

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



TUDO NO LUGAR CERTO

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO E  
COMUNIDADE

---

Miguel Maia Marques

Amadora, Outubro 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

TUDO NO LUGAR CERTO

Miguel Maia Marques

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade, realizada sob a orientação científica do Professor David Antunes, Professor Adjunto na ESTC e co-orientação da Professora Maria João Vicente, Professora Adjunta na ESTC.

Amadora, Outubro 2013

## **PALAVRAS-CHAVE**

Teatro, comunidade, jovens, pós-modernismo, fenomenologia, presença, afectação, Antígona, hermenêutica, símbolo, superfície.

## **RESUMO**

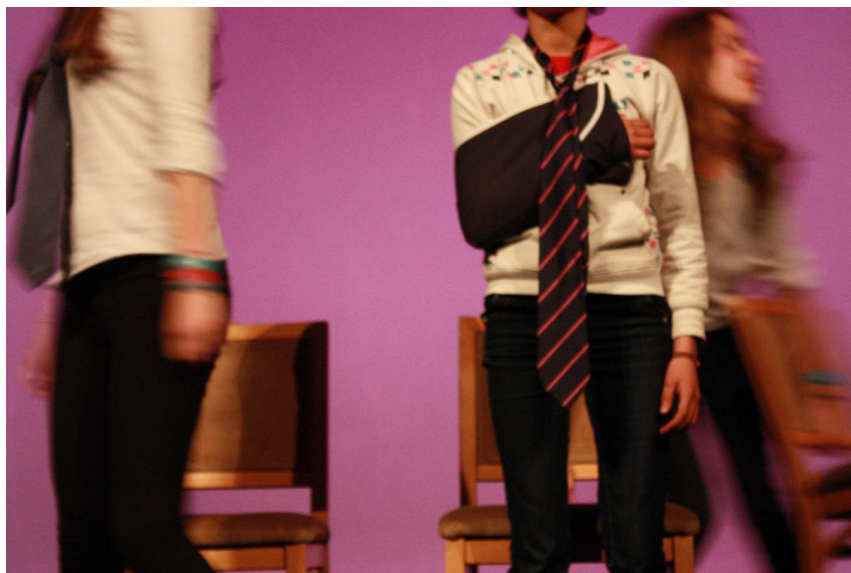
Este projecto consistiu num processo criativo com jovens, com vista à apresentação de um espectáculo final, partindo de uma perspectiva existencialista alicerçada na “angústia existencial” conforme definida por Jean-Paul Sartre. Visto ser um trabalho com jovens não actores com uma base de trabalho constituído pelo ideário destes, considerou-se ser um projecto de Teatro e Comunidade. Esta disciplina, relacionada com o próprio teatro, e com as artes comunitárias, surge frequentemente associada a ideias de “transformação” e de “revelação”, o que importa analisar. Paralelamente, o contexto social e económico contemporâneo, comumente descrito como pós-moderno, influencia qualquer actividade humana, tendo suficiente pertinência conceptual para ser levado em conta na definição de Teatro e Comunidade. Considera-se que o “caldo” pós-moderno, caracterizado pela contaminação constante entre diferentes esferas do foro social e de uma aparente confusão e dispersão simbólica potenciada pelo desenvolvimento tecnológico, afecta de forma crítica uma prática assente na ideia de comunidade, ela própria constituída por símbolos e pela sua manipulação. Uma abordagem artística que explora as idiosincrasias de uma comunidade, deve, previamente, encontrar âncoras estéticas, éticas e políticas. Propõe-se aqui um posicionamento fenomenológico, associado à ideia de “afectação” por oposição à de “efeito”, assumindo o carácter político da representação. Neste processo criativo, exploraram-se os conceitos de escolhas e de “lugar certo”, usando-se como base a *Antígona* de Sófocles. Considerou-se fulcral entender a prática de Teatro e Comunidade como uma intermediação simbólica permanente, causadora de turbulência criativa, em conjunto com uma estrutura comunitária, que lhe permita fortalecer a sensação de “estar-no-mundo”.

## KEY WORDS

Theatre, community, youngsters, post modernism, phenomenology, presence, affect, Antigone, hermeneutics, symbol, surface.

## ABSTRACT

This project consisted on a creative process with young people, with the aim of presenting a final performance, from a perspective rooted in the “existential angst” as defined by Jean-Paul Sartre. Since this was a work with young non-actors, with a working base constituted by their ideas, it was considered to be a Community Theatre project. Community Theatre, related to the theatre itself as well as to community arts, often gives rise to ideas of “transformation” and “revelation”, which is important to analyse. In parallel, the contemporary social and economic context, commonly described as postmodern, influences every human activity, having sufficient conceptual relevance to be taken into account in defining Community Theatre. It is considered that the postmodern "broth", characterized by constant contamination between different spheres of the social forum and apparent confusion and symbolic dispersion enhanced by technological development, critically affects a practice based on the idea of community, itself constituted by symbols and their manipulation. An artistic approach that exploits the idiosyncrasies of a community, must previously find aesthetic, ethical and political anchors. It is here proposed a phenomenological position, associated with the idea of "affection" as opposed to "effect", assuming the political nature of representation. In this creative process, the concepts of choices and "place" were explored, using as a basis the *Antigone* of Sophocles. It is considered essential to understand the practice of Community Theatre as a permanent symbolic intermediation, which causes creative turbulence, together with a community structure, allowing it to strengthen the feeling of "being-in-the-world."



## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer à minha família pelo apoio contínuo que me deu durante o meu percurso de estudo e em especial na fase de criação deste projecto. Um obrigado particular à Maria João Valgôde, ao André e à Sara. Um obrigado especial à Patrícia Carreira, em muito responsável por esta minha aventura, prestando um apoio essencial durante todo o processo.

Agradeço aos professores que tive na Escola Superior de Teatro e Cinema por me terem mostrado tanto em tão pouco tempo e aos meus colegas que me fizeram sentir em casa. Agradeço à equipa do Teatro da Garagem pelo apoio fantástico à realização do espectáculo. Um grande obrigado aos jovens que trabalharam comigo e com quem aprendi imenso.

Quero fazer um agradecimento especial à Professora Maria João Vicente, por me ter apoiado incondicionalmente durante todo o processo e por me ter orientado nas encruzilhadas criativas em que diversas vezes desemoquei.

Por fim, quero deixar um agradecimento sincero e profundo ao Professor David Antunes por me ter perturbado o espírito o suficiente para que eu tenha vontade de ficar para sempre assim: com tantas dúvidas sobre o mundo.

*Este trabalho é dedicado ao André, o meu sol, e à Sara, a minha lua.*

<b>1 - INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>2 - SETTING</b>	<b>3</b>
2.1 - <i>OK Computador?</i>	3
2.2 - <i>Porquê Teatro e Comunidade?</i>	6
2.3 - <i>Teatro e Comunidade e Problemas</i>	7
2.4 - <i>Boal, um other-made man</i>	13
2.5 - <i>Freeplay</i>	17
2.6 - <i>Transímbolismo</i>	21
2.7 - <i>Teatro e Teatro e Comunidade</i>	28
2.8 - <i>Espaço cheio</i>	35
2.9 - <i>O ruído dos tambores</i>	41
2.10 - <i>O que resta então?</i>	46
<b>3 - PROJECTO</b>	<b>50</b>
3.1 - <i>Introdução</i>	50
3.2 - <i>Desejo e Sucesso</i>	50
3.3 - <i>Formigas</i>	52
3.4 - <i>Metodologia – linhas gerais</i>	54
3.5 - <i>Jogos</i>	55
3.6 - <i>A situação de Antígona</i>	59
3.7 - <i>Limões</i>	61
3.8 - <i>Isso não faz sentido nenhum</i>	62
3.9 - <i>O espectáculo</i>	64
3.10 - <i>O quadrado</i>	66
<b>4 - LUGAR CERTO</b>	<b>68</b>
<b>5 - OBRAS CITADAS</b>	<b>72</b>

## **LISTA DE ANEXOS**

**ANEXO 1** – Descrição dos principais jogos e exercícios efectuados

**ANEXO 2** – Texto de *Tudo no Lugar Certo*

**ANEXO 3** – Cartaz de divulgação

**ANEXO 4** – Requerimento classificação etária do espectáculo

**ANEXO 5** – Bilhete para o espectáculo

**ANEXO 6** – Folha de sala

**ANEXO 7** – Registo audiovisual do espectáculo e suporte informático do presente trabalho

## 1 - INTRODUÇÃO

O presente ensaio constitui a parte escrita do objecto conferente de grau de Mestre em Teatro e Comunidade pela Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa. A parte prática constitui um espectáculo de teatro que corporizou o culminar de um processo de criação com jovens de um clube de teatro sediado no Teatro da Garagem em Lisboa. Este projecto teve orientação do Professor David Antunes e Co-Orientação da Professora Maria João Vicente, tendo a parte prática decorrido entre os meses de Janeiro e Junho de 2013. O espectáculo referido foi apresentado ao público no dia 15 de Junho de 2013.

O ensaio agora apresentado tem como objectivos: i) apresentar diferentes definições de Teatro e Comunidade; ii) indicar algumas das fragilidades conceptuais que estas definições acarretam; iii) apresentar reflexões de alguns autores sobre a pós-modernidade e sobre o teatro, e relacioná-las com as fragilidades referidas; iv) apresentar o trabalho realizado com os jovens desde a sua génese até ao espectáculo, dando relevância às dificuldades operativas e reflectindo de que forma a abordagem conceptual previamente apresentada é ou não enquadrável no trabalho concreto realizado.

Este ensaio segue um caminho diferente daquele proposto na sinopse inicialmente entregue. De facto os desafios que se colocaram no processo criativo obrigaram a uma alteração da abordagem conceptual, na procura de uma configuração teórica mais consistente. Enquanto a argumentação inicial proposta passava por enquadrar a temática do trabalho a realizar, neste ensaio optou-se por dar relevância às questões relacionadas com a prática do próprio teatro e comunidade. O enveredar por este caminho prende-se com a constatação das dificuldades que se apresentam ao enquadrar teoricamente um trabalho com não profissionais e especificamente com jovens de um meio sociocultural privilegiado que, à primeira vista, se afasta de concepções mais monolíticas do que se

entende por Teatro e Comunidade. Assim, as questões relacionadas com a temática da criação são analisadas juntamente com o próprio processo, sendo antecedidas por uma reflexão sobre o próprio Teatro e Comunidade.

Nesse sentido, e mantendo uma abordagem rizomática das ideias, o presente ensaio divide-se em dois grandes capítulos após esta introdução. No primeiro faz-se uma contextualização do *métier* numa perspectiva crítica, testando a robustez e a resistência das ideias comuns associadas ao Teatro e Comunidade face àquilo que se entende hoje ser uma sociedade pós-moderna. Não se pretende que as principais questões apresentadas, e que correspondem às fragilidades de conceito, se vejam respondidas. Antes se pretende defender porque é que esses problemas existem e apresentar alguns autores que os apontam também ou que sugerem caminhos para os abordar. O segundo capítulo aborda mais de perto o trabalho prático desenvolvido com os jovens e, para além de apresentar os métodos e técnicas utilizados durante o processo criativo, pretende acima de tudo revisitar os problemas referidos no primeiro capítulo e, sempre que possível, perceber de que forma isso condicionou o trabalho desenvolvido.

## 2 - SETTING

### 2.1 - OK COMPUTADOR?

Em 1997, a banda britânica Radiohead, já responsável por uma série não desprezável de êxitos do chamado rock alternativo, edita um álbum por muitos considerado revolucionário. Em *OK Computer* revela-se a amargura, a angústia e o medo existencial perante uma cada vez mais penetrante tecnologia que, mais que servir de instrumento ao Homem, o invade e se torna parte dele. Num tom que oscila entre o melancólico e o revoltado, o álbum segue uma linha condutora pautada pelo confronto em primeira pessoa com uma sociedade de consumo, despersonalizada, consumista e, no espectro da contaminação pela tecnologia, quase andróide. Conforme lembra George Reisch na sua contribuição para *Radiohead and Philosophy*, as preocupações sobre os efeitos da tecnologia na esfera política e social não são temas novos, pois já Marcuse e Chomsky, o primeiro no que concerne aos efeitos da televisão e o segundo relativamente às questões de manipulação da percepção e sentimento, o denunciavam (19). Reisch refere que a preocupação de York (Thom York, vocalista dos Radiohead) é a de vir a ficar louco, “because important and disturbing things that should be said about life simply aren’t” (19). Este álbum musical aborda estas preocupações e todas aquelas relacionadas com o confronto do Homem com a sua criação tecnológica, com uma vida aparentemente estéril de valores, em que a felicidade é anunciada em qualquer caixa de cereais e o movimento de amálgamas humanas em meios de transporte rápidos e interligados é uma constante. A despersonalização e a passividade com que o Homem se depara num mundo em tão rápido movimento e transformação, em que os valores se modificam a uma velocidade superior àquela que possibilita uma adaptação real, e a globalização como um fenómeno que altera a forma como se gere o espaço e o tempo, são questões abordadas poética e melancolicamente pelos Radiohead nesta obra musical.

Olhando para Jean-Paul Sartre, numa das suas mais conhecidas comunicações, *O Existencialismo é um Humanismo*, será fácil constatar que a sentença aí ditada, que condena o Homem à sua liberdade, encontra nas preocupações de Marcuse, Chomsky ou, no caso em apreço, Radiohead, um novo desafio: estamos condenados a ser livres mas como fazê-lo num mundo que codifica, muda de lugar, mascara ou censura os exactos sinais de que necessitamos para encontrar valores com os quais possamos optar?

Reisch refere que a postura filosófica dos Radiohead é fenomenológica: admite uma visão do mundo e da experiência em primeira pessoa não desligada do próprio mundo, ou seja, que não há independência entre aquilo que vemos e o que aquilo é e, parafraseando Merleau-Ponty, “the subject that I am, when taken concretely, is inseparable from this body and this world” (Merleau-Ponty citado em Forbes 20). Esta perspectiva de experiência em primeira mão, não digerida pela interpretação e no seu estado puro será útil na construção argumentativa deste ensaio, como se verá adiante. Interessa por enquanto reter esta ideia de experienciação não sujeita a tentativas de interpretação, o deixar-se levar pela percepção e assumir este ser-no-mundo, uma sensação difícil de transmitir pelas palavras que se usam para comunicar. Como Reisch o descreve, “However you try to describe it, Radiohead makes sense almost immediately—musically, despite complex time signatures, and emotionally, even though the words are often obscure and drenched in sound. It also makes political sense” (17). Nesta abordagem o mundo percebido não é independente do sujeito que o percebe. Mas esse mundo está condenado à contaminação tecnológica e à subsequente reprodutibilidade *ad aeternum* de todos os signos que o Homem conhece, por isso o “ser-no-mundo” parece ser hoje uma tarefa mais árdua de empreender: “[f]or Radiohead’s classic albums are filled with a phenomenological curiosity about the technology that has become the medium through which we experience life itself, saturated as our senses are by information, appliances, antibiotics, advertisements, and videotape” (Forbes 20).

As preocupações que transparecem na obra musical dos Radiohead denunciam apreensão perante um mundo que é hoje em dia vulgarmente caracterizado como pós-moderno, por vezes com algum desprendimento teórico. A organização social e cultural pressuposta nesta caracterização influencia necessariamente tudo o que for um produto artístico. Importa então fazer construir uma provocação: *Ok Computer* foi editado em 1997, bem depois do surgimento da ideia de pós-moderno e dos fenómenos sociais que a ele são atribuídos. Poder-se-ia afirmar que, apesar de serem uma banda de rock alternativo, os Radiohead são suficientemente *mainstream* para deterem alguma representatividade daquelas que são as preocupações das pessoas na viragem do século e particularmente na franja de jovens que escutam essa música e que seguem o percurso da banda. Então, dezasseis anos passados, e na perspectiva de que os motivos e acontecimentos sociais e económicos que enquadravam as preocupações dos Radiohead não só não desapareceram como foram, em larga escala, tornados circunstâncias normais do dia-a-dia, como e sobre o quê fariam os jovens actuais um álbum como o *OK Computer*? Haveria vontade ou capacidade crítica para desenvolver um trabalho com aquelas particularidades, ou se não, sobre que questões se debruçaria uma obra que procurasse reenquadrar as questões existenciais que foram elencadas por Sartre nos anos quarenta do século XX?

O trabalho dos Radiohead foi aqui usado como exemplo não só porque a sua abordagem crítica é do interesse para a reflexão que aqui se propõe, mas porque os jovens são, por norma, o público-alvo mais directo das bandas de música pop/rock, encontrando nesse espaço imaginado o eco das suas preocupações.

A pergunta acima apresentada é uma das bases inspiradoras para a temática utilizada no processo criativo de *Tudo no Lugar Certo*, sendo que o tema escolhido no início foi a ideia de “escolhas”. De uma forma mais conceptual, pretendia-se, no início do trabalho prático com os jovens, perceber

de que forma as angústias existenciais destes se podiam revelar no contexto de uma prática teatral. Esta ideia de angústia existencial, despoletada pelo questionamento dos Radiohead e construída a partir de Sartre, ganhou uma dimensão diferente ao ser integrada no contexto específico de um trabalho de Teatro e Comunidade, supostamente pautado por uma busca identitária com intenções transformadoras, com jovens de classe média, sem características distintivas particulares e portanto imersos cultural e socialmente no mundo pós-moderno. Estes jovens não provinham de instituições de acolhimento, não careciam do que vulgarmente se designa por necessidades básicas e todos sem excepção se inscreveram individualmente. Constituían portanto o cenário perfeito para testar de que forma é que aquilo a que se chama de “teatro e comunidade”, frequentemente associada a uma intenção de transformação, sobrevive conceptualmente e detém massa crítica que permite manter uma certa independência face ao teatro em si. É que o teatro tem sido uma prática artística em torno da qual o debate de ideias sobre a utilidade ou sobre o impacto tem sido, e decerto continuará a ser, bastante profícuo – terá o teatro e comunidade elasticidade conceptual para fazer o mesmo?

## **2.2 - PORQUÊ TEATRO E COMUNIDADE?**

O projecto em análise na presente reflexão foi realizado com jovens e enquadrado numa perspectiva conceptual e metodológica da área do Teatro e Comunidade. Mas porque esta definição é vaga, confusa e dada a uma série de interpretações, algumas das quais pouco fundamentadas, interessará aqui abrir um pouco a discussão em torno daquilo que vulgarmente se entende por Teatro e Comunidade e propor alguns caminhos na direcção de uma compreensão do termo menos propensa a apropriações polémicas.

O espectáculo *Tudo no Lugar Certo* resultou de um processo criativo com jovens que, com o objectivo de ter aulas de teatro, se inscreveram num clube, o Clube Júnior do Teatro da Garagem. O Clube funciona há já alguns anos num teatro estabelecido na região de Lisboa, sob a égide de

uma companhia profissional com 25 anos de carreira de produção de espectáculos de teatro a partir de textos originais, e com trabalho desenvolvido, nesta perspectiva comunitária, na região onde actua. Considerando que se iria trabalhar com jovens não-actores, que a base do trabalho seria o ideário destes, e que as idades do grupo eram próximas, pôde-se considerar de início o projecto como sendo de Teatro e Comunidade. Desde logo interessa então fazer três perguntas fundamentais: i) Porque é que se considera que este projecto é de Teatro e Comunidade? ii) Estes jovens constituem uma comunidade, na acepção mais corrente da palavra? iii) O que fazem e porque vieram estes jovens ao Teatro?

Estas perguntas são traiçoeiras na medida em que encerram em si outras bem mais substanciais e importantes para a praxis teatral e particularmente para o corpo teórico associado a uma prática do chamado Teatro e Comunidade: iv) O trabalho realizado é mesmo de Teatro e Comunidade? v) O que é Teatro e Comunidade? vi) Para quê Teatro e Comunidade se há teatro?

Se há uma disciplina ou área artística pretensamente independente que se denomina por Teatro e Comunidade, interessa pois testar a sua robustez e autonomia face à sua disciplina mãe: o Teatro. Interessa acima de tudo perceber que problemas levanta a definição de Teatro e Comunidade na actualidade, que tipo de desafios enfrenta e que corpo político e ético deve constituir para que possa efectivamente realizar o trabalho a que se propõe. Por outro lado qualquer análise que não leve em conta o contexto social e artístico actual pecará por superficial, pelo que é essencial caracterizá-lo e perceber que impactos tem no Teatro e Comunidade.

### **2.3 - TEATRO E COMUNIDADE E PROBLEMAS**

Seguem-se algumas definições associadas ao teatro e comunidade e que interessa aqui sublinhar de forma a colocar o foco em alguns problemas que apresentam. Importa referir que as citações

apresentadas são da autoria de profissionais com trabalho realizado em campo e com provas dadas em termos artísticos. O questionar destas definições parte exactamente da perplexidade que geram por, paradoxalmente, partirem de um trabalho diverso, geograficamente rico, antropologicamente consciente e socialmente preocupado, ao mesmo tempo que padecem de um auto criticismo do ponto de vista estético e por vezes ético que, se defende aqui, deve existir numa prática artística consistente. Revisitar alguns dos problemas clássicos com que sempre se debateu o Teatro e Comunidade e apontar novos desafios, que numa visão actualizada não podem ser excluídos, é o objectivo deste ponto.

Petra Kupperts, Professora Associada de Inglês na Universidade de Michigan, é também uma artista comunitária com larga experiência e com intervenções na área da deficiência. O seu livro *Community Performance – An Introduction* enquadra aquilo a que se chama de “Community Theatre” e cita um conjunto de profissionais da área que, consoante as suas experiências, o definem de formas diferentes. Interessa pois perceber os pontos em comum destas diferentes apropriações do termo e perceber o seu fundamento. Kupperts enuncia: “I understand community performance to be work that facilitates creative expression of a diverse group of people, for aims of self expression and political change” (3). Portanto está-se perante uma prática criativa, que facilita a expressão de um conjunto de pessoas que é diverso e que tem um objectivo assumidamente político de transformação. De notar que nesta definição não é referido o termo “teatro”, sendo que, no contexto da obra citada, “performance” assume um carácter mais transversal incluindo as práticas associadas ao teatro. Por seu lado, o encenador francês Armand Gatti, citado na obra de Kupperts, refere que o teatro “must enable people who have been deprived of a chance to express themselves to do so” (Armand Gatti citado em Kupperts 8), e portanto valoriza a componente de auto-afirmação e de expressão de uma classe que, de alguma forma, foi oprimida ou impedida de o

fazer. Portanto o teatro e comunidade “dá voz” a quem a não tem e reúne, por conseguinte, em si um conjunto de características e ferramentas que o permitem fazer.

Outra definição é a que apresenta Márcia Pompeo Nogueira que cita Baz Kershaw e o seu *The Politics of Performance*, que segue uma ideia da performance como uma construção cultural e do teatro como potenciadora da expressão ideológica da comunidade e, por consequência, com potencial transformador: “Sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade de sua audiência. Neste sentido estas práticas podem ser categorizadas enquanto Teatro na Comunidade”<sup>1</sup> (Baz Kershaw citado em Nogueira173). Reforça-se a ideia de a “natureza” do próprio público é o material usado para a construção da obra artística e que isso influencia fortemente a “estética” e, portanto, rapidamente se percebe que Teatro e Comunidade é entendido como próprio de uma comunidade que nele se revê e que nele se apoia para se transformar. Prevalece a ideia de essência e que ela se atinge através de uma prática artística que usa como base criativa os “materiais locais” que são então remexidos e depurados através de técnicas expressivas.

Um dos conceitos recorrentes é o da transformação que é tão complexo quanto ambicioso e por isso dado a polémica quando aplicado à prática artística. Para alguma coisa ser transformadora tem que ter características específicas, ou de outra forma, certas capacidades intrínsecas que transformam uma coisa A numa coisa B. Estas “capacidades” ou “poderes” são portanto próprios à

---

<sup>1</sup> Esta citação, que surge na obra de Márcia Pompeo Nogueira, é traduzida pela autora e foca aquilo que esta pretende sublinhar. No entanto Baz Kershaw elabora uma perspectiva mais complexa e crítica da ideia de performance comunitária.

própria prática e terão que, necessariamente, enformar a prática em si e contaminar (e ser contaminados por) qualquer que seja o outro conjunto de características que fazem da prática aquilo que ela é, ou seja, que a tornam distinta das outras práticas. Portanto a ideia transformadora tem que fazer parte do léxico de termos associados a esta prática artística. A transformação, no caso em análise do teatro e comunidade, aplica-se à audiência (que pode ela própria também estar no palco), e portanto existe uma audiência antes e uma audiência depois do espectáculo (ou do processo, nos casos de envolvimento directo na criação). Há então implícito o conceito de impacto e de efeito, o que redundará na questão operativa da eficácia. Passa-se portanto a ter acesso a uma forma de “quantificar” o “poder” de uma determinada acção teatral ou performance num contexto comunitário e parece ser impossível, defende-se aqui, fugir da perspectiva utilitarista da obra de arte, verificando que “eficácia” se torna um termo comum na prática discursiva do teatro e comunidade. Baz Kershaw concretiza a questão da eficácia fazendo-a depender da transacção de significados: “in suggesting how community theatre performances may achieve ideological efficacy we will need to take into account all aspects of the event which bear on the ideological transaction between a theatre company and the community of the audience in any cultural context” (23). Esta questão da “transacção ideológica” é comum na argumentação de Kershaw e é eco de algumas das ideias de A. P. Cohen relativamente à interacção social por este definida como uma “transaction of meanings” (Cohen 17), naquilo que são as dinâmicas no seio das comunidades. Assim sendo a eficácia está directamente ligada com aquilo que são as pontes significantes que se fazem entre a obra (ou o processo) e a audiência. Isso pressupõe que os fazedores da obra têm símbolos que podem trocar e para isso basearam a sua criação na identidade da comunidade e naquilo que é a sua construção simbólica. Mas considerando que as características intrínsecas do tipo de obra são também modificáveis, não serão as idiossincrasias do espectáculo teatral tão

elásticas que permitem qualquer apropriação por qualquer conjunto simbólico de uma qualquer comunidade? Se assim é, que conjunto de características intrínsecas da prática em si prevalecem?

McGrath citado na obra de Kershaw, sumariza de forma directa os principais pontos fortes do teatro e comunidade: a definição e reavaliação de uma identidade cultural, o dar voz, o lutar contra a standardização da cultura segundo os cânones consumistas, a sua ligação a um mais vasto espectro político, o desafio aos valores do *establishment* e, por fim, o facto de representar ele próprio um desafio às instituições com que lida (John McGrath citado em Kershaw 11). Esta definição é, na sua substância, uma afirmação política. Propõe que existe uma prática teatral que permite desafiar os poderes estabelecidos e portanto medir forças com os outros agentes de uma sociedade.

Outra autora importante no espectro do trabalho com a comunidade é Márcia Pompeo Nogueira, que distingue três abordagens diferentes de Teatro e Comunidade, a que chama de “formas”, e que ajudam a perspectivar a disciplina. Um *Teatro para Comunidades*, que é feito por artistas para comunidades periféricas (à qual são estranhos), e portanto se caracteriza por “uma abordagem ‘de cima pra baixo’, um teatro de mensagem”; um *Teatro com Comunidades* que parte de uma “investigação de uma determinada comunidade com vista à criação de um espectáculo”, em que há uma tentativa de incorporar o conteúdo das tradições populares no trabalho; e por último o *Teatro por Comunidades*, feito pelas próprias pessoas, que veicula assim na plenitude os ideais de Boal de um teatro participativo (Nogueira 117). Ou seja, nesta compartimentação, Nogueira levanta o véu sobre aqueles que foram os principais dilemas políticos com que se debateu o Teatro e Comunidade. Aliás, o facto de a compartimentação ter que ser feita remete para questões éticas críticas: o problema da externalidade dos indivíduos que dinamizam estes projectos com comunidades, uma certa ideia expansionista ocidentalizada impregnada no *modus operandi* dos

profissionais perante os elementos de uma comunidade “menos desenvolvida”. A referência a Boal é essencial neste contexto. Defendendo uma prática artística libertadora, Boal inscrevia na sua praxis uma ideia fortemente politizada e supostamente de reforço das características específicas das comunidades trabalhadas. Mas fazia-o com um propósito alicerçado num modelo que constituía um pré-conceito social. Logo, na mesma medida em que ia ao encontro das motivações intrínsecas da comunidade, impunha um modelo que era, na prática, externo.

Outras definições como ‘trabalho com não-profissionais’, ‘trabalho para empoderamento’, ‘teatro educação’ e ‘teatro político’ podem ser encontradas na bibliografia corrente da prática. O Teatro e Comunidade acarreta então uma enorme responsabilidade: define-se como uma prática artística que permite a “expressão” dos seus intervenientes, membros de uma “comunidade” que de alguma forma vê coarctada a possibilidade de se revelar, augurando assim a transformação e uma mudança eminentemente política. Como consequência, o teatro e comunidade encontra-se contaminado por uma série de perspectivas e desejos que entram em confronto directo com a ideia de arte e os critérios estéticos de um criticismo *mainstream*. Outra fragilidade das definições da prática reside na ligeireza com que recorre a termos como “a verdade”, a “auto-afirmação” e a “opressão”. De facto esta contaminação ética e política não pode passar despercebida e redundar num termo caro às artes em geral e ao teatro em particular: a utilidade. A eterna questão de se a arte deve ou não servir para alguma coisa para além de existir por si própria encontra no teatro e comunidade a arena privilegiada para se estabelecer de forma polémica. Os pressupostos sobre que assenta o teatro e comunidade e que usa para se distanciar do teatro são exactamente aqueles que o teatro usa para se afastar da perspectiva utilitarista. Por outro lado e talvez mais importante, seja assinalar que as definições não apontam para o corporizar de uma afirmação estética. Neste âmbito, James Thompson recupera uma afirmação de Joe Winston: ““marginalisation of the arts has not been countered through any re-framing of aesthetic argument but rather by embracing issues of social

utility as central to their purposes” (Joe Winston citado em Thompson 117). Por outro lado, e conforme refere Alain Read, “The term ‘community theatre’ generally used to describe work with groups other than those of a professional status misses the complex relations between the actuality of such people’s lives and the theatre they make.” (22), e portanto esta disciplina tem que se corporizar política, estética e eticamente de forma a não constituir o alvo deste tipo de observações pertinentes. Até porque pode ele próprio constituir-se como o lugar onde os pressupostos de organização social que se pretendem combater são dentro do próprio trabalho comunitário, repetidos. O ambiente de um trabalho fortemente pautado por um ideário comunitário pode sustentar ele próprio relações de exclusão para com o exterior (Read 24), mascarar aspectos da individualidade de cada elemento (Kuftinec citada em Kuppers 178, 181), ou até apresentar uma visão que não vai ao encontro dos desejos reais desses elementos (Kuppers 11).

#### **2.4 - BOAL, UM OTHER-MADE MAN**

Augusto Boal foi e continua a ser um autor central no que toca à prática de Teatro e Comunidade. O seu trabalho de activista teatral e de luta contra as opressões na América Latina dos anos sessenta é mundialmente conhecido, tendo o seu percurso e corpo teórico, que compilou em diversos livros e ensaios, sido tomado por muitos como uma cartilha operativa em meios onde a arte e a comunidade estabelecem laços de cooperação. Quer se goste quer não da forma como o nome de Boal é chamado hoje em dia à prática de Teatro e Comunidade, a sua influência é incontornável e, numa perspectiva crítica, deve sempre ser revisitada. Apesar de ter havido uma evolução do pensamento de Boal no decorrer do seu percurso artístico no final do séc. XX, numa tentativa de ir ao encontro de um ideário mais europeu e mais centrado nas questões do interior do indivíduo, existem aspectos base que são comuns a toda a sua obra e que são elencados numa das suas obras seminais, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, publicado pela primeira vez

em 1973. Por ser esse um trabalho repetidamente referido na bibliografia do teatro e comunidade, optou-se por explorar aqui algumas das questões aí abordadas. Neste livro, Boal enquadra firmemente a sua visão a partir de uma interpretação da história do teatro e dos seus principais protagonistas.

Inicia a sua tese com um ataque à catarse aristotélica por, através dela, o público se expurgar das vontades internas de mudança que poderiam ser eficazes na luta contra os opressores. Estabelece desde logo uma abordagem materialista na medida em que valoriza os aspectos de organização social que levam a que o ser individual se torne oprimido. Dessa apreciação de luta de classes, marcadamente marxista, a Grécia Antiga não sai poupada e é vista como uma sociedade profundamente desigual que tinha na tragédia uma função de alívio social (Boal 33-91). A época medieval, com a respectiva produção artística fortemente influenciada pelo poder feudal e religioso, é retratada por Boal como a época do abstracto e da valorização dos ideais de perfeição associados à nobreza e aos santos (99-106). Passando pelo surgimento do teatro burguês, entre outros com Shakespeare, Boal centra-se no conceito de “virtú” e praxis para teorizar sobre o estabelecimento da burguesia, e denomina-os valores principais daquela classe cada vez mais fortalecida. Do abstracto medieval, passa-se para o materialismo burguês concreto, associado à riqueza individual, com os inerentes impactos no teatro. A burguesia tentará, segundo Boal, controlar a liberdade teatral, recentrando os seus valores e limitando a sua capacidade libertária (107-136). E aqui é feita uma das várias referências a Hegel, criador de personagens que não são totalmente livres visto que se regem pelas leis da ética e virtude. Assim os valores morais, ditados pelas elites dominantes, têm porta-vozes nas personagens, em pessoas portanto.

Por oposição a Hegel e a sua personagem-sujeito, Boal apresenta então Brecht e a sua personagem-objecto. Segundo Boal, em Hegel o pensamento condiciona o ser social e em Brecht o pensamento

social condiciona o ser social. Em Hegel, o fenómeno catártico tem como objectivo a purga do espectador (e conseqüentemente a inacção), enquanto que em Brecht, o conhecimento transmitido impele-o a mudar e a transformar. Na defesa do género épico de Brecht, Boal refere que, depois de uma peça de Brecht, o público deve sair e exigir transformações tentando libertar o país da opressão capitalista. Há portanto uma oposição binária clara, própria de uma aceção materialista marxista: os oprimidos e os opressores. E tal opressão deve ser contrariada, sendo o meio teatral, como o terá demonstrado Brecht, um meio privilegiado para o fazer (Boal 137-173).

É neste posicionamento político que Boal desenha então a sua estratégia: fazer do espectador algo mais do que um ser passivo que assiste a um espectáculo. O conjunto de técnicas teatrais que apresenta tem por objectivo não a ligação empática a um espectador passivo, mas sim o seu *empowerment* através da acção em contextos recriados dramaticamente e cujo conteúdo diz algo a esses mesmos espectadores. Chama-lhe a estética do oprimido (numa interpretação mais radicalizada do ideário de Paulo Freire e da sua *Pedagogia do Oprimido*) e caracteriza-a como sendo um passo à frente de Brecht: pretende tornar o espectador em algo mais que o brechtiano inspirado. Torna-se o espectador em “espectador”, um protagonista da sua própria acção, ensaiando-a, vivenciando-a num ambiente teatral, dando-lhe voz e oportunidade de escrever o desenlace.

Paulo Freire, o conhecido pedagogo e pensador brasileiro em que Boal alicerça muitas das suas ideias, apresenta, no seu *Pedagogia do Oprimido*, um conjunto de conceitos que retratam a sociedade como modelada segundo uma estrutura opressora. Conseguindo evitar um tom panfletário, Freire denuncia aquela que é uma sociedade que funciona de acordo com um paradigma imposto pelo opressor e da qual o oprimido não sabe libertar-se pois aquele é o único modelo que conhece. Não sendo aqui pretendido detalhar as ideias de Freire, importa reter algumas

das suas propostas chave e denotar a sua predisposição à intersubjectividade e portanto à flexibilidade daquilo que apresenta: a de uma educação activa e de questionamento por oposição a uma “banking education”, caracterizada pela unidireccionalidade na transmissão do conhecimento, do professor para o aluno passivo (71-86); as duas dimensões da palavra, a de “acção” e a de “reflexão”, alertando para os perigos de uma delas ser esquecida; o abolir do pré-conceito na abordagem ao Outro; por último, a necessidade de uma abordagem dialógica (de cooperação, unidade para a libertação e organização) por oposição a uma anti-dialógica (de conquista, de dividir para reinar, de manipulação) (125-183).

Boal lê e reescreve a História à sua medida, apontando o dedo a autores que com a sua arte fortaleceram mecanismos pré-existent de opressão. No entanto, e apesar de aparentemente a sua abordagem ser materialista, Boal faz depender da emancipação do ser individual o sucesso da empresa de se libertar. Aí reside uma dificuldade: Boal caracteriza o Homem como objecto mas depois necessita de o considerar como sujeito para que seja resolvido o problema da opressão. Este obstáculo conceptual obrigou Boal a virar a sua acção para o ser interior, isto no contexto de uma Europa de final de século XX. E isto permite a ponte para uma ideia de mais largo espectro: é que sustentar teses binárias entre ser-objecto e ser-sujeito, oprimido e opressor, passivo e activo, é cada vez mais uma tarefa com pouco ou nenhum eco num mundo pautado, há já algum tempo, por uma crise de fronteiras e, acima de tudo, por uma crise de representação.

Boal aponta o dedo à cultura do *self-made man* na medida em que valoriza o individualismo e faz depender o sucesso pessoal da capacidade de o indivíduo se adaptar às regras de uma sociedade opressora e nesse processo a reforçar e perpetuar. Mas o conjunto de técnicas e metodologias que apresenta, constantemente alicerçadas num pressuposto imutável e cego à real complexidade social, contribuem elas próprias para um modelo opressor, reforçando assim a problemática do

posicionamento do Outro (ser externo à comunidade que com ela trabalha) face à constituição idiossincrática de uma comunidade. Assim, nesta perspectiva, Boal cria um *other-made man*.

## 2.5 - FREEPLAY

Na sociedade ocidental actual a invasão cultural (característica anti-dialógica identificada por Freire) é um fenómeno visível mas cuja acção não é facilmente analisável. Os meios de comunicação contaminam-se e contaminam as diferentes áreas sociais, económicas e artísticas. A sociedade pós-moderna apoiada numa utilização em massa da tecnologia provoca uma aparente aproximação cultural de efeito normalizador. Tal facto impõe novos desafios a um trabalho dito de comunidade porque a própria definição de comunidade é hoje substancialmente afectada por esta dispersão e, nesse caso, o teatro e comunidade também. No caso em análise, será importante constatar que a confusão trazida pela pós-modernidade resulta na criação de um caldo cultural cada vez mais homogeneizado com consequências particulares nas comunidades urbanas que, apesar de expostas a uma miríade de influências, se tendem a normalizar e a reduzir características distintivas. Neste contexto, o teatro e comunidade, mais do que procurar transformar uma comunidade, utilizando um qualquer tipo de modelo pré-concebido das relações de força entre a comunidade e a sociedade em geral, poderá sim reconduzir a sua prática na direcção dos “normais” numa eventual busca da sua individualidade.

De uma forma geral, defende-se aqui que enquadrar o teatro e comunidade nos dias de hoje não pode ser feito alienando o contexto sociológico e artístico corrente. É necessário considerar o tema da pós-modernidade na medida em que este não só perspectiva a arte *per se*, como fornece pistas para um entendimento da sociedade actual cada vez mais global. Considera-se que excluir o tema da pós-modernidade de qualquer definição actual de uma forma artística aumenta o risco de uma análise numa perspectiva romântica que olvida os desafios sociológicos que enformam o

pensamento actual. Optou-se por recorrer à obra de Hans Bertens, em particular ao seu *The Idea of Postmodern – A History*, já que apresenta a ideia de pós-modernismo de forma não estática, mostrando a sua evolução histórica e permitindo a heterogeneidade da sua apropriação por diferentes movimentos artísticos e sociais.

Interessa aceitar a ideia de que o pós-modernismo é um conceito complexo, polémico e que obtém significados diferentes, conforme a disciplina artística que o incorpora (Bertens 4). Na senda de uma oposição às limitações impostas pelo modernismo e sua sede por uma verdade autónoma, o pós-modernismo dividiu-se inicialmente entre uma radicalização da ideia de auto-reflexão, por um lado, e, por outro, a afirmação de um movimento contra a arte como instituição. Este último preocupava-se com a arte vista como apolítica:

For them the idea of art, that is, art-as-institution, is a typically modernist creation, built upon the principle of art's self-sufficiency, its special—and separate—status within the larger world. But such an autonomy, these artists argue, is really a self-imposed exile; it means that art willingly accepts its impotence, that it accedes to its own neutralization and depoliticization. (Bertens 5)

A ideia de uma arte apolítica interessa como conceito abstracto para a discussão em torno do teatro e comunidade, já que as suas definições correntes apontam temas como a transformação e identidade e, portanto, preenchem os requisitos para um entendimento político da sua prática. Mas como se pode *representar* uma ideia política no contexto pós-moderno? Para uma acção de representação será necessário um sujeito/objecto representado e algo ou alguém que o representa. Mas a ideia de representação é ela própria complexa. A abordagem pós-estruturalista, fundamental nas ideias pós-modernistas, a partir dos anos setenta do séc. XX, questiona se de facto a linguagem pode ser usada para representar, já que ela distorce o conhecimento, sendo ao mesmo tempo a

única ferramenta que o Homem possui para descrever o mundo. Refere Bertens: “postmodernism gives up on language’s representational function and follows poststructuralism in the idea that language constitutes, rather than reflects, the world, and that knowledge is therefore always distorted by language, that is, by the historical circumstances and the specific environment in which it arises” (6). Acrescenta ainda que o sujeito pode ele próprio ser construído por linguagem e por isso impossível de ser representado por ela e assim o sujeito pós-moderno é sempre “other-determined, that is determined within and constituted by language” (6). Pensar a ideia de crise da representação é pois da maior importância numa reflexão sobre o trabalho artístico com comunidades e em particular no caso do teatro, já que são muitas vezes levantadas questões éticas sobre como abordar o Outro para, pretensamente, o representar. Como complemento, Bertens recupera a ideia de “freeplay”, de Derrida: “the extension ad infinitum of the ‘interplay of signification’ in the absence of transcendent signifiers, of metaphysical meaning—and on intertextuality” (6). Nesta “sopa” de intertextualidade e de uma ausência de um significado metafísico, a ideia de “freeplay” precisa de estar presente na prática de Teatro e Comunidade – os significantes não existem e os significados facilmente trocam de lugar, o que, ao invés de ser considerado uma dificuldade, pode ser encarado como uma realidade da qual se parte. Admitir a ausência de transcendência de significante e a impossibilidade da representação não implica admitir a ausência de uma dimensão política, pois como Bertens adverte, “If representations do not and cannot represent the world, then inevitably all representations are political, in that they cannot help reflecting the ideological frameworks within which they arise” (7). Então, neste enquadramento teórico, todas as representações são políticas o que faz com que todo o teatro seja político e, por inerência, também aquele feito no âmbito da comunidade. Ora este facto faz com que este aspecto do teatro e comunidade ser profundamente político não seja um aspecto distintivo e, portanto, não contribua para a sua definição.

Outro aspecto importante das ideias pós-estruturalistas articula-se com a noção de poder: este pós-estruturalismo rejeita a hegemonia da busca de uma verdade na representação, revelando o seu lado político e a sua apropriação pelo poder. Como refere Bertens “It attempts to expose the politics that are at work in representations and to undo institutionalized hierarchies, and it works against the hegemony of any single discursive system—which would inevitably victimize other discourses—in its advocacy of difference, pluriformity, and multiplicity.” (7). A noção de como o sujeito pode ser construído e reconstruído pela linguagem e o impacto que isso tem numa prática que chama a si a responsabilidade de o representar de forma “verdadeira”, deverão, pretende-se aqui afirmar, fazer parte do espólio conceptual de quem trabalha em Teatro e Comunidade. Só assim é possível cumprir a função dialógica que, na sequência do pensamento de Freire, se propõe.

Mas será possível fugir a esta “crise da representação” que impregna toda e qualquer aceção da realidade actual? Serão irreversíveis as consequências do pós-modernismo naquilo que possam ser consideradas as intenções e as consequências da arte, e mais concretamente, do teatro e comunidade? Bertens refere que não é o mundo que é pós-moderno, mas sim a perspectiva com que se olha para o mundo. E que para muitos intelectuais o pós-modernismo continua a residir somente em algumas áreas da cultura contemporânea e mormente no mundo ocidental desenvolvido (9). Em termos práticos, o trabalho teórico e artístico no mundo ocidental tem vindo a ser fortemente influenciado por estas ideias. Porque o presente ensaio e respectivo projecto prático é realizado no seio desse mundo e pretende situar-se relativamente a ele, assume-se aqui uma aproximação ao modelo pós-estruturalista relatado por Bertens.

Talvez seja impossível ver o trabalho de Boal à luz de um enquadramento pós-modernista, já que a agenda ideológica das suas propostas era evidente e convicta. No entanto, Boal movimentou-se num quadro de uma América Latina dos anos sessenta, em profunda crise identitária, sob o jugo de

ditaduras militares, enquanto a América do Norte iniciava já fortemente o seu percurso pós-modernista com a Guerra do Vietname a passar nas televisões. Será então justo afirmar, à luz do que consente Bertens, que o Teatro e Comunidade, proposto por Boal e pelos seus seguidores, não pode ser enquadrado à luz pós-estruturalista. Aliás, poder-se-á afirmar que a luta do Teatro do Oprimido contra o capitalismo, mais não espelha que a luta de um corpo teórico contra o seu devorador: um pós-modernismo que destrói os alicerces da dicotomia Oprimido e Opressor impedindo-a de ser representada. Será importante reter que a crise da representatividade, cara às artes em geral, é-o, seguramente, ao teatro e comunidade na medida em que este chama a si a responsabilidade de representar uma voz, uma ideia ou um ponto de vista de uma comunidade que, aparentemente, encontra aí o lugar de eleição para o fazer. Admitir que essa representação cria uma realidade ao invés de a reflectir poderá não ser tarefa fácil por parte de quem a pratica em nome da libertação.

## **2.6 - TRANSIMBOLISMO**

O pós-modernismo, resultante de uma crise no modernismo na segunda metade do séc. XX, está intimamente ligado com a ideia do capitalismo global em que à transacção de valores financeiros não corresponde a transacção de bens económicos e com a possibilidade do acesso fácil e imediato ao consumo motivado pela produção em massa de bens e a produção em massa de ideias. Por outro lado, a contaminação tecnológica do mundo de hoje, em que se torna difícil distinguir o sujeito real do virtual, e a compressão do espaço e do tempo que essa mesma tecnologia permite, criam o contexto privilegiado para a deriva difusa dos próprios valores ou, por outro lado, dos significantes. Neste contexto gera-se um processo de confusão entre o que é do foro do espaço económico e o que é do foro da cultura. Esta questão reflecte-se na obra de Bertens e permite fazer a ponte para a de Jean Baudrillard, a que nesta reflexão também se dará especial relevância:

The causal relationship between base and superstructure that obtained in capitalism's earlier stages has given way to an indeterminate situation in which the economic and the cultural—representations, signs—create and feed each other. Industrial production has given way to Baudrillard's 'semiurgy': the sinister production of signs. (Bertens 9-10)

Portanto esta situação indeterminada reflecte uma produção e troca contínua de signos entre diferentes esferas, sejam elas económicas ou culturais. A referência a Baudrillard é pertinente na medida em que este autor se debruça criticamente sobre estas questões no seu *La Transparence du Mal: Essai sur les phenomenes extremes*, apresentando uma visão radical que, segundo Bertens, o é devido à relação entre aquele e outros autores, seus contemporâneos, e modelo modernista e representacional, no qual se revêem. Bertens tenta por isso proporcionar uma visão conciliadora dos problemas éticos levantados pelo pós-modernismo, atribuindo-lhe características transitórias e de passagem para a criação de um paradigma de modernidade mais moderado (223).

Interessa, de qualquer forma, voltar a Baudrillard por razões que se prendem com a especificidade do projecto aqui em reflexão. A noção de uma crise de valores e de despegamento ao seu significante encontra, provavelmente, ecos num trabalho com adolescentes, de classe média, de um país ocidental actual, como Portugal, suficientemente imerso no paradigma tecnológico e virtualmente interligado, para que esse desprendimento se faça sentir num processo de interacção criativa. Diz Baudrillard:

When things, signs or actions are freed from their respective ideas, concepts, essences, values, points of reference, origins and aims, they embark upon an endless process of self-reproduction. Yet things continue to function long after their ideas

have disappeared, and they do so in total indifference to their own content. The paradoxical fact is that they function even better under these circumstances. (6)

Esta ideia é central no trabalho de Baudrillard, a da quebra entre as ideias e os conceitos e as acções e signos que com eles estavam relacionados e o que isso implica em termos da propagação *ad nauseum* das coisas sem qualquer referente. Esta auto-reprodução dá origem a um conjunto infundável de coisas e de acções a um nível somente superficial. A velocidade com que actualmente é possível ao individuo relacionar-se e retirar-se desse relacionamento, propagar um valor e no dia seguinte contrariá-lo ou mesmo colectar e logo se livrar de significados das coisas com que vertiginosamente toma contacto, são sintomas de uma sociedade, segundo Baudrillard, transvestida. E isso traz consequências, nomeadamente a da impossibilidade da metáfora pois ela só pode existir entre pólos diferentes o que, com a contaminação entre todas as disciplinas, se torna impossível (7). Num trabalho em teatro, a metáfora, o discurso indirecto e a criação de realidades alternativas são instrumentos preciosos. Se essa possibilidade é retirada, de que forma se reinventa o trabalho de criação? Poder-se-á trabalhar com uma “caixa de ferramentas” de valores pré-acondicionados os quais, se sabe à partida, não têm ligação com os seus referentes originais e podem ser transaccionados facilmente? Baudrillard é implacável e reforça a crítica na apreciação desiludida que faz do resultado dos movimentos de revolução:

The days of that revolutionary movement are gone. The glorious march of modernity has not led to the transformation of all values, as we once dreamed it would, but instead to a dispersal and involution of value whose upshot for us is total confusion - the impossibility of apprehending any determining principle, whether of an aesthetic, a sexual or a political kind. (10)

Ou seja, a modernidade não traz o éden dos valores transformados de acordo com as premissas da necessidade de mudar. Traz sim a confusão e a sensação de desapego dos princípios. Considere-se ou não esta visão como pessimista, não é possível ficar indiferente à paranóia pós-moderna de transfiguração de valores e de auto-referenciação. O compreender dessa realidade é um passo fulcral num processo criativo, para que esta confusão de valores não seja confundida com algum tipo de pré-conceito de ausência dos mesmos. O conceito de “trans” trazido por Baudrillard, em que tudo é transvestido, “transeconómico”, “transestético”, “transexual”, traduz um caldo conceptual onde tudo se dilui e onde o sujeito também se pode diluir. Este estado de coisas afecta a forma como é então possível representar o mundo, pois se os referenciais se diluem, representa-se o quê? O facto é que as representações continuam a existir e, embora mais contaminadas entre as diversas disciplinas, continuam a fazer ouvir a sua voz, pelo que importa perceber que existe esta crise dos valores e dos seus significantes. Para um profissional criativo, é essencial o saber movimentar-se nesta amálgama e, no caso particular do teatro e comunidade, em que os compromissos para com uma ideia de transformação, de intervenção e de revolução, são assim fortemente desafiados, é decisivo o posicionamento crítico quanto a estas questões. Se a revolução não serve para nada, para quê o teatro e comunidade? Não é suficiente o próprio teatro?

Baudrillard dá especial enfoque à hipótese da morte da arte. Tal deve-se à proliferação cada vez mais rápida da arte e da própria conversa sobre arte, e à constatação de que, desde que Andy Warhol afirmou desejar ser uma máquina, a arte começou a morrer (Baudrillard 16). De facto, a arte como aventura, como detentora do poder da ilusão, está, neste momento, disposta a perder o seu significado e a estender-se para além da sua razão de ser, e portanto está a morrer (Baudrillard 14). Tudo o que existe passa a poder ter uma dimensão estética, e este mais não é que um desabafo da constatação da própria pós-modernidade (14). No âmbito da presente reflexão, esta conclusão, aparentemente pessimista sobre a arte, interessa porque, se se assumir como certa a afirmação de

Bertens que considera que a análise de Baudrillard é feita seguindo os cânones modernistas, verifica-se que muitas das críticas ao contexto da arte actual seguem um mesmo enquadramento. Por outro lado, as diferentes práticas artísticas continuam a existir e a ser apelidadas como tal. Será então que, perante essa evidência, se pode considerar que as profecias de Baudrillard não se concretizam? Serão os movimentos realizados pela arte, na exploração de novas formas e de novos conceitos, mesmo que imersos nesta frenética transacção simbólica, aquilo que permite a sua sobrevivência? Interessará então perceber de que forma é que o teatro se movimenta para sobreviver e as possíveis relações disso com o teatro e comunidade são objecto de análise no próximo capítulo.

Para além da morte da arte, existe outro tema abordado por Baudrillard que é essencial para a prática do teatro e comunidade: a identidade. O material identitário é considerado como um dos pilares criativos do trabalho com comunidades. O que fazer então no mundo de identidades diluídas? Refere Baudrillard:

The rule of transvestitism has become the very basis of our behaviour, even in our own search for identity and difference. We no longer have time to search for an identity for ourselves in the archives, in a memory, in a project or a future. Instead we are supposed to have an instant memory to which we can plug in directly for immediate access to a kind of public-relations identity. (23)

Esta afirmação, a que subjaz a ideia de perda da identidade própria para uma espécie de identidade automática e de “relações públicas”, ideia só reforçada pelo advento do *facebook*, e da inexistência de tempo para a valorização da identidade como valor intrínseco, dependente de um *locus* ou de certa tangibilidade, é à primeira vista destrutiva para um trabalho de criação artística, especialmente no caso das comunidades. Pois o trabalho com memórias “de baú”, de fotografias já

esquecidas ou de antigos projectos é a matéria-prima utilizada por muitos profissionais de teatro no trabalho com comunidades por ser este um material em que supostamente se pode tocar e que se tenta, através do trabalho em si, preservar. Se no contexto actual a identidade e, por consequência, a própria memória são afectadas pela fúria transformadora do pós-modernismo é urgente que o Teatro e Comunidade se reinvente e possibilite a criação de novas ferramentas que resistam a esta intempérie conceptual.

Há ainda um conjunto de conceitos veiculados por Baudrillard que se constituem como ameaças conceptuais ao teatro e comunidade. Baudrillard denuncia aquilo que se pode entender como a supremacia do operacionalismo e da auto-referência, em que a publicidade se publicita a si própria, em que a informação se passa a preocupar com a sua autopromoção, deixando de ser movida pela mensagem que pretendia transmitir, em que a utilização da câmara se centra nos seus virtuosismos tecnológicos e não no conteúdo das imagens que pretende registar (Baudrillard 50-56). O trabalho com a matéria prima que é a identidade de uma pessoa ou comunidade não pode ficar indiferente a esta ameaça. A percepção de que é hoje em dia fácil substituir os significantes pelos respectivos portadores é imperativa para a ética do teatro e em particular daquele realizado com comunidades. Não se pretende defender que a abordagem pós-moderna que Baudrillard aponta seja menos favorável a um resultado artístico interessante. Pretende-se sim indicar que, com os pressupostos actuais e correntes do trabalho em comunidade e com os objectivos a que se propõe, é relativamente fácil realizar trabalho que só ao nível superficial responde a esse enquadramento contextual artístico, filosófico, sociológico e político. É que, conforme refere Baudrillard:

The marvellous in our societies resides in this ultra-rapid circulation of signs at a surface level (as opposed to the ultra-slow circulation of meanings). We love being

contaminated by this process, and not having to think about it. This is a viral onslaught as noxious as the plague, yet no moral sociology, no philosophical reason, will ever extirpate it. (70)

Esta “maravilha na nossa sociedade” pode tornar-se um problema se não for revista a forma como os símbolos são utilizados ou considerados como essências identitárias que definem, por exemplo, um conjunto de pessoas ou comunidade.

A ideia de comunidade pode ser afectada por estes pressupostos da superficialidade de manipulação simbólica. No seu *Community Performance - Global Perspective*, Eugene Van Erven sublinha a definição de A. P. Cohen sobre comunidade, sublinhando a ideia de este autor estar preocupado, mais do que com as fronteiras físicas, com a experienciação e interpretação psicocultural que os sujeitos têm da sua comunidade (256). De facto, recuperando esta definição de Cohen, “Community is that entity to which one belongs, greater than kinship but more immediately than the abstraction we call ‘society’. It is the arena in which people acquire their most fundamental and most substantial experience of social life outside the confines of the home” (15), verifica-se este virar para a experiência como fundamental para a criação da comunidade. Mas Cohen enquadra a ideia de experiência noutra noção mais abrangente que é a do simbolismo das categorias sociais. Este simbolismo não é idiomático e estático, vive nas atribuições que no dia a dia se fazem aos símbolos através da linguagem, e é idiossincrático na medida em que as comunidades se definem e sobrevivem através dessa mesma apropriação e atribuição:

Symbols, then, do more than merely stand for or represent something else. Indeed, if that was all they did, they would be redundant. ... Symbols do not so much express meaning as give us the capacity to make meaning ... In the face of this variability of

meaning, the consciousness of community has to be kept alive through manipulation of its symbols. (15)

Baudrillard denuncia a rápida circulação de símbolos, expropriados de significados. Cohen, por seu lado, propõe que dada essa “variabilidade” (que aqui não é a dispersão de significados mas sim a diferença entre as apropriações dos diversos sujeitos), os símbolos são ferramentas de “criar” significado e que as comunidades são-no porque aderem significado a um conjunto de símbolos que consideram comuns. Mas note-se que aderem o seu significado próprio e individual (15) e daí a importância da flexibilidade dos símbolos. Resta saber se a rápida circulação dos símbolos é condescendente para com a possibilidade de apropriação das comunidades de hoje em dia, especialmente no caso do mundo urbano, virtual e interligado.

## **2.7 - TEATRO E TEATRO E COMUNIDADE**

No âmbito deste ensaio já foram tecidos alguns argumentos no sentido de afirmar que o chamado “teatro e comunidade” encontra dificuldades conceptuais, e por isso de definição, no contexto da pós-modernidade. Partindo aqui do pressuposto que teatro e comunidade é teatro, é importante perceber então como é que os problemas colocados pela pós-modernidade afectam o próprio teatro e como é que isso é reflectido de volta para a prática comunitária.

As questões da crise de representação e a auto-referencialidade não são novas no teatro. Por exemplo no que concerne à representação, a questão tem sido encarada de frente, através do apresentar de conteúdos que reflectem exactamente os sintomas dessa crise, frequentemente num movimento de contaminação entre disciplinas. Desde teatro sem actores até às encenações do teatro no teatro, esta disciplina tem lidado de uma forma ou de outra com estas questões, questionando inclusive a sua própria existência, o que pode ser visto como fortalecedor da prática e uma resposta

aos desafios do modernismo (Ackerman e Puchner 8). O palco vazio de actores é talvez o resultado da “exorbitância” do Homem, como nos avisa Baudrillard, e do seu “flutuar nas ondas hertzianas” e respectivas ramificações, num momento em que o Homem se torna o seu próprio satélite (30). É que a ideia de que o Homem entrou em órbita, afastando-se de si mesmo, coloca um desafio: se assim é, em palco quem está? O Homem ou o seu satélite? Não será infundado pensar que talvez o palco pós-moderno esteja vazio porque o homem-actor está em órbita. Talvez esteja, mas a verdade é que o teatro lida com isso directamente e, paradoxalmente ou não, continua a existir.

A noção de antiteatro, pensada numa série de ensaios editada por Alan Ackerman e Martin Puchner, poderá elucidar sobre o movimento que o teatro enquanto expressão artística faz para continuar, de facto, a existir, reinventando-se. Fugindo de uma perspectiva mimética do teatro, estes autores sublinham como uma série de movimentos aparentemente antiteatrais, porque o colocam em causa enquanto arte ou porque lutam contra o *establishment* das formas e das técnicas convencionais, realizam um trabalho de reenquadramento e posterior reforço do próprio teatro. No âmbito da presente reflexão importa sublinhar algumas das ideias de antiteatro elencadas nessa compilação, expondo o mecanismo pelo qual os autores sustentam a sua tese e, especialmente, de que forma esses movimentos têm impacto nas próprias dificuldades conceptuais do teatro e comunidade.

Ackerman e Puchner recuperam o discurso da tomada de posse de Ronald Reagan como presidente dos Estados Unidos da América em 1980, para centralizar o que chamam de “viragem discursiva”, em que a “teatralidade” passou de uma posição marginal para a fazer parte da norma: ““Well, the first thrill tonight was to find myself for the first time in a long time in a movie on prime time.”” (Reagan citado em Ackerman e Puchner 4). Portanto, a teatralidade passa a fazer parte do imaginário comum: “Theatricality has become central to our imagining of the historical real, and

modernism provides a set of co-ordinates within which to map aspects of that imagining” (Ackerman e Puchner 4). Esta ideia de “viragem discursiva”, de génese pós-estruturalista, é o reflexo do contexto social na medida em que atribui à vida dita “normal” atributos de teatralidade, até aqui próprios de uma linguagem performativa. E isto acontece no contexto modernista<sup>2</sup>, que assume esta teatralidade dos eventos e, como se viu acima, a crise da representação destes. Esta teatralidade do “normal” poderia encontrar ecos no teatro quase visceral e de reflexão directa do quotidiano almejado por Peter Brook, no seu “Teatro Bruto” (Brook 93), por oposição a um “teatro do aborrecimento mortal”. Mas Brook falava, apesar de tudo, de um “teatro feito em palanques” (93), e não do facto de a vida real subir aos palanques e ser teatral. A implicação desta constatação para o Teatro e Comunidade é a necessidade de repensar a ideia de que no palco se “revelam” ou se “exprimem” essências ou verdades que correspondem a uma “realidade”. Ora se se considerar essa realidade como teatral, e tendo em conta o questionamento relembado por Bertens da forma como a linguagem possa ser, e não representar, a realidade, então o Teatro e Comunidade é teatro porque teatro é, com base naqueles pressupostos, Teatro e Comunidade. E os próprios Ackerman e Puchner enfatizam a questão da crise da representação ligando-a ao tema da identidade: “A central problem of the modern theatre, therefore, the question of what it can and cannot represent, is the crucial