

Índice

Introdução.....	1
Capítulo 1	
1. O Centro Cultural Malaposta.....	3
2. O projeto Teatro e Comunidade do C.C.M.....	5
Capítulo 2	
1. Grupo Teatro Lusófono da Malaposta.....	9
2. Projeto “LUSOTOPIA?”	
2.1. A origem.....	11
2.2. O processo criativo.....	13
2.3. Metodologia.....	18
2.4. Digressão e objetivos de desenvolvimento pós mestrado.....	19
Capítulo 3 – Caminhando pela “LUSOTOPIA?”	
3.1. Cena 1 - “O mar”.....	22
3.2. Cena 2 – “Lusofonia conceito”.....	22
3.3. Cena 3 – “Mãos”.....	23
3.4. Cena 4 – “Agência de Viagens Lusofonia “.....	24
3.5. Cena 5 – “Quero ser tambor”.....	27
3.6. Cena 6 – “Por ti Moçambique”.....	29
3.7. Cena 7 – “Casa Robot”.....	30
3.8. Cena 8 – “Cabeleireiro”.....	32
3.9. Cena 9 – “Um minuto de silêncio”.....	33
3.10. Cena 10 – “Angola encontra Timor”.....	35
3.11. Cena 11 – “Salalé três, três”.....	36
3.12. Cena 12 – “Poema da alienação”.....	36

3.13. Cena 13 – “A Las Vegas do oriente”	41
3.14. Cena 14 – “Macau”	42
3.15. Cena 15 – “O seu futuro é na Galiza”	43
3.16. Cena 16 – “Como vai Sr. Damão?”	44
3.17. Cena 17 – “Pirarucu”	45
3.18. Cena 18 – “Hino Nacional”	46
3.19. Cena 19 – “Alguém me diz onde é que eu estou?”	48
3.20. Cena 20 – “Mar”	49
3.21. Cena 21 – “Cabo Verde, Cabo Verde!”	51
3.22. Cena 22 – “Lusofonia, desejo para o futuro”	52
Conclusão	55
Web grafia	58
Bibliografia	59
Anexos	60

Introdução

“LUSOTOPIA?”, o espetáculo resultante do projeto de trabalho de mestrado em Teatro – Especialização em Teatro e Comunidade, é a procura de uma identidade comunitária de um projeto face às suas origens e às premissas artísticas e sociais que o originaram. É o desejo e a necessidade de saber mais sobre essa comunidade maior apelidada de Lusofonia, cujo conceito tão vasto quanto rico está na base da construção deste espetáculo e pertinentemente cravado em cada passo do seu percurso.

Um espetáculo de teatro cujo percurso de conceção e levantamento é regido pela procura da concretização performativa de tão efémera quanto densa ideia de uma comunidade (Lusofonia), que a todos nos diz respeito e que de todos nós exige uma ação no sentido da realização ideológica e social, caracteriza-se por uma índole comunitária a vários níveis: descoberta, memória individual e coletiva, confraternização artística, partilha cultural e percurso utópico.

Neste relatório de projeto, para além de uma explanação passo a passo da metodologia usada nas várias fases do projeto, tivemos também a intenção de contextualizar a ação no âmbito de uma dinâmica maior e que toda ela está estritamente vocacionada para o trabalho com comunidades específicas através da dinâmica teatral bem como discriminar e explicar toda a estrutura do espetáculo na base do projeto, performance teatral que assumimos como um espetáculo escola através do qual tivemos a oportunidade de experimentar contextos literários e cénicos e onde assumimos uma mescla de linguagens e estéticas teatrais, mescla essa em perfeita sintonia com as bases filosóficas que sustentam o sonho utópico da construção de uma comunidade maior de nome Lusofonia.

Assim, dividimos este trabalho em três capítulos:

No primeiro capítulo fazemos uma contextualização do projeto no âmbito da programação e dinâmica de intervenção social do Centro Cultural Malaposta, espaço cultural onde desde 2005 existe uma crescente preocupação e consequente dinamização do trabalho com as comunidades envolventes

(habitacional, escolar, de teatro amadora, criadores emergentes, terceira idade, etc.).

No segundo capítulo, concentrando-nos sobre o grupo alvo (Grupo Teatro Lusófono Malaposta) e o projeto de trabalho (LUSOTOPIA?), debruçamo-nos sobre as premissas artísticas, sociais e culturais que estão na base da metodologia e da dinâmica de trabalho desenvolvida pelo grupo no geral e em particular com o projeto “LUSOTOPIA?”.

Relativamente a este capítulo gostaríamos de sublinhar uma das ações que sem dúvida é um dos alicerces fundamentais a um saudável caminhar do grupo no que diz respeito á regularidade do seu trabalho e aos resultados alcançados: a Oficina de Experimentação Teatral. Na sequência da dinamização da O.E.T. retiramos a grande parte dos materiais de texto cénico que integram os espetáculos e alguns têm sido os teóricos que nos têm acompanhado desde o início dos trabalhos, ora por uma questão de identificação nas linguagens abordadas ora por uma questão do fator pedagógico associado aos seus escritos, propostas e teorias. João Mota, José Gil, Matteo Bonfitto, Márcia Pompeo, Jean-Jacques Roubine, Viola Spolin, Renato Ferracini, Donna Brandes, Howard Philips, Paul Rooyackers, Jacques Ranciére, Roselee Goldberg, etc.

No terceiro capítulo fazemos uma análise detalhada, acompanhada por uma sustentação teórica, da estrutura do espetáculo abordando cada uma das cenas abordando vários pontos de vista de acordo com a cena em análise: criação dramatúrgica, levantamento do texto cénico, envolvimento coral, opções estéticas, plasticidade e envolvimento comunitário.

Capítulo 1 – Centro Cultural Malaposta | Projeto Teatro e Comunidade

O Centro Cultural Malaposta

O edifício onde funciona o Centro Cultural da Malaposta foi mandado construir pela Câmara Municipal dos Olivais no ano de 1873, numa propriedade denominada 'Quinta do Senhor Roubado ou do Painel das Almas', entre as estradas de Loures e a que segue para Odivelas.

Todo o complexo onde funcionam os serviços da Malaposta, pertenceu a um edifício anterior, construído com outros fins.

Não era um projeto de raiz, mas a recuperação de um vetusto edifício, que nasceu para ser estação da mala-posta e acabou como matadouro municipal, no decorrer de 1855/1856, foi construída a posta de Casal dos Carreiros.

O nosso edifício, foi transformado em matadouro municipal... Presumivelmente, alterando a sua imagem arquitetónica original, da qual ainda se pode reconhecer a traça.

Os factos não confirmam as afirmações que se têm feito sobre a Malaposta de Loures, porque o transporte era feito de barco pelo rio Tejo até ao Carregado e daqui é que partia a diligência ou mala-posta, que levava o correio e os passageiros até Coimbra. Em 1856 foi inaugurado o caminho-de-ferro e a viagem passou a fazer-se de Comboio até ao Carregado. O comboio substituiu o barco. Não é provável que aqui tenha existido uma estação de muda de cavalos, uma vez que o percurso da mala-posta não era por aqui.

No livro número dez das atas das reuniões da Câmara dos Olivais, pode ler-se, na ata da sessão de onze de Dezembro de 1873, o seguinte: “Apresentou-se João Alfredo Azevedo como procurador do Excelentíssimo António Maria de Brito Pereira Pinto Guedes Pacheco, competentemente autorizado para tratar com a Câmara, sobre o preço de expropriação de 2.600 metros de terreno da Quinta do Senhor Roubado, ou Painel das Almas, que são precisos, para a construção de um matadouro municipal: com a cláusula de

que caso não seja levada a efeito a obra projetada, tornar a ser-lhe entregue o dito terreno, restituindo-lhe ele a quantia que tiver recebido, o que foi aceite pela Câmara'.

Esta afirmação deixa bem claro que o edifício do matadouro foi feito de raiz e não foi reconstrução de qualquer obra que ali tivesse existido anteriormente. A 27 do mesmo mês e ano, é passada, pelo Governo Civil a licença de construção, nos termos seguintes: “... Faço saber que havendo a Câmara Municipal do concelho dos Olivais requerido licença para, na conformidade do decreto de 21 Outubro de 1863, fundar um matadouro municipal na quinta denominada = Painei das Almas = no sítio do Senhor Roubado (...);’

As normas de funcionamento e todas as regras que dizem respeito a este matadouro, podem ser confirmadas consultando os documentos depositados no Arquivo Municipal de Loures. O matadouro era uma construção com qualidade – no projeto e na execução.

A sua conceção tinha um objetivo nobre – a saúde pública.

Na década de sessenta do século vinte, depois de prestar um bom serviço aos munícipes dos Olivais e de Loures, foi desativado e ficou ao abandono.

Um novo destino – sede de um projeto cultural inédito.

No dia 8 de Julho de 1987, no Museu Municipal de Loures, instalado na Casa do Adro à Rua Fria, os Presidentes das Câmaras Municipais da Amadora, Loures, Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira, afirmaram a decisão de criar um organismo intermunicipal que seria um Centro Dramático com o objetivo de prestar às populações dos quatro concelhos, serviços culturais nas áreas do teatro e animação cultural. Seria o primeiro Centro Dramático criado em Portugal. Funcionaria como um serviço público de carácter cultural/artístico.

A animação cultural incluía, para além do teatro, as artes plásticas, o cinema, a dança, a literatura, a poesia, a música.

Para levar a efeito este projeto, foi nomeada uma Comissão Instaladora constituída pelo Vereador do pelouro da cultura da Câmara Municipal de Loures, António Marques Ribeiro, pelos encenadores José Martins e José Peixoto e pelo cenógrafo Mário Alberto.

No dia 6 de Janeiro de 1988 foi constituída pelas Câmaras da Amadora, Loures, Sobral de Monte Agraço e Vila Franca de Xira, a Associação de Municípios para a Área Sociocultural, a Amascultura.

Em Maio seguinte criou-se o Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett.

Era necessário um espaço onde pudesse funcionar este Centro Dramático. A escolha recaiu no velho edifício do matadouro desativado há anos. Tinha área suficiente, estava bem situado e era propriedade da Câmara Municipal de Loures, que prontamente o disponibilizou. Só havia um obstáculo: encontrava-se muito degradado e, além de obras de restauro, precisava também de ser adaptado a uma casa de artes do espetáculo. Estava decidido e as obras iniciaram-se.

Em Outubro de 1989 o edifício era inaugurado com a apresentação da peça “O Render dos Heróis”, de José Cardoso Pires. Até hoje nunca mais as suas portas se fecharam.

Aqui decorrem espetáculos de teatro e de dança; aqui se realizam concertos; aqui ouvimos poetas; aqui se fazem exposições; aqui se oferece cinema; aqui se debatem ideias e teorias; aqui acontece arte e cultura, porque a Malaposta é uma casa de cultura, e continua a ser uma casa com arte.

O projeto Teatro e Comunidade do C.C.M.

Foi lançado em 2006 com o intuito de inserir na dinâmica de criação de cariz pedagógica e na programação geral da referida instituição uma relação direta quer com a comunidade envolvente, do ponto de vista habitacional, quer com algumas comunidades alvo que estando diretamente ligadas á produção artística no domínio das artes de palco nem sempre têm espaço de programação na calendarização deste tipo de entidades.

O projeto Teatro e Comunidade engloba as seguintes atividades regulares, as quais dinamizo enquanto coordenador e produtor executivo:

- **Festa de Teatro Amador.** Com uma edição anual e que conta já com a sua 8ª edição (2013) é um evento dinamizado com o objetivo de criar na programação do C.C.M. um espaço de calendarização privilegiando o Teatro Amador oriundo dos vários pontos de Portugal. Desde a sua 1ª edição a FTA conta já com a apresentação de cerca de 120 espetáculos e a participação de 36 grupos de teatro amador.
- **MOSTRA-TEatro.** Um evento especialmente vocacionado para projetos e criadores emergentes e projetos oriundos das escolas com formação específica nas artes de palco. Contou em 2013 com a sua 4ª edição. Na edição de 2011 contou ainda com a presença de uma escola convidada oriunda de Madrid, Espanha.
- **Escolas no Teatro da Malaposta.** Evento vocacionado para escolas do ensino regular que contam com clubes ou grupos de teatro no âmbito das suas atividades extra curriculares. Esta mostra tem uma edição anual e apresentou em 2013 a sua 7ª edição. Engloba atualmente escolas dos concelhos de Odivelas, Loures, Lisboa e Amadora e ainda grupos de teatro universitário da zona metropolitana de Lisboa.
- **Grupo de Teatro Sénior de Odivelas.** Para além de coordenar o GTSO trabalho regularmente no grupo enquanto encenador e dinamizador da oficina de teatro. Este grupo, estando a laborar desde 2009, conta já com 5 produções e um trabalho regular direto com cerca de 20 seniores e uma série de apresentações para toda a comunidade envolvente. Não perdendo de vista o objetivo de proporcionar aos utentes formas de ocupação criativas, possibilitando experiências em grupo e a participação inter-geracional é ainda intenção do grupo trabalhar sensibilizando a comunidade em geral para o papel dos seniores no desenvolvimento social. As sessões de trabalho do GTSO decorrem com uma regularidade de duas vezes por semana podendo no entanto haver intensificação das sessões caso se verifique a necessidade,

nomeadamente nas semanas que antecedem as estreias dos espetáculos programados. As sessões enquadram-se em duas dinâmicas diferentes, a de oficina de Teatro e a de conceção e levantamento dos espetáculos, e decorrem em simultâneo ou alternadamente de acordo com calendarização apresentada.

Na dinâmica de oficina do GTSO dividimos as sessões em duas linhas de orientação:

- ✓ Construção do coletivo - Onde se desenvolvem dinâmicas, jogos e exercícios baseados em conceitos como aproximação ao outro, confiança, desinibição, som de grupo, imitação coletiva, incorporação do coletivo, etc. Pretende-se assim que os utentes desenvolvam entre si um conhecimento e uma confiança que possibilite um melhor desenrolar das fases seguintes.
- ✓ Desenvolvimento de Conceitos Técnicos Teatrais - Através da qual se pretende que os utentes, a um nível mais individual e coletivo desenvolvam conceitos e conhecimentos indispensáveis à performance teatral tais como contracena, voz, corpo cénico, consciência corporal, concentração, etc.

Na Dinâmica de construção dos espetáculos do GTSO temos normalmente quatro momentos diferentes. O primeiro momento é dedicado á pesquisa de textos teatrais e não teatrais ou á criação de dramaturgias alternativas. A segunda fase é dedicada à dramaturgia e às técnicas de abordagem ao texto teatral na perspetiva de conceção de uma ferramenta para posterior levantamento das várias cenas que integram a peça teatral quer ao nível da direção de atores quer ao nível da compreensão temática e contextual do texto e por fim ao nível da conceção plástica do espetáculo (figurinos, adereços, cenários, sonoplastia e luminotecnia). Num terceiro momento temos o levantamento das cenas e a montagem da estrutura do espetáculo ao nível do texto cénico. E no quarto momento a estreia, apresentação e digressão dos espetáculos de acordo com a calendarização.

Pretende-se ainda que os utentes estabeleçam contacto com outros profissionais da área das Artes de Palco. Neste âmbito são desenvolvidas diligências que têm como objetivo a visualização de espetáculos, visitas a

exposições, participação em debates e conferências, visualização de ensaios abertos, etc.

Outra das vertentes do projeto prende-se com o objetivo de trabalhar num contexto transdisciplinar onde o trabalho dos atores, dirigido num registo mais próximo do discurso performativo, possa conviver artisticamente com o vídeo, a música de cena e uma luminotecnia concebida para não só servir o espetáculo mas para que também ela seja uma parte integrante da estética do espetáculo.

- **Grupo de Teatro Lusófono da Malaposta.** O Centro Cultural Malaposta fundou em 2009 o Grupo Teatro Lusófono da Malaposta e desde então este apresenta-se como um coletivo de criação teatral com uma dinâmica regular de produção enquadrada no hemisfério das dinâmicas do Teatro Comunitário. Sendo a língua portuguesa um elemento agregador dos cidadãos da lusofonia, constitui a mesma uma mais-valia no processo de afirmação das comunidades que a integram, e onde o Teatro e as artes performativas têm um lugar de destaque nessa mesma afirmação. Assim, o GTLM exerce a sua atividade com vista a dinamizar a promoção do material dramaturgico e não dramaturgico escrito em português criado nos limites geográficos do universo lusófono e ainda proporcionar a jovens oriundos desse mesmo universo um espaço de encontro com o teatro representando o mesmo uma fonte de aproximação e integração com a comunidade acolhedora.

Capítulo 2 – Grupo Teatro Lusófono da Malaposta | projeto “LUSOTOPIA?”

Ao criarmos o Grupo de Teatro Lusófono pretendemos criar um espaço de cidadania e de convívio cultural para os jovens oriundos do Concelho de Odivelas, espaço onde o multiculturalismo e o teatro fossem o teto de acolhimento e crescimento dos jovens que compõem o Grupo, mas também um espaço de percepção da importância do trabalho em coletivo e de como ele é fundamental no alcance da construção do conhecimento e da identidade individual e coletiva dos seres que formam a comunidade.

“O teatro é uma atividade artística que exige o talento e a energia de muitas pessoas – desde a primeira ideia de uma peça ou cena até o último eco de aplauso. Sem esta interação não há lugar para o ator individualmente, pois sem o funcionamento de grupo, para quem iria ele representar, que material usaria e que efeitos poderia ele produzir? O aluno-ator deve aprender que “como atuar”, assim como no jogo, está intrinsecamente ligado a todas as outras pessoas na complexidade da forma de arte.” (SPOLIN,2010:8)

Hoje percebemos o quanto tem sido produtivo este encontro e desejamo-nos afirmar, levando aos quatro cantos do nosso país, o nosso projeto. Esperamos que o trabalho que agora estamos a desenvolver possa fazer parte das apostas Culturais dos espaços do nosso país para que as portas se abram para acolher este Grupo maravilhoso que faz dos seus tempos livres tempos de construção de Seres mais justos, mais solidários e criativos através de um processo de construção do conhecimento assente no indivíduo e naquilo que de melhor ele tem para partilhar. “Tanto a pessoa média como a pessoa talentosa podem ser ensinadas a atuar no palco quando o processo de ensino é orientado no sentido de tornar as técnicas teatrais tão intuitivas que sejam apropriadas pelo aluno.” (SPOLIN:2010)

O Teatro para este Grupo transporta-se numa mala de cultura livre e inclusiva onde a diversidade é a mais-valia para um mundo melhor mais fraterno e em cada dia mais igualitário nas oportunidades. Não pretendemos ter um grupo que alimente protagonismos ou forme atores profissionais, mas antes um coletivo de criação teatral que através de uma partilha assente no fazer contínuo, coerente e regular proporcione aos seus colaboradores uma aprendizagem para a vida a partir do pressuposto teatral. “Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para a criança que se

movimenta inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com as suas equações.” (SPOLIN:2010)

Integrado na dinâmica do “Projeto Teatro e Comunidade” do Centro Cultural Malaposta o Grupo de Teatro Lusófono da Malaposta, iniciou a sua atividade em 2009 ao abrigo de uma parceria estabelecida entre o Centro Cultural Malaposta e a ARACODI – Associação dos residentes angolanos de Odivelas. Esta parceria estabeleceu como principal objetivo dinamizar, integrar e valorizar jovens residentes no referido concelho e oriundos dos vários países da Lusofonia, e que por sua vez estivessem a viver problemáticas de integração social, escolar e profissional.

Desde a fundação do GTL que tem havido por parte da coordenação e do coletivo, uma preocupação permanente de proporcionar aos demais elementos do grupo a possibilidade de contactarem e experienciarem física e intelectualmente várias técnicas e linguagens associadas á criação de objetos artísticos de cariz teatral.

Seja através da oficina de teatro permanente, seja através da visualização de espetáculos dentro e fora do C.C. Malaposta, ou ainda através da presença em debates e colóquios. Dinamizamos ainda visitas a exposições, locais ou entidades de relevante interesse para o grupo. Várias têm sido as fontes de inspiração para as ações do grupo enquanto coletivo de criação, não obstante a também constante preocupação em alargar o universo cultural dos elementos do grupo a fim de a sua permanência no grupo poder ser um fator importante no semear de uma cultura geral mais alargada e ampla.

Relativamente á oficina de experimentação teatral, a partir da qual retiramos a grande parte dos materiais de texto cénico que integram os espetáculos, alguns têm sido os teóricos que nos têm acompanhado desde o início dos trabalhos, ora por uma questão de identificação nas linguagens abordadas ora por uma questão do fator pedagógico associado aos seus escritos, propostas e teorias. João Mota, José Gil, Matteo Bonfitto, Márcia Pompeo, Jean-Jacques Roubine, Viola Spolin, Renato Ferracini, Donna Brandes, Howard Philips, Paul Rooyackers, Jacques Ranciére, Roselee Goldberg, etc.

Projeto “LUSOTOPIA?”

Surge então o desafio de em 2011 o GTL participar com um espetáculo na III Bienal de Culturas Lusófonas do C.C. Malaposta – Edição 2011. Nesse sentido, e no seguimento da oficina teatral realizada com os elementos do grupo até essa data, iniciou-se o trabalho de levantamento de um espetáculo que teria como base de texto literário os contos africanos do escritor angolano Afonso Soares Lopes resultando num objeto artístico de cariz teatral de título “ADN”, que se estreou em Junho de 2011.

A experiência foi de tal forma positiva que o coletivo decidiu continuar a sua produção e entretanto mais quatro espetáculos foram levantados e apresentados publicamente:

- **“As primeiras palavras foram de amor”** a partir de frases e pensamentos de Jaime Salazar Sampaio.
- **“Um crime perfeito”** a partir da obra teatral de Jaime Salazar Sampaio,
- **“LUSOTOPIA?”** criação coletiva a partir de vários pensadores e autores
- **“As cadeiras celestes”** de Norberto Ávila

Relativamente ao projeto “LUSOTOPIA?”, objeto de desenvolvimento deste relatório de mestrado, apresentamos de seguida alguns itens fundamentais relativos á sua conceção:

A origem

No seguimento do desafio lançado pela Direção Artística do Centro Cultural Malaposta ao Grupo de Teatro Lusófono de se apresentar na IV Bienal Lusófona – Edição 2013, o coletivo empenhou-se na sempre difícil tarefa de achar resposta á eterna pergunta “O Quê?”.

Assim lançámos uma chuva de ideias que iria ter como ponto de partida alguns fatores de peso face á atividade do grupo:

- Sendo a Lusofonia, enquanto ideia de integração a partir da intervenção cultural, a base ideológica para a constituição do grupo em 2009,

tornava-se imperativo fazer um espetáculo que de alguma forma fosse um esclarecimento para o GTL e a própria comunidade envolvente do conceito ou ideia de Lusofonia,

- Simultaneamente surgiu, por parte do grupo, o desejo de criar algo que em jeito de partilha pudesse ser um retrato das experiências quotidianas de cada um dos elementos do elenco no âmbito da vivência multicultural lusófona dentro das suas comunidades envolventes.

Nasce então o ponto de partida para a criação do objeto artístico de cariz teatral “LUSOTOPIA?”.

Surgem igualmente uma série de perguntas que iriam representar as diretrizes de orientação do processo criativo:

1. Porquê este espetáculo?
2. Qual o seu interesse do ponto de vista do Teatro Comunitário?
3. Que metodologia?
4. A quem se destina este espetáculo?

Desde logo começou a fervilhar no grupo uma imensa vontade de saber mais sobre a razão principal que esteve na origem da formação do grupo: a Lusofonia enquanto projeto ideológico, cultural e artístico.

Por outro lado, tratando-se de um coletivo que desenvolve a sua atividade no âmbito do Teatro comunitário, e sendo a Lusofonia um universo inesgotável de materiais dramaturgicos diversos para a construção de objetos artísticos de cariz teatral, desde logo percebemos que só desenvolvendo um conhecimento mais profundo e denso sobre este inesgotável universo poderia este mesmo coletivo representar cada vez mais uma força motriz para a comunidade envolvente em geral na promoção de conhecimentos.

Foi então que o grupo começou a desenhar as linhas gerais do espetáculo. O mesmo teria de ter dois eixos centrais que trabalhando em paralelo seriam a base estrutural do nosso objeto:

- Por um lado toda uma vertente documental que nos desse o evoluir filosófico e social do conceito de Lusofonia

- Por outro uma componente mais criativa proveniente da vivência e confrontação de cada um dos elementos do grupo com a ideia de Lusofonia quer ao nível do seu quotidiano quer ao nível da experiência intuitiva durante todo o processo de pesquisa.

Pretendia-se ainda que este trabalho pudesse representar um encontro, do ponto de vista do conhecimento, destes jovens com as suas comunidades de origem e por fim concretizar a intenção de promover a Lusofonia, numa visão criativa e documental, enquanto conceito cuja força assenta na partilha cultural, artística e social.

Do ponto de vista da linguagem foi-se afirmando a ideia de construir um objeto de cariz performativo onde todo o texto cénico fosse o resultado de um trabalho intenso de oficina no qual a procura e experimentação de movimento de cena e jogo teatral entre os vários performers tivesse um papel de destaque.

Marcou-se a estreia para o dia 24 de Maio de 2012, às 21.30h, no Café Teatro do Centro Cultural Malaposta, integrado na programação da IV Bienal de Culturas Lusófonas, data a partir da qual se pretendia dinamizar uma itinerância nacional durante o ano de 2013 e uma possível itinerância internacional em 2014.

O Processo Criativo

Iniciámos o processo “LUSOTOPIA?” em Outubro de 2012. Nesta altura foi lançado o primeiro desafio aos utentes. Procurarem/investigarem/pesquisarem materiais que dissertassem, questionassem e de alguma forma tentassem explicar o conceito de “Lusofonia” nas suas vertentes ideológica, histórica, social e cultural.

Lançámo-nos então numa fase de pesquisa e investigação de todo o género de materiais que estivessem relacionadas com a temática da Lusofonia. Este processo de procura e investigação durou cerca de três meses (Outubro, Novembro e Dezembro de 2012), período durante o qual se desenvolveu simultaneamente trabalho de oficina no sentido de ir pesquisando performativamente as ideias base por trás do conceito de Lusofonia (multiculturalidade, união, partilha, respeito, etc.). Iniciámos então uma fase de

síntese cujo objetivo era retirar dos materiais pesquisados os conteúdos que de alguma forma mais nos interessavam, tendo como objetivo de fundo a construção de um espetáculo teatral.

Em simultâneo com este trabalho de pesquisa desenvolvido pelos utentes iniciou-se uma série de contactos com entidades e instituições que em Portugal têm como principal objetivo a promoção e a difusão da Lusofonia: Instituto Camões, CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, UCCLA – União das Cidades Capitais da Lusofonia, FMS – Fundação Mário Soares, Associação Agostinho da Silva, MIL – Movimento Internacional Lusófono, Conexão Lusófona, etc. Como resultado desses contactos foi realizado no dia 19 de Novembro, nas instalações do C.C. Malaposta, um debate com o Presidente da Associação Agostinho da Silva, Renato Epifânio, abordando a temática “Agostinho da Silva, educação e Lusofonia”.

No entanto, acentuávamos o trabalho prático de oficina através de jogos, exercícios e dinâmicas de grupo e através do qual dinamizámos e apurámos técnicas teatrais tendo em conta a temática do espetáculo servindo assim também de um laboratório experimental de conteúdos ao nível do texto cénico.

“Os jogos em grupo têm como resultado um maior espírito de confiança, amizade e informalidade. (...) Uma experiência coletiva pungente produz outro resultado: os atores que partilham as mesmas dificuldades adquirem uma disponibilidade diferente para com os outros e para com a própria peça. Um encenador vai aprendendo que a evolução dos ensaios é um processo em desenvolvimento; percebe que tudo tem um tempo certo e que a sua arte consiste em reconhecer esses momentos.” (BROOK,2008:150-151)

Seguindo as ideias de Peter Brook, era nossa intenção também, através dos jogos desenvolvidos, sedimentar ainda mais o trabalho do grupo em cena enquanto coletivo de produção teatral. Assim, foram lançados regularmente desafios aos participantes onde, através de exercícios, os mesmos estimulavam as suas memórias individuais e coletivas relativamente á temática em paralelo com uma componente de criação ficcional. Ainda nas palavras de Peter Brook:

“A função de um exercício é reduzir e fazer retroceder: estreitar progressivamente a área até que o nascimento de uma mentira seja revelado e apanhado. Se o ator conseguir descobrir e ver esse momento, poderá talvez abrir-se a um impulso mais profundo e criativo. (...) Alguns Exercícios fazem com que os atores se abram mais uns para os outros de uma maneira completamente diferente: (...) Muitos exercícios têm como objetivo inicial libertar o ator, para que ele consiga descobrir sozinho aquilo que apenas existe dentro de si; depois, levá-lo a aceitar cegamente indicações exteriores, para que, aperfeiçoando suficientemente a sua percepção, ele consiga detetar em si próprio movimentos que não identificaria de uma outra forma.” (BROOK,2008:162-163)

Com o desenvolver das várias frentes de trabalho começámos a delinear algumas ideias que se tornariam preponderantes para a seleção e identificação de materiais a inserir no espetáculo “LUSOTOPIA?”:

- O espetáculo teria que ter um lado mais documental que, de uma forma cronológica ou não, descortina-se o evoluir filosófico, cultural e social do conceito de Lusofonia.
- O espetáculo teria que ter um lado mais criativo assente em momentos teatrais resultantes das vivências quotidianas, trabalhadas criativamente, dos jovens que integram o coletivo, vivências estas resultantes de problemáticas diretamente ligadas com a questão da Lusofonia.
- Que estes dois conteúdos anteriores caminhassem em paralelo durante o desenrolar do espetáculo, para que no final a elucidação ou clarificação do conceito possa surgir como resolução às problemáticas que se vão instalando.

Vários foram os materiais cénicos apoiados no trabalho do corpo coletivo que surgiram partindo dos elementos dramaturgicos á disposição.

“Por «matrizes geradoras» entendemos qualquer referência utilizada para a confeção das ações físicas. Podemos ter como exemplo textos escritos, dramáticos ou não, referências visuais, sonoras, experiências pessoais ou construídas... Os elementos de confeção, assim como os procedimentos de confeção, estão ligados aos aspetos que caracterizam a ação física em cada caso.” (BONFITTO,2002:96)

Perante todas as dúvidas, chegámos então á fase de fechar e apurar materiais que iriam representar a estrutura final do espetáculo. Começámos também a desenhar a estrutura e o encadeamento dos materiais selecionados com vista á construção de um objeto artístico que de uma forma lúdica e pedagógica fosse também um documento válido para o mais variado público que nele procura-se mais uma luz sobre este conceito tão grande, quanto vago, a “Lusofonia”.

Como resultado da fase de seleção de materiais já levantados e que nos pareceram prioritários na abordagem pois iriam ser o esqueleto do objeto artístico em mãos, definiu-se:

- A abertura do espetáculo – Cujo texto literário está focada no conceito de Lusofonia numa perspetiva filosófica, social e de intervenção cultural. Ao nível do texto cénico trabalhámos dinâmicas de construção do corpo individual e do corpo coletivo tendo como pressupostos performativos algumas palavras-chave da conceptualização de “Lusofonia” enquanto ideia evolutiva e as possibilidades relacionais entre os corpos, enquanto elementos portadores da diferença e da individualidade.
- Apresentação das comunidades lusófonas – Partindo da investigação levada a cabo pelos elementos do grupo sobre as várias comunidades do universo lusófono, levantou pequenos momentos através dos quais e recorrendo a ações do quotidiano cada elemento apresenta uma comunidade de acordo com as características mais representativas. Citando um exemplo, uma jovem fala sobre São Tomé e Príncipe tentando vender uma viagem ao referido país através de uma estação de call-center.
- Momento final do espetáculo (Lusofonia, desejo para o futuro) – Este momento, que irá encerrar o espetáculo, tem uma grande componente física ao nível do texto cénico e retrata literariamente os desejos que o grupo tem face á sedimentação futura da Lusofonia enquanto espaço de crescimento cultural, social e humano. É também o momento onde se assume um diálogo direto com o público e onde através de uma série de dinâmicas cénicas se personifica o espírito da Lusofonia enquanto objetivo, sonho e utopia.

Para além deste três momentos foram ainda trabalhados textos poéticos oriundos dos vários quadrantes da Lusofonia. Através da inserção destes momentos, e aproveitando o ambiente que a poesia nos pode dar ao nível de uma esfera mais sagrada, era nosso objetivo trazer ao espetáculo um cariz de ritual. Atendendo às ideias de Peter Brook sobre a questão do Teatro Sagrado, e pensando em todo o exotismo que por exemplo as culturas africanas transportam, querias trazer o sagrado á “LUSOTOPIA?”. “Para abreviar chamo-lhe Teatro Sagrado, mas podíamos chamar-lhe Teatro do Invisível-que-se-torna-Visível: a ideia de que o palco é um espaço onde o invisível pode emergir está fortemente marcada no nosso espírito.” (BROOK:2008)

Nesses momentos queríamos que atores e público pudessem respirar a dimensão ideológica e filosófica dos demais criadores face aos seus países de origem. “E que necessidade era essa? Seria a necessidade do invisível, a necessidade de uma realidade mais profunda que a do quotidiano – ou seria a necessidade das coisas que faltavam á vida, isto é, duma proteção contra a realidade?” (BROOK:2008)

Realizámos dois ensaios abertos, 24 março e 28 Abril, que tiveram como principal objetivo o experimentar dos materiais encontrados numa relação com o publico mas também o devolver aos elementos do publico essa necessidade de palco, enquanto espaço mágico de partilha e momento catártico e máximo do processo criativo e devolver á comunidade envolvente (pais, amigos, etc.) todo o empenho, disponibilidade e acreditar sem os quais não existiria este projeto enquanto envolvente de teatro comunitário.

Ensaio com público - Improvisação de estrutura geral implicando todos os materiais disponíveis:

- Conceito, futuro, países/comunidades, histórias com e sem palavras, zonas corais (estas são zonas onde o coro intervém enquanto personagem coletivo protagonista na criação e dinamização de cenas ou momentos de cariz performativo jogando como o texto literário e o texto cénico).

No final do primeiro ensaio com público foi realizado um debate com o público presente, do qual resultaram algumas considerações e reflexões a reter:

- Trabalhar mais as zonas de movimento coletivo (andar com premissa) que não estão seguras.
- Trabalhar as apresentações dos países no sentido de dar mais informação sobre cada um deles.
- Tentar falar de todas as comunidades
- Trabalhar momento de escuro só com fala.
- Limpar e clarificar os vários momentos (trabalhar timings e rigor da partitura, clareza do texto cénico).
- Tentar introduzir mais momentos corais quer enquanto momentos autónomos quer dentro do que já está em fase de trabalho. “Utilizado como elemento narrativo, artifício de distanciamento ou como meio de envolver emocionalmente o espetador na ação, o coro representa um elemento polivalente através do qual as histórias podem ser contadas. O seu caráter dinâmico e versátil permite-lhe incorporar várias funções e papéis ou contar as diferentes variações de uma história.” (ANDRADE: 2013,92)

De meados de Abril a 23 de Maio de 2013 decorreu a última fase do processo criativo que consistiu em dar o máximo de consistência e coerência técnica e artística ao objeto criado ao nível das várias áreas do espetáculo: trabalho de ator - texto cénico e texto literário, desenho de luz, desenho de som.

Metodologia

Desde a fundação do coletivo em 2009, que tem havido por parte da coordenação do coletivo, uma preocupação permanente de proporcionar aos demais elementos do grupo a possibilidade de contactarem e experienciarem física e intelectualmente várias técnicas e linguagens associadas à criação de objetos artísticos de cariz teatral.

Seja através da oficina de teatro permanente, seja através da visualização de espetáculos dentro e fora do C.C. Malaposta, ou ainda através da presença em debates e colóquios, seja através da visita a exposições, locais ou entidades de relevante interesse para a dinâmica do grupo, várias têm sido as fontes de inspiração para as ações do grupo enquanto coletivo de criação, não obstante a também constante preocupação em alargar o universo cultural dos elementos

do grupo a fim de a sua permanência no grupo poder ser um fator importante no semear de uma cultura geral mais alargada e ampla.

Para o projeto “LUSOTOPIA?” em concreto, para além dos nomes já citados, e pela questão de estarmos perante um conceito tão delicado e frequentemente causador de conflitos de ideias, tentámos ser o mais abrangentes possível durante o período direccionado para a pesquisa e investigação de textos, teorias e materiais literários associados.

Desta recolha iriam sair os textos literários do espetáculo pelo que tornou-se fundamental auscultar o maior número possível de opiniões sobre a matéria em questão. Assim chegámos ao encontro com Agostinho da Silva, Eduardo Lourenço, Renato Epifânio, Miguel Barbosa, Rui Lourido, Fernando Cristóvão, Fernando Santos Neves, Lourenço Rosário, Ana Isabel Madeira, Miguel Tamen, José Saramago, Gilberto Freyre, Jorge Peralta, Eduardo Namburete, António Guimarães Rodrigues, Maria Manuel Baptista, Regina de Brita, Neuza Bastos, Xanana Gusmão, entre outros.

Digressão e objetivos de desenvolvimento pós mestrado

No seguimento das apresentações referidas no item anterior foram endereçados ao GTL alguns convites para apresentação do espetáculo que se traduziram na seguinte agenda:

- 24, 25 e 26 de Maio de 2013 - Café Teatro do C.C. Malaposta
- 29 Maio 2013 (18h) – Escola Secundária Pedro Alexandrino (Póvoa de santo Adrião)
- 31 Maio 2013 – Cineteatro Bombeiros Voluntários de Loures (Festival TeatrArtes)
- 7 Junho 2013 – Museu de Cerâmica de Sacavém
- 25 e 26 de Setembro de 2013 – Centro Cultural Malaposta | 8ª Festa de Teatro Amador da Malaposta
- 26 de Outubro de 2013 – Festival Palcos de Outono | Entroncamento
- 8 de Novembro de 2013 – Escola secundária Pedro Alexandrino | Odivelas

- 9 Novembro de 2013 – Espaço Grupo de Teatro Corações de Vale Figueira | Vale Figueira
- 6 de Dezembro de 2013 - Escola Secundária Eça de Queiroz | Lisboa

Estas apresentações agendadas bem como a intenção de internacionalização inserem-se nos objetivos de digressão do espetáculo “LUSOTOPIA?”.

Objetivo principal:

- ❖ Levar a discussão da lusofonia a diversas comunidades no seio do território português bem como a outros países e povos lusófonos; através da apresentação do espetáculo “LUSOTOPIA?” em locais de interesse a serem determinados no processo de planeamento da digressão;

Objetivos secundários:

- I. Possibilitar a partilha de conhecimento entre os elementos do GTL e outros jovens e pessoas interessadas dos diversos países e povos visitados em busca de uma identidade lusófona;
- II. Promover um debate sobre o tema após as apresentações do espetáculo; Este debate efetiva-se em duas fases: 1ª Fase - reflexão sobre a temática (conferência), proferida por um membro do GTL e/ou da comunidade local. 2ª Fase - Debate.
- III. Desenvolver uma oficina teatral com carga horária máxima de 16 horas dirigida às comunidades jovens envolventes aos locais das apresentações do projeto “LUSOTOPIA?”. A mesma será ministrada por membros da GTL com foco em metodologias do Teatro e Comunidade visando, para além das técnicas teatrais, o desenvolvimento de métodos de recolha e reconstrução da memória coletiva através da prática teatral. Durante as oficinas, será construído um momento teatral a ser apresentado á comunidade envolvente em cada país visitado;
- IV. Produzir catálogo memória reflexivo a ser publicado sobre a experiência e seus resultados. Esse será encaminhado para os diversos envolvidos

e interessados e será construído através do registro escrito, imagens e depoimentos dos diversos envolvidos neste projeto.

Capítulo 3 – Caminhando pela “LUSOTOPIA?”

Cena 1 – “O mar”



O espetáculo tem como primeiro momento uma cena a que apelidamos de “O mar”. Esta cena, que se inicia antes do público entrar e que acompanha toda a entrada do mesmo na sala, é acompanhada com uma música de Fausto Bordalo Dias e nela os atores/performers alongam e aquecem o seu corpo, preparando e disponibilizando a sua ferramenta primeira para um espetáculo que vive da permanência de uma linguagem teatral física.

Do ponto de vista do conteúdo, simboliza também a fonte primeira do processo que levou à criação da Lusofonia, o Mar. O Mar enquanto inspiração para novas descobertas, O Mar enquanto elo transversal às várias culturas que integram a Lusofonia, o Mar como ponte social, cultural, ideológica entre essas mesmas culturas.

Cena 2 – “Lusofonia conceito”

Nesta segunda cena o coro, integrando todos os elementos do elenco e através de várias dinâmicas e jogos assentes na vocalidade e na oralidade, da uma ideia do conceito de Lusofonia. Recorrendo ao material literário de vários pensadores e filósofos lusófonos construímos um texto que, na visão do coletivo, melhor define a posição do mesmo face ao conceito de Lusofonia.



“Lusofonia, conjunto de identidades culturais existentes em países, regiões, estados ou cidades falantes da língua portuguesa. Angola, Brasil, Cabo Verde, Galiza, Guiné Bissau, Macau, Moçambique, Portugal, Goa, Damão e Diu, Timor-Leste, São Tomé e Príncipe, e diversas pessoas e comunidades em todo o mundo. Uma identidade cultural partilhada e unida por um passado vivido em comum e por uma língua que enriquecida na sua diversidade, se reconhece como uma. **A Língua Portuguesa.**

Unir-se para superar o subdesenvolvimento e as decorrentes chagas sociais e as chagas da guerra civil. Unir-se para superar antagonismos, aceitando a diversidade. Unir-se para reencontrar-se com o progresso, consigo mesmo e com os seus amigos. Unir-se para dar uma educação melhor a todo o povo. Unir-se para, juntos, construirmos um futuro melhor, sem abdicar da liberdade. Unir-se para produzir mais alimentos e mais riquezas para a nação, e emprego para todos poderem alimentar-se e alimentar as suas famílias. Unir-se para construir uma nação próspera, com o bem-estar do povo. Unir-se para saber ir além do progresso material, superando e ultrapassando o economicismo capitalista, cultivando os valores humanos e o bem-estar de todos. A Lusofonia é um sentimento, uma alma, um desejo de viver em conjunto, de desenvolver a língua portuguesa e as comunidades a ela ligadas, na sua convivência social e na relação com o mundo. São mais de duzentos e dez milhões de pessoas e uma língua comum que facilita a vontade dos povos de fazer avançar. São tradições históricas, culturais e na religião. Uma forma de relacionamento humano. A lusofonia é todas as instituições, pessoas e grupos que mantêm com a língua portuguesa e com as culturas e literaturas lusófonas um diálogo permanente. São milhares de pessoas de outros povos, línguas e culturas que se interessam por nós divulgando nas suas terras ideias e realizações lusófonas. E entre nós ideias e realizações suas, dando-nos a conhecer melhor

as suas culturas. Dinamizando intercâmbios cruciais para a construção do grande universo lusófono. **A cultura e o progresso são filhos da mistura.**”

Cena 3 – “Mãos” de Francisco José Tenreiro – São Tomé e Príncipe

Outra das premissas que desde logo fixámos como fundamental para o levantamento do texto literário do espetáculo, foi o fato de o mesmo expor relativamente a cada uma das comunidades envolvidas algum material que fosse representativo simultaneamente da realidade social, cultural e artística dessas mesmas comunidades. Pelo que se decidiu que cada país ou comunidade envolvida seriam também representados através de um poeta natural desse país ou comunidade e que fosse uma figura de proa relativamente á sua arte.

“É neste sentido que a arte é feita de imagens, quer ela seja ou não figurativa, quer nela se reconheça ou não a forma de personagens e de espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem um desfasamento, uma dissemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou exprimem aquilo que nunca verá, esclarecem ou encobrem á vontade uma ideia. Formas visíveis dão a compreender uma significação ou então subtraem-na.” (RANCIÉRE,2011:14)

Tendo em consideração a citação de Rancière, a dramatização deste poema consiste num jogo de contracena que se vai instalando e progredindo pela mão de três atrizes que dizem o poema recorrendo ao coro como elemento de cenário vivo que vai criando plasticamente um crescendo ao nível da tensão e libertação do próprio poema relativamente ao espaço.

*Mãos que moldaram em terracota a beleza e a serenidade do Ifé.
Mãos que na cera polida encontraram o orgulho perdido do Benin.
Mãos que do negro madeiro extraíram a chama das estatuetas olhos de vidro
E pintaram na porta das palhotas ritmos sinuosos de vida plena:
Plena de sol incendiando em espasmos as estepes do sem-fim
E nas savanas acaricia e dá flores às gramíneas da fome.
Mãos cheias e dadas às labaredas da posse total da Terra,
Mãos que a queimam e a rasgam na sede de chuva*

*Para que dela nasça o inhame alargando os quadris das mulheres
Adoçando os queixumes dos ventres dilatados das crianças
O inhame e a matabala, a matabala e o inhame.*

*Mãos negras e musicais (carinhos de mulher parida) tirando da pauta da Terra
O oiro da bananeira e o vermelho sensual do andim.
Mãos estrelas olhos noturnos e caminhantes no quente deserto.
Mãos correndo com o harmatan nuvens de gafanhotos livres
Criando nos rios da Guiné veredas verdes de ansiedades.
Mãos que á beira-do-mar-deserto abriam Kano á atracção dos camelos da
aventura
E também Tmbuctu e Sokoto, Sokoto e Zária
E outras cidades ainda pasmadas de solenes emires
De mil e mais noites!*

Mãos, mãos negras que em vós estou pensando.

*Mãos Zimbabwe ao largo do Indico das pandas velas
Mãos Mali do sono do Historiadores da civilização
Mãos Songhai episódio bolorento dos Tombos
Mãos Ghana de escravos e oiro só agora falados
Mãos Congo tingindo de sangue as mãos limpas das virgens
Mãos Abissínias levantadas a Deus nos altos planaltos:
Mãos de África, minha bela adormecida, agora acordada pelo relógio das
balas!*

Mãos, mãos negras que em vós estou sentido!

*Mãos pretas e sábias que nem inventaram a escrita nem a rosa dos ventos
Mas que da terra, da árvore, d' +a água e da música e das nuvens
Beberam as palavras dos coras, dos quissanges e das timbilas que o mesmo é
Dizer palavras telegrafadas e recebidas de coração em coração.
Mãos que da terra, da árvore, da água e do coração tantã
Criastes religião e arte, religião e amor.*

Mãos, mãos pretas que em vós estou chorando!”

In, Coração em África, 1982

Cena 4 – “Agência de Viagens Lusofonia” - Apresentação São Tomé e Príncipe

Esta cena, tal como várias que vamos encontrar ao longo de toda a estrutura do espetáculo, foi escrita por um membro do elenco que depois, com a colaboração direta de uma colega, fez o levantamento do respetivo texto cénico. Partindo de uma fase de investigação sobre o país em questão a atriz criou dramaturgicamente um texto e contextualizou-o cenicamente num ambiente de *call-center*, em que uma operadora tenta vender a uma cliente uma viagem a São Tomé e Príncipe.



Uma das premissas bases do espetáculo era que, no sentido de trabalhar a memória individual e coletiva do elenco sobre o tema em questão, alguns momentos teriam de ser dramaturgicamente criados e desenvolvidas pelos demais participantes.

“A escrita criativa apresenta-se como um caminho, um processo de descoberta e redescoberta. (...) Por isso jogo. Jogo teatral, por vezes infantil, por vezes inocente. O prazer do percurso, a construção do corpo do caminho, o reaprender a andar, a escrever, o fruto proibido, o produto pós-moderno, fragmentado incompleto sempre... (...) O homem guarda as palavras como grãos na alma e escreve com grãos de tinta do corpo o que lhe vai na alma. (...) A escrita é também um músculo, treina-se.” (GIL, CRISTOVAM-BELLMANN,1999:12-13)

Ao nível do jogo cénico deparamo-nos com a situação habitual de alguém que quer vender algo em contra ponto com alguém que não tem tempo sequer para ouvir a proposta. Com o evoluir da cena em que a vendedora vai discriminando particularidades do produto (viagem a São Tomé e Príncipe) e do país em questão, a potencial cliente vai-se entusiasmando e excitando com a proposta ao ponto de tomar a decisão de aceitar a proposta sem ouvir toda a informação da vendedora. O momento culmina com uma coreografia livre do coro ao som “Xula gaiteira” do conjunto musical Gaiteiros de Lisboa.

Cena 5 – “Quero ser tambor” de José Craveirinha - Moçambique

Tal como na cena anterior, foi selecionado um poema com o papel de representar mais um país do universo lusófono, desta feita Moçambique. Dito por uma atriz e um ator, este momento vive de uma dinâmica das palavras e do próprio poema assentes num crescendo de volume e numa alternância frenética de detentor da ação face á palavra dita.

“Haverá uma linguagem das ações, uma linguagem de sons – uma linguagem da palavra-enquanto-parte-do-movimento, da palavra-mentira, da palavra-enquanto-paródia, da palavra-enquanto-disparate, da palavra-enquanto-contradição, da palavra-choque ou da palavra-grito?” (BROOK, 2008:67-68)

Este momento é sublinhado pelo coro que em contexto de ritual recorre ao corpo enquanto instrumento de precursão que explorado em toda a sua dimensão é passível de debitar sons completamente diferentes.

“Não basta ter boa vontade, sinceridade, reverência e fé na cultura: a forma exterior só pode adquirir verdadeira autoridade se a cerimónia tiver uma autoridade semelhante. Hoje mais do que nunca, precisamos encenar verdadeiros rituais; mas para que esses rituais consigam transformar uma ida ao teatro numa experiência que alimente as nossas vidas, precisamos de encontrar novas formas, as quais estão á nossa disposição e não nascem nem por decreto, nem em conferências.” (BROOK,2008:62)

Esses sons, extraídos pelo coro dos seus próprios corpos acompanha o crescendo do poema culminando com uma orquestra num êxtase ritualístico.



Quero ser tambor

Tambor está velho de gritar

Oh velho Deus dos homens

Deixa-me ser tambor

Corpo e alma só tambor

Só tambor gritando na noite quente dos trópicos.

Nem flor nascida no mato do desespero

Nem rio correndo para o Mar do desespero

Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero

Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero

Nem nada!

Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra

Só tambor de pele curtida da minha terra

Só tambor cavado nos troncos duros da minha terra.

Eu

Só tambor rebentando o silêncio amargo da mafalala

Só tambor velho de sentar no batuque da minha terra

Só tambor perdido na escuridão da noite perdida.

*Oh velho Deus dos homens
Eu quero ser tambor
E nem rio
E nem flor
E nem zagaia por enquanto
E nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida*

*Só tambor noite e dia
Dia e noite só tambor
Até á consumação da grande festa do batuque!
Oh velho Deus dos homens
Deixa-me ser tambor
Só tambor!*

In, Cela I, 1980

Cena 6 – “Por ti Moçambique...” - Apresentação Moçambique

Também esta cena partiu de um processo de escrita criativa assente na investigação feita sobre o país em questão. Após uma primeira fase de escrita criativa, trabalhou-se a maturação do texto em prol da dinâmica e do texto cénico a implantar. Analisou-se conteúdos, emendou-se a estrutura e fechou-se a forma.

“A investigação sobre processos de conhecimento aponta para o seguinte esquema de fases: a preparação, a incubação, a explicação, e a verificação. A fase de incubação destaca-se como a mais importante. (...) Estes métodos têm como objetivo a descontração da cognitividade consciente do hemisfério esquerdo do cérebro, ativando as potências criativas inconscientes do hemisfério direito do cérebro. (...) As técnicas aqui apontadas melhoram a fase de incubação e produzem resultados na fase de explicação, ou seja, na produção de textos.” (GIL, CRISTOVAM-BELLMANN,1999:12-13)

A atriz, após concluída a maturação do texto literário musicou o mesmo em forma de *RAP*, assumindo na cena uma contracena direta com o público enquanto o coro dá, de uma forma básica e com estalar de dedos, suporte rítmico ao momento musical. A cena assume assim um carisma de festividade de registo exteriorónico e popular. “O modo processional e festivo vai estar presente de forma significativa no movimento do coro, sobretudo nas partes que correspondem á sua entrada e saída de cena – *párodos e êxodos*.” (ANDRADE: 2013)

Mais uma vez, e seguindo uma das principais ideias estéticas e representativas do espetáculo, o coro surge como um elemento cénico vivo, de congregação e enfatização do momento teatral.

“Possibilitando a integração de um grande número de pessoas, o coro garante a participação da população no espetáculo teatral através de uma forma festiva, em que a memória e a identidade são celebradas. Tendo sido também utilizado como “expressão de uma comunidade” (PAVIS, 1998), a conjugação das suas vertentes líricas, poética e mitológica, fazem dele um recurso particularmente privilegiado na forma de contar uma história, funcionando como artifício teatral capaz de comunicar mundos simbólicos.” (ANDRADE,2013:69)

Cena 7 – “Casa Robot”

No sentido de ir ao encontro do propósito de trabalhar a partir da memória coletiva do elenco e dinamizar as vivências quotidianas do mesmo, foi lançado o desafio de em grupos de três ou quatro pessoas se fazer o levantamento cénico de algumas das histórias escritas a partir da temática da Lusofonia. Esta cena é um dos resultados derivantes desse desafio em que um sujeito, perante uma afronta á sua organização/formatação, e num ato de desespero recria a sua própria realidade dando lugar a uma nova realidade, integrando uma nova organização da dinâmica física e espacial á sua volta.



A construção desta cena, tal como de outras que integram a estrutura do espetáculo, tem como pressupostas duas premissas base: a criação de momentos a partir da memória dos elementos do grupo e a crença de que a criação é uma ferramenta disponível em todos nós, que necessita de ser estimulada. “Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco.” (SPOLIN:2010).

“O Teatro improvisacional requer relacionamento de grupo muito intenso, pois é a partir do acordo e da atuação em grupo que emerge o material para as cenas e peças.” (SPOLIN:2010).

Partindo da improvisação numa primeira fase foi intenção confrontar os demais atores com a questão da espontaneidade, da criação em tempo real, como ferramentas da recolha de material para levantamento de texto cénico.

“A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa.” (SPOLIN,2010:4)

Por outro lado, e do ponto de vista da encenação, vemos também a clara intenção da criação de imagens recorrendo á fisicalidade do elenco no sentido de chegar ao cenário vivo em que os atores têm um papel preponderante na construção da plasticidade visual do espetáculo. Trabalhando no extremo relativamente á utilização corpórea do ator, pretendeu-se assumir uma teatralidade total que nos remeta para uma fuga ao realismo estético.

“Mas acontece que o objeto artístico só é artístico na medida em que não é real. (...) E por este processo chegar-se-á a um ponto em que o conteúdo humano da obra será tão escasso que quase não se verá. Teremos, então, um objeto que só pode ser compreendido por quem possua o dom peculiar da sensibilidade artística.” (GASSET,2008:69-71)

Por outro lado, e no seguimento de potencializar a dinâmica do Teatro Comunitário como um laboratório de experimentação face às várias linguagens da criação teatral, ousámos confrontarmo-nos com as demais possibilidades plásticas e estéticas rompendo com o lugar-comum neste tipo de envolvimento criativos.

“Em arte, é nula a repetição. Cada estilo que aparece na história pode gerar certo número de histórias diferentes dentro de um mesmo tipo genérico. Mas chega um dia em que a magnífica mina se esgota. (...) Por esta razão, deve considerar-se uma sorte coincidir com este esgotamento a emergência de uma nova sensibilidade capaz de descobrir novas minas intactas.”
(GASSET,2008:72-73)

De acordo com o pensamento de Gasset, foi nossa intenção criar uma ordem ideológica e filosófica do ponto de vista da cena, recorrendo ao caos linguístico disponível. Tal como nos sugere a atual ideia de Lusofonia, que perante uma imensa amálgama de culturas, pensares e vivências nos remete para um entendimento e uma ordem algo caóticos através da linguagem.

“O que sucede às histórias e às imagens que lhe estavam subordinadas são as formas. É a potência da cada materialidade específica – verbal, plástica, sonora ou outra – revelada por procedimentos específicos. (...) Esta caracteriza-se pela separação das esferas de experiência e das formas de racionalidade peculiares a cada uma, separação que só deve ser completada pelo elo da razão comunicacional.” (RANCIÈRE,2011:57-58)

Cena 8 – “Cabeleireiro”

Tal como na cena 7, recorreremos ao trabalho de improvisação e criação a partir dos atores para levantar cenicamente esta cena. Partindo mais uma vez do relato de uma vivência alusiva á temática por parte de um dos elementos do grupo, um coletivo de três atrizes, partindo de um jogo de improvisação sem palavras construí o texto cénico do momento teatral “Cabeleireiro”.

“No jogo, a energia liberada para resolver o problema, sendo restringida pelas regras do jogo e estabelecida pela decisão grupal, cria uma explosão – ou espontaneidade – e, como é comum nas explosões, tudo é destruído, rearranjado, desbloqueado. O ouvido alerta os pés, e o olho atira a bola.”
(SPOLIN,2010:5)

Lançando as premissas de um jogo de improvisação, o coletivo estruturou algumas regras base: partindo da ideia de conflito teríamos que chegar á situação de harmonia, para além da restrição dada de não utilizar a palavra falada, toda a movimentação de cena teria de ser sonorizada pelas próprias atrizes, em tempo real, e explorando o universo das onomatopeias.

“O jogo é psicologicamente diferente em grau, mas não em categoria, da atuação dramática. A capacidade de criar uma situação imaginativamente e de fazer um papel é uma experiência maravilhosa, é como uma espécie de descanso do cotidiano que damos ao nosso eu, ou as férias da rotina de todo o dia. Observamos que essa liberdade psicológica cria uma condição na qual tensão e conflito são dissolvidos, e as potencialidades são liberadas no esforço espontâneo de satisfazer as demandas da situação” NEVA L. BOYD, Play, a Unique Discipline (SPOLIN,2010:5)



Assim chegámos a uma cena em que partindo do conflito comunicacional, onde não existe a palavra falada, surge o entendimento e a harmonia pela vontade de percepção e disponibilidade para o outro, independentemente da origem ou percurso dos elementos comunicantes.

Nesta cena, deparamo-nos ainda com um vital e indispensável rigor técnico ao nível da partitura de cena, nomeadamente no que diz respeito aos tempos, às reações, á escuta e á atenção cênicas. “No teatro, as questões de voz e tempo, entoação e ritmo, posição, distância, cor e forma são tão importantes para o ator mais indisciplinado e desajeitado como para o ator mais sofisticado.” (BROOK:2008,140).

Cena 9 – “Um Minuto de Silêncio” de Francisco Borja da Costa | Timor-Leste

Calai

Montes

Vales e fontes

Regatos e ribeiros

*Pedras dos caminhos
E ervas do chão,
Calai*

*Calai
Pássaros do ar
E ondas do mar
Ventos que sopram
Nas praias que sobram
De terras de ninguém,
Calai*

*Calai
Canas e bambus
Árvores e “ai-rús”
Palmeiras e capim
Na verdura sem fim
Do pequeno Timor,
Calai*

*Calai
Cala-vos e calemo-nos
POR UM MINUTO
É tempo de silêncio
No silêncio do tempo
Ao tempo de vida
Dos que perderam a vida
Pela Pátria
Pela Nação
Pelo Povo
Pela Nossa
Libertação
Calai – um minuto de silêncio...*

Homenageando mais um dos países enquadrados no universo Lusófono, e no seguimento da pesquisa realizada pelos elementos do grupo, inserimos no espetáculo a dramatização do poema acima referenciado.

Para a construção da cena, e mais uma vez parodiando com a questão da comunicação verbal agora ao nível do seu conteúdo, duas atrizes dinamizam jogos populares infantis enquanto dizem um poema fúnebre de homenagem aos mortos de uma ocupação militar. Pretendemos assim criar uma dicotomia entre o drama real de um povo e a fluência estética e estilizada da cena.

“Alegrar-se ou sofrer com os destinos humanos que, porventura, a obra de arte refira ou apresente é coisa muito diferente do verdadeiro prazer artístico. Mais ainda, esta preocupação com o humano da obra é, em princípio, incompatível com a estrita fruição estética.” (GASSET,2008:68)

Em cenário vivo, o coro através de movimentos mecanizados simboliza um povo torturado e ostracizado pelo poder das armas, às mãos de um outro povo ocupante. Num misto de criação coletiva e direção coral criámos uma cena mista em que o foco deambula num conflito permanente entre a história dramática do sujeito e a crueza de um cenário vivo. “O teatro afirma-se sempre no presente – e é isto que o pode tornar mais real do que o vulgar fluxo da consciência. E é também por esta razão que pode ser tão perturbador. (...) O teatro é a arena na qual pode ocorrer um confronto vivo.” (BROOK:2008)

Cena 10 – “Angola encontra Timor”

Nesta cena o coro volta a ter um papel preponderante no sublinhar da ideia adjacente á construção plástica da cena. Foi proposto um jogo entre duplas de atores onde a relação corporal era preponderante. O corpo de um ator “complementava” o corpo do outro em um jogo como o “TAL” oriental.

“O corpo como ponto de partida para uma experiência coletiva e o espaço entendido enquanto vivência poética e comunitária, constituem as premissas básicas a partir das quais está estruturada a bordagem do coro. Para além de representarem elementos basilares na criação artística (seja ela comunitária, vanguardista, comercial ou convencional), o corpo e o espaço estão também na base da remota etimologia de coro, que se refere a um conjunto de dançarinos e cantores mas também ao espaço onde estes se moviam (CALAME, 1997).” (ANDRADE,2013:97)

Com um texto em que duas atrizes personificam os países de Angola e Timor-Leste, a cena desenvolve-se através da contínua formação de instalações humanas de dois ou três elementos em que o coro tem exatamente a mesma preponderância estética dos protagonistas, independentemente de estes deterem o texto cénico. “O ator deve ser, (...), o veículo de uma nova linguagem, cuja especificidade permitirá libertar a arte do espetáculo da tutela do texto e da significação discursiva.” (ROUBINE:189)

Mais uma vez o rigor da construção do texto cénico leva-nos ao usufruto estético da movimentação do coro. “Brecht atribuía, em particular, uma extrema importância ao prazer estético, (...), insistindo por exemplo, na “beleza que deve caracterizar a marcação dos personagens em cena, bem como os deslocamentos dos grupos.” (ROUBINE:198)

Por sua vez, os protagonistas da palavra assumem um presencialismo cénico dialogando diretamente com o público, apresentando-se na primeira pessoa através de informação recolhida na fase de pesquisa.

Cena 11 – “Salalé três, três”

Recuperando uma canção tradicional angolana, este momento surge-nos como interlúdio entre duas cenas. Uma atriz, de origem angolana, recorrendo á memória física de um acontecimento ritualístico da sua infância, um elemento popular caracterizador da sua comunidade. “Ou seja, no processo de execução das ações físicas, diferentes memórias podem ser evocadas: a memória de emoções, mas também a memória das sensações e dos sentidos; uma memória física, portanto.” (BONFITTO:2002)

Estão presentes a congregação e a festividade através do coro que, em roda e direcionado para o centro da mesma, sublimam com palmas o que de mais belo existe na arte popular. A graciosidade e a celebração da vida. “Possibilitando a integração de um grande número de pessoas, o coro garante a participação da população no espetáculo teatral através de uma forma festiva, em que a memória e a identidade são celebradas.” (ANDRADE: 69)

Cena 12 – “Poema da alienação” de António Jacinto | Angola

Não é este ainda o meu poema

O poema da minha alma e do meu sangue

Não

*Eu ainda não sei nem posso escrever o meu poema
O grande poema que sinto já circular em mim*

*O meu poema anda por ai vadio
No mato ou na cidade
Na voz do vento
No marulhar do mar
No Gesto e no Ser*

*O meu poema anda por ai fora
Envolto em panos garridos
Vendendo-se
Vendendo
“Ma limonje ma limonjééé”*

*O meu poema corre nas ruas
Com um quibalo podre á cabeça
Oferecendo-se
Oferecendo
“Carapau sardinha matona
Ji ferrera ji ferrerééé”*

*O meu poema calcorreia ruas
“olha a probíncia” “diááário”
E nenhum jornal traz ainda
O meu poema*

*O meu poema entra nos cafés
“Amanhã anda á roda amanhã anda á roda”
E a roda do meu poema
Gira que gira
Volta que volta
Nunca muda
“Amanhã anda á roda*

Amanhã anda á roda”

*O meu poema vem do Musseque
Ao sábado traz a roupa
Á segunda leva a roupa
Ao sábado entrega a roupa e entrega-se
Á segunda entrega-se e leva a roupa*

*O meu poema está na aflição
Da filha da lavadeira
Esquiva
No quarto fechado
Do patrão nuinho a passear
A fazer apetite a querer violar*

*O meu poema é quitata
No Musseque á porta caída dum cubata
“Remexe remexe
Paga dinheiro
Vem dormir comigo”*

*O meu poema joga a bola despreocupado
No grupo onde todo o mundo é criado
E grita
“obeçaite golo golo”*

*O meu poema é contratado
Anda nos cafezais a trabalhar
O contrato é um fardo
Que custa a carregar
“monangambééé”*

*O meu poema anda descalço na rua
O meu poema carrega sacos no porto*

*Enche porões
Esvazia porões
E arranja força cantando
“tué tué tué trr
Arrimbuim puim puim”*

*O meu poema vai nas cordas
Encontrou sipaio
Tinha imposto, o patrão
Esqueceu assinar o cartão
Vai na estrada
Cabelo cortado
“cabeça rapada
Galinha assada
Ó Zé”*

*Picareta que pesa
Chicote que canta
O meu poema anda na praça trabalha na cozinha
Vai á oficina
Enche a taberna e a cadeia
É pobre roto e sujo
Vive na noite da ignorância
O meu poema nada sabe de si
Nem sabe pedir
O meu poema foi feito para se dar
Para se entregar
Sem nada exigir*

*Mas o meu poema não é fatalista
O meu poema é um poema que já quer
E já sabe
O meu poema sou eu-branco
O meu poema sou eu-preto*

A cavalgar pela vida.

In Poemas, 1961

Na cena 12, em que dramatizamos mais um poema oriundo da Lusofonia, mais uma vez o jogo entra a dupla de protagonistas surge como fundamental para a criação do contexto que pensámos para o desenrolar das palavras. Recorrendo ao ambiente de incentivo á subversão contra um domínio alheio e á propaganda politica com vista á revolução, duas atrizes dizendo o poema deambulam pelo espaço interagindo com o coro que por sua vez simboliza um povo oprimido pelo domínio alheio mas também um povo que, assumindo a voz em slogans populares angolanos ao longo do poema, quer passar de uma situação de submisso a uma voz ativa. A cena culmina com uma revolução simbolicamente levada a cabo por uma coreografia livre de todo o coro ao som de uma melodia tradicional oriunda do oriente lusófono (Macau).

Pretendemos assim, com este momento, criar um identificação do publico com uma situação que de alguma forma é transversal á vivência dos vários países da Lusofonia, o se terem libertado de um domínio politico ditatorial. Através desta identificação alertar para o facto de que os episódios da história só não são repetíveis na medida em que os povos não os esquecem.

“ A que chama a maioria das pessoas o prazer estético? Que acontece no seu espirito quando uma obra de arte, por exemplo uma produção teatral, lhe agrada? A resposta não oferece dúvida: as pessoas gostam de um drama quando conseguiram interessar-se pelos destinos humanos que lhe são propostos. (...) Isto quer dizer que, para a maioria das pessoas, o prazer estético não é uma atitude espiritual diferente, em essência, da que habitualmente adota no resto da sua vida.” (GASSET,2008:66-67)

Mais uma vez o coro detém um papel fundamental na sustentação da cena, desta feita ao nível do texto cénico e do texto literário.

“O coro foi parte integrante da criação artística grega e representou um elemento constante nas tragédias, comédias, ditirambos, e dramas satíricos. Sujeito a regras e convenções específicas, fez parte da estrutura de todos os géneros dramáticos, combinado aspetos de ordem mimética, narrativa, festiva, estética e simbólica. Apesar do seu posterior declínio no final da era clássica, o coro foi um dos pressupostos fundamentais do teatro grego.” (ANDRADE,2013:70)

Nesta cena o coro surge-nos ora mimando na imobilidade o contexto cenográfico ora interagindo diretamente como protagonista na cena.

Cena 13 – “Macau é chinês” - Apresentação Macau

Nesta cena, uma atriz simulando um pivô de telejornal, anuncia no próprio dia a notícia da cedência da soberania de Macau á China por parte do governo Português. Num crescendo de envolvimento afetivo pessoal com a notícia a atriz faz-nos assistir á passagem de uma profissional e rigorosa jornalista até a uma mulher requintada mas exuberante em delírio.

Os textos cénico e literário foram desenvolvidos pela atriz tendo como premissa base a de passar através da cena informação oficial sobre Macau, ou aquilo a que poderíamos chamar o bilhete de identidade do país, e passar simultaneamente informação de cariz mais cultural e turístico como particularidades de interesse pessoal da personagem que protagoniza a cena.

“Com o texto não terminava a escrita criativa. Valerá sempre a pena continuar a pensar e repensar aquilo que se poderá fazer mais com o texto. O texto poderá ser ponto de partida para produzir um vídeo, uma peça de teatro. (...) A escrita é então uma aprendizagem de experiência. Ao escrever tomo consciência daquilo que sei e daquilo que não sei, normalmente predomina o segundo. (GIL, BELLMANN,1999:24-25)



O coro trabalha na cena ao nível da contextualização cenográfica simulando as figuras do cameraman, porta perches, anotadores, etc, em estado de imobilidade.

“Sob a lógica da criação coletiva e Através Dos corpos criadores dos participantes, o coro constitui um elemento basilar para a criação comunitária. Como símbolo do coletivo, artifício estético, veículo ideológico, forma narrativa ou síntese poética, o coro condensa uma polivalência de atributos e funções.” (ANDRADE,2013:116)

A introdução desta cena surge também como forma de sublinhar a importância que os *média* podem e devem ter na ideia de construção do grande universo lusófono. Difundindo informação dos vários quadrantes da sociedade (cultural, social, político, económico) mas também na promoção turística e artística de cada uma das comunidades junto das restantes

Cena 14 – Poema “Macau” de José dos Santos Ferreira

I

*P avôs, Macau querido, pequenino,
Para ti, Macau querida, pequenina,
Nesga de terra por Deus abençoada,
Macau cristã, que a mão do destino
Colocou no caminho iluminado;
Para ti, pensei vir com devoção,
Compor um poema de amor,
Contigo enfeitado no coração,
E assim merecera bênção do Senhor.*

II

*Tu, Macau, de passado alegre e triste,
Fazes lembrar o céu quando varia de cor:
Dias em que o Sol brilha com graça,
Horas em que nuvens escuras retratam dor.
Se estás em sossego, há tranquilidade,
Todos gozam, riem às gargalhadas...
Vem a lestada, fustiga a ventania,
Uns ficam a chorar, outros se põe a fugir!*

In, Adé, português/macaense, do livro Oéma Di Macau, 1983

Na dramatização deste poema trabalhamos essencialmente com a ideia de Oriente. Enquanto a atriz que diz o poema o faz em jeito de aula em que uma Mestre partilha saberes com os seus discípulos, o coro recria através de

movimentos lentos e fluidos a envolvimento das coreografias orientais ligadas às artes marciais e de meditação.



Assim obrem-se também um certo conflito ou contraponto entre a doçura e o calor do texto e a analogia que fazemos do movimento do coro relativamente às ocupações chinesas que ainda hoje são polémicas. Nós entregamos enquanto eles ocupam. Mas o efeito final não deixa de ser assolado por uma dimensão poética que poderemos relacionar com um ambiente *Zen*.

“Através da mediação do corpo e de uma intervenção no espaço, poderá ocorrer uma experiência coletiva entre corpos e uma vivência poética do espaço. Espaço de encontro, de festa e de memórias, o resgate do coro representa também uma revalorização da comunidade e do espaço publico como pertença comum.” (ANDRADE,2013:116)

Cena 15 – “O seu futuro é na Galiza” - Apresentação Galiza

Esta cena é muita importância na estrutura do espetáculo pois é o momento em que se trabalha diretamente com o público, envolvendo-o na cena.



A atriz que protagoniza o momento teatral, interpretando uma vidente brasileira, recorre a um elemento do público para fazer ao vivo uma consulta de vidência.

Observando a cabeça do elemento do público como se de uma bola de cristal se tratasse, ela advinha o passado e o futuro da pessoa escolhida falando da Galiza, no que diz respeito a particularidades culturais e de tradição popular e religiosa. “E quando não existe mais nada no palco que tenha vestígio da figuração, da verossimilhança, da coerência... ainda assim existe algo para ser visto: a teatralidade.” (ROUBINE:1982)

Estamos perante aquilo a que Peter Brook apelida de teatro bruto na sua vertente mais direta e genuína.

“Quem salva sempre a situação é o teatro popular. As várias formas que vem assumindo ao longo dos tempos têm um único fator em comum: o teatro em estado bruto. Sal, suor, barulho, odores: o teatro que não se faz em teatros, (...) – teatro é um termo tão genérico que inclui tudo isto e ainda o brilho dos candelabros.” (BROOK,2008:91)

Cena 16 – “Como vai Sr. Damão?” - Apresentação Damão e Diu



Dois atores, recorrendo á musicalidade e teatralidade de uma cena de grande reconhecimento popular nos anos 80 do séc. XX, fazem a apresentação desta peculiar comunidade lusófona, abordando essencialmente questões de cariz histórico e cronológico e assim descrevendo a origem de tão carismático povo.

A cena pretende trabalhar coma memória cultural do público pois que a popularidade da cena original (Sr. Feliz e Sr. Contente) e transversal a várias gerações.

“O Teatro Bruto está próximo das pessoas: pode ser um teatro de marionetas, pode ser – como nas aldeias gregas ainda hoje - um espetáculo de sombras; distingue-se normalmente pela ausência daquilo a que costumamos chamar um estilo. (...) Criar uma coisa a partir do estado bruto é como uma revolução, pois tudo o que está á mão pode ser utilizado como arma. (...) O teatro popular, liberto da unidade de estilo, possui realmente uma linguagem muito sofisticada e com bastante estilo.” (BROOK,2008:93)

O coro mais uma vez detém um papel de destaque dando uma contextualização do ponto de vista do acompanhamento musical contracenando diretamente com os protagonistas. Quando este não fazem texto o coro, através duma melodia em *ostinato*, mantem a vivacidade musical da cena. Do ponto de vista do texto cénico, cada elemento do coro finge tocar um instrumento musical. “Através das partituras cénicas compostas por sons, movimentos, imagens, musica, palavras, luz, gestos, e objetos, podem nascer fecundas poéticas teatrais, resultado da fusão de linguagens artísticas.” (ANDRADE, 116)

Cena 17 – “Pirarucu” - Apresentação Brasil



Mais uma vez, partindo da ideia de escrita criativa, lançou-se o desafio a três elementos de criarem um momento teatral onde desenvolvessem a ideia de apresentar um país lusófono, o Brasil.

“No teatro jogamos na superfície do discurso escrito para ser oral, na superfície do discurso real ou irreal como as crianças no jogo da sardinha, umas vezes por baixo umas vezes por cima. (...) Escrever é refletir-se. Reflexão corporal. O corpo ganha uma história, uma geografia, uma estratégia, uma “corrida”. (...) Propomos um jogo teatral e uma escrita criativa como uma euforia, uma pureza, uma paixão, um escândalo, uma sedução anárquica, um jogo dilacerante.” (GIL, BELLMANN,1999:39)

Nasce uma cena eloquente, de dramaturgia livre e *naïf*, registo popular e estereotipado mas dum brilho cativante e que diverte imenso.

“Todas as tentativas de revitalização do teatro têm sido marcadas por um regresso às fontes populares. (...) Em primeiro lugar, não tem vergonha de querer provocar alegria e riso, aquilo a que Tyrone Guthrie chama «TEATRO DO PRAZER», e qualquer teatro que consiga verdadeiramente dar prazer já justificou a sua existência.” (BROOK,2008:98)

Uma menina de família, andando a ser tratada por problemas do fórum psicológico, leva o seu novo namorado brasileiro a apresentar á sua psicóloga. Esta, perante o exotismo do *gato*, apaixonava-se pelo mesmo e acaba por ficar com ele após uma consulta bem atribulada e fora do comum.

Cena 18 - Poema “Hino Nacional” de Carlos Drummond de Andrade

Precisamos descobrir o Brasil!

Escondido atrás as florestas,

Coma água dos rios no meio,

O Brasil está dormindo, coitado,

Precisamos colonizar o Brasil

O que faremos importando francesas

Muito louras, de pele macia,

Alemãs gordas, russas nostálgicas para

Garçonettes dos restaurantes noturnos

E virão sírias fidelíssimas

Não convém desprezar as japonesas...

Precisamos educar o Brasil.

Compraremos professores e livros,

Assimilaremos finas culturas,

Abriremos dancings e subvencionaremos as elites.

Cada brasileiro terá sua casa

*Com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
Salão para conferências científicas
E cuidaremos do Estado Técnico.*

*Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
Do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...
Os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...*

*Precisamos adorar o Brasil!
Se bem que seja difícil compreender o que querem
Esses homens,
Por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão
Dos seus sofrimentos.*

*Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
Ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o
Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?*

In, Brejo das Almas, 1934

Nesta cena, duas das atrizes assumindo uma linguagem representativa de presencialismo com o público, discursam num registo que nos remete para o senado brasileiro e para a ideia de que estão a tentar convencer este senado com o conteúdo das suas palavras. Atitude imperativa, discurso forte e direto, gesto preciso e bem desenhados.

O momento culmina com um movimento coral do todo o elenco, movimento este inspirado nas movimentações das marionetas. Simbolicamente estamos perante um povo manipulado, decadente mas que não para de rir mesmo perante a hipocrisia dos discursos imperativos, seguros e assertivos das personagens parlamentares.

“Como todos os corpos, também o coro como um corpo coletivo que é, tem o seu centro de gravidade. Exercícios de equilíbrio, alternância, peso, ritmo e compensação poderão ser particularmente importantes para o movimento coral, em que se pode experimentar várias formas geométricas e maneiras de o coro se mover. Como célula móvel e mutante, são múltiplas as possibilidades de movimento do coro. As diversas configurações que o coro oferece serão determinantes para a componente plástica do espetáculo.”
(ANDRADE,2013:115)

Cena 19 – “Alguém me diz onde é que eu estou?” - Apresentação Guiné-Bissau

Desta feita foi lançado o desafio a uma atriz de, a partir de uma recolha das vivências da sua família direta com raízes na Guiné-Bissau, criar um texto através do qual ela contasse literalmente ao público a história da sua família na convivência com o referido país lusófono. “A escrita criativa apresenta-se como um caminho, um processo de descoberta e redescoberta. (...) O homem guarda as palavras como grãos na alma e escreve com grãos de tinta do corpo o que lhe vai na alma.” (GIL, BELLMANN:1999)

A ideia seria recriar um momento onde, com uma componente ficcional, a atriz recuperasse um pouco da sua identidade e simultaneamente falasse um pouco da cultural artística e social da comunidade alvo. “No centro do termo criatividade podemos compreender a qualidade de conseguir pensar de forma inovadora, desenvolvendo o sentir e o agir, por isso provocando transformações, fazendo do velho novo.” (GIL, BELLMANN:1999)

Surge assim uma cena onde, através de um registo tradicional do contador de histórias, a atriz através de um texto criado por si faz um quadro livre, mais focado na cultura social do quotidiano, do país em questão.

No final, tal como em outras cenas atrás descritas, o coro seguindo o chamamento da protagonista protagoniza um momento de dança livre inspirado no exotismo das danças sensuais africanas. Mais uma vez, num contexto de engrandecimento social o coro surge como o personagem que faz culminar a cena num êxtase de sensualidade dando á cena uma significância mais abrangente e remetendo-a para o universo da lusofonia num sentido mais lato. Lusofonia como um ser mais sensual, mais exótico e mais poético. A dança desenrola-se ao som de um músico brasileiro de seu nome Ivan Vilela, e que toca uma guitarra típica da zona de Minas Gerais no Brasil.

“O coro é a concretização do coletivo; representa um lugar de encontro e um espaço de partilha em que diferentes corpos, com diferentes identidades, se juntam para participarem numa experiência comum. E se o teatro comunitário é um *acontecimento coletivo que deve ser realizado com outros* (DIDEGAIN, 2007), o coro sublinha e sublima esta ideia, assumindo uma forma festiva que possibilita o encontro. Porém, este ideal coletivo não significa a supressão ou eliminação de diferenças entre os seus membros, mas deve antes incluir a diversidade e heterogeneidade de vozes que compõem a comunidade.” (ANDRADE,2013:113-114)

Cena 20 - Poema “Mar” de Arménio Vieira

Mar! Mar!

Mar! Mar!

Não mar azul

De caravelas ao largo

E marinheiros valentes

Não o mar de todos os ruídos

De ondas

Que estalam na praia

Não o mar salgado

Dos pássaros marinhos



De conchas

Areia

E algas do mar

Mar!

Raiva – angústia

De revolta contida

Mar!

Do não-repartido

E do sonho afrontado

Mar!

Quem sentiu mar?

In, revista SELÒ, nº2 1962

Sob um dos mais puros movimentos do coro que podemos encontrar ao longo de “LUSOTOPIA?”, uma atriz diz o poema acima mencionado compassada pelas ondas do mar simbolicamente expressas vocalmente através de um ostenato do coro com a palavra mar e simbolicamente expressas fisicamente através do balançar do coro que em duas filas paralelas e laterais relativamente ao público, se abanam para trás e para a frente, alternadamente e dando-nos a sensação desse tão poético e particularmente belo movimento do mar.

“Se se souber o que se quer representar – designadamente para Claude Lanzmann, o real do inacreditável, a igualdade do real e do inacreditável -, não há uma propriedade do acontecimento que impeça a representação, que impeça a arte, no sentido do artifício. (...) Esta forma é, em contrapartida, perfeitamente congruente com a relação entre a verdade do

acontecimento e a invenção ficcional própria do regime estético das artes.”
(RANCIÈRE,2011:172)

A fala da atriz que diz o poema surge-nos como em efeito de *voz-off* pois a atriz está integrada no coro não havendo nenhuma situação de protagonismo.

Cena 21 – “Cabo Verde, Cabo Verde!” - Apresentação Cabo Verde

Tal como na cena 19, também este momento nasceu de um desafio de escrita criativa lançado á atriz que protagoniza a cena. Sendo a rapariga descendente de raízes cabo-verdianas e já tendo estado por várias vezes nesse país, qual a posição física que mais a fazia lembrar fisicamente a envolvência cabo-verdiana? Depois, a partir dessa posição enumerar um núcleo de palavras – chave e por fim um texto literário e um texto cénico.

“O corpo exterioriza a língua interior, a sua língua perdida, a verdadeira linguagem, aquela cuja ação se resume na nossa vida banal a falarmos com nós próprios. A expressão dramática é agir, pôr em ação, aquecer. (...) Na expressão dramática a aprendizagem da língua materna faz-se através do corpo sem reprimir a linguagem não-verbal. (...) A questão é dar ao corpo a forma de instrumento de escrita que é a sua língua. (...) O escritor é no jogo aquele que deixa de falar alto, o que sonha e começa a escrever o corpo despertado pela música e pela luz. (...) É necessário a construção do corpo pois fora dele nada existe e sem ele nada conhecemos do que fora dele se encontra.” (GIL, BELLMANN,1999:37-38)

A cena criada traduziu-se numa situação em que uma jovem de ar aparentemente ingénuo e inocente, recorda através das suas memórias o seu país de origem. Com o evoluir do discurso, a jovem vai intensificando cada vez mais a sua fisicalidade sensual até que num culminar desse crescendo tem um orgasmo corporal. Toda a cena é pautada por um marcante evoluir emocional da personagem/figura. “Vemos também nesse caso não mais uma prática que se dá num âmbito exclusivamente mental, mas, assim como em Aristóteles, a atividade da imaginação é concretizada em diálogo com os sentidos.” (BONFITTO:2002,32)

O discurso evolui por um recordar de alguns ícones culturais do país em questão: a cor da pele dos habitantes, a gastronomia típica, a música típica, etc. No final, subitamente e desconstruindo todo o envolvimento sensual criado,

a atriz volta a um registo ingénuo onde em crioulo exprime diretamente as saudades que tem da sua terra.

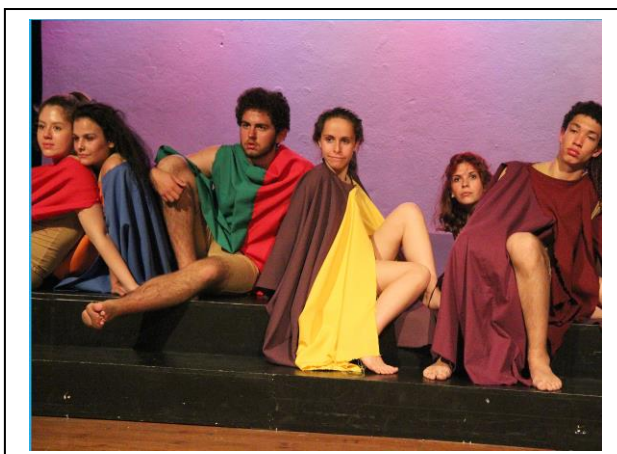


O coro, tal cenário vivo, simula através do balançar dos corpos e do som dos pés a baterem no chão, a ondulação a bater no casco dos pequenos barcos que ao largo de Cabo-Verde dançam com o mar em busca de alimento para o povo. Conforme nos elucida Matteo Bonfitto apoiada nas teorias de Artaud, esta movimentação apoiada no gesto contínuo do coro imprime uma força ao texto da atriz protagonista trabalhando através da metáfora e de uma ilustração não direta.

“Artaud, após reconhecer no texto uma fonte infinita de estímulos para a construção da cena, ele buscou instaurar um processo de metaforização da palavra a partir da construção de imagens que deveriam acompanhar a sua execução. Tais imagens requalificariam a palavra.” (BONFITTO:2002,55)

Cena 22 – Lusofonia, desejo para o futuro

Chegamos á cena final do espetáculo e á grande congregação coral.



Através de vários jogos de corpo, voz, imagem, movimento, subdivisão coral, contracena, ritual, etc, o coro culmina o espetáculo com um texto literário que sendo uma criação coletiva a partir de vários autores é uma ode á Lusofonia, enquanto sonho de utopia tornada realidade. O texto foi conseguido através da colagem de vários textos oriundos de diferentes autores. Esta é uma técnica, tal como defende Jean Jacques Roubine, de um grande potencial e que hoje cada vez mais se apresenta como uma ferramenta ao dispor da criação teatral de cariz comunitário. “Ao Mesmo tempo, outras fórmulas de tratamento e de criação do texto surgiram e se firmaram. É o caso, notadamente, da adaptação, da colagem, do uso da improvisação, da criação coletiva, etc.” (ROUBINE:1982,78)

Sustentando-nos na visão de Matteo Bonfitto, construímos este espetáculo no sentido de um equilíbrio permanente entre as componentes lúdica e pedagógica, nunca perdendo de vista o fato de que a “LUSOTOPIA?”, quer do ponto de vista da sua contextualização quer ao nível dos objetivos formativos é um exercício pedagógico.

“O teatro deve associar em sua prática diversão e instrução. Por instrução, aqui, deve-se entender a estimulação de um exercício crítico, que pode levar o público a reconhecer o homem e a realidade não como definitivos e imutáveis, mas como passíveis de transformação.” (BONFITTO:2002,64)



Nesta cena final, o texto cénico tem também ele uma evolução antagónica que parte do mais complexo para o simples culminando com um ritual em roda que abre para o grito de desejo e liberdade.



“Em tempos de crise, individualismo e desapego, juntar-se é por si só um feito. O teatro comunitário promove esta ideia e provoca a reunião das pessoas numa sociedade segmentada onde a necessidade de criar laços e de reinventar rituais é urgente. O teatro põe em evidência a ideia de que a realidade não está construída, que o teatro é ponto de encontro e que a criação é também uma partilha. E nesse contexto, o coro é a exaltação do coletivo, é corpo-comum, corpo-festa, corpo-reivindicativo, corpo-social. Corpo-utopia?” (ANDRADE: 2013, 117)

LUSOTOPIA?

Conclusão

Penso que no panorama de espaços culturais com uma vertente comunitária o C.C. Malaposta apresenta-se hoje e cada vez mais como um espaço de referência. Como consequência de um esforço humano, financeiro e logístico que tem sido desenvolvido em prol do Projeto Teatro e Comunidade, o C.C.M. é hoje uma referência nacional neste âmbito nas várias frentes abordadas. São espaços com esta visão e esta abertura que possibilitam um trabalho sério, e fundo e permanente que realmente possibilite um trabalho interventivo e consequente ao nível da comunidade.

É no âmbito de toda esta disponibilidade humana e logística por parte do C.C.M que nasce a possibilidade de criar, desenvolver e dinamizar o Grupo Teatro lusófono da Malaposta, enquanto projeto de cariz teatral e comunitário cujo “lucro” assenta essencialmente na transformação social e na criação de uma comunidade/sociedade mais integrada, mais integrante, mais sensível, mais empreendedora, mais fraterna.

A “LUSOTOPIA?”, espetáculo criado e apresentado no âmbito das ações do GTLM, representa para mim uma experiência única enquanto criador mas também e fundamentalmente enquanto artista pedagogo. Este processo, no contexto do meu percurso enquanto dinamizador de teatro comunitário, através da possibilidade que me deu de experimentar e aplicar conhecimentos adquiridos ao nível do Mestrado de Teatro e Comunidade foi perfeito culminar de um processo de aprendizagem bem como a prova viva de que a conceção artística e a criatividade teatral podem e devem trabalhar de forma intrínseca com as premissas que regem a dinamização do Teatro Comunitário na sua contextualização social e política.

Resultando numa performance teatral habitada por várias linguagens e técnicas do fazer teatral, a “LUSOTOPIA?” é no meu entender uma ode à recuperação cénica desse elemento tão preponderante do Teatro Grego e que os tempos modernos aglutinaram, o coro. Coro este que polvoriza todo o espetáculo física e plasticamente através das suas ações e que acaba por ser o grande protagonista desta performance teatral.

Parece-me pertinente sublinhar também que o teatro e o envolvimento que este pressupõe quando trabalhado na comunidade, no seguimento do que foi explanado quanto às dinâmicas do Grupo Teatro Lusófono da Malaposta, deve ser um veículo preponderante para a formação cultural dos jovens. Ora na confrontação como novas linguagens do fazer teatral ora num sentido mais abrangente através do contato com espaços, outras linguagens artísticas, literatura e autores diversos, artistas e pensadores dos vários quadrantes da criação e dinamização cultural, etc.

Este contato abrangente foi simultaneamente uma excelente ferramenta para a sustentação da motivação dos jovens face a um projeto desta índole. O facto de intervalarmos o trabalho de sala com ações não diretamente ligadas ao trabalho no espetáculo ajudou e de que maneira a desconstruir um certa desmotivação que com alguma facilidade se instala quando se trabalha com um público alvo direto na faixa etária da adolescência e pós-adolescência. O trabalho de sala por vezes é duro, penoso e desgastante e a saída em grupo desse círculo traduz-se num desanuviar do coletivo e na recuperação de um folego criativo, vivo e fulgurante muito importante para o processo criativo em sala.

Outra questão que é importante referenciar tem a ver com a memória coletiva e como os jovens respondem ao trabalho realizado sobre os materiais derivados do universo memorial da Lusofonia. Tendo o processo tido uma primeira fase de investigação onde do ponto de vista histórico e cronológico se recolheu muito e consistente material, a verdade é que essa história foi posta um pouco de lado pelos próprios jovens para preferencialmente se debruçarem sobre a questão da temática enquanto projeto de futuro. De uma forma inconsciente e natural os participantes aderiram a uma visão progressista em prol de uma abordagem historicista e a uma vontade de trabalhar a memória explorada através de materiais diversos (estória, poemas, textos, textos/reflexões sobre a temática enquanto matéria de presente e futuro) e não exposta numa perspetiva historicista.

Todos os jovens integrantes do projeto têm atualmente um conhecimento sobre a Lusofonia muito mais profundo, denso e coerente bem como uma noção dos proveitos artísticos, sociais e económicos que ela pode representar e, nesse

sentido, assumem sem exceção uma vontade de se tornarem agentes ativos na construção de uma verdadeira comunidade lusófona – uma comunidade que unida por uma língua, sem perder a sua heterogeneidade, se constrói pela troca de saberes, pela partilha de riquezas naturais, e por uma agilidade no usufruto dos vários espaços físicos envolvidos (países, regiões e comunidades) sustentada na vontade de uma entreaajuda e sinergia permanentes.

Webgrafia:

<http://www.ciberduvidas.com/lusofonias.php?rid=102>, Doutor Fernando Cristóvão, Os três círculos da Lusofonia

<http://www.ciberduvidas.com/portugues.php?rid=2251>, Fernando Santos Neves, Tese sobre a Lusofonia

<http://www.revistaindice.com.br>, Isabel Madeira, Histórias cruzadas: identidades, barreiras e ficções da Lusofonia

<Http://www.recantodasletras.com.br>, Rosário, Lourenço. Lusofonia: Cultura ou Ideologia.

<http://www.portal-lusofonia.org>

<http://www.infoescola.com/portugues/lusofonia>

<http://www.ciberduvidas.com/lusofonias>

<http://www.conexaolusofona.org>

<http://omouro.wordpress.com/a-lusofonia>

<http://www.conexaolusofona.org/cl/index.php/home/25-artigo/82-pela-diversidade-linguistica>

Bibliografia:

- Andrade, Cláudia, ***Coro: corpo coletivo e espaço poético***, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013
- Bonfitto, Matteo, ***O ator compositor***, Perspetiva, São Paulo – Brasil, 2002
- Brook, Peter, ***O espaço vazio***, Tradução Rui Lopes, Orfeu Negro, Lisboa, 2008
- Comunicação e lusofonia – Para uma abordagem crítica da cultura e dos media***, Editorial Campo das Letras, Porto, Dezembro 2006
- Epifânio, Renato, ***Convergência Lusófona***, Edições Zéfiro, Sintra, 2012
- Epifânio, Renato, ***Visões de Agostinho da Silva***, Edições Zéfiro, 2006
- Ferracini, Renato, ***A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator***, Editora Unicamp, São Paulo – Brasil, 2003
- Gasset, José Ortega, ***A desumanização da arte***, Nova Veja, Lisboa, 2008
- Gil, José, Bellmann, Isabel, ***A construção do corpo ou exemplos de escrita criativa***, Porto Editora, Porto, 1999
- Gil, José, ***Movimento Total: O corpo e a dança***, Tradução de Miguel Serras Pereira, Relógio D'Água, Lisboa, 2001
- Nova Águia, Nº 2 – 2º Semestre 2008***, António Vieira e o futuro da Lusofonia, Zéfiro, Sintra, 2008
- Nova Águia, Nº 11 – 1º Semestre 2013***, O mar e a Lusofonia, Zéfiro, Sintra, 2013
- Oliveira, Alberto Estima, ***Infraestruturas***, Instituto Cultural de Macau, Macau, 1996
- Poemas de Li Bai***, 2ª Edição, Instituto Cultural de Macau, Macau, 1996
- Rooyackers, Paul, ***101 Jogos Dramáticos***, Edições ASA, Porto, 1998
- Ranciére, Jacques, ***O destino das imagens***, Tradução Luís Lima, Orfeu Negro, Lisboa, 2011
- Roubine, Jean-Jacques, ***A linguagem da encenação teatral***, Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 1982
- Spolin, Viola, ***Improvisação para o teatro***, Perspetiva, São Paulo – Brasil, 2010
- Spolin, Viola, ***O Jogo Teatral no livro do Diretor***, Perspetiva, São Paulo – Brasil, 2004
- UCCLA: o futuro, as cidades e lusofonia***, Edição UCCLA, Lisboa, 2010
- Vasques, Eugénia, ***João Mota, o pedagogo teatral***, Edições Colibri, Instituto Politécnico de Lisboa, 2010

Anexos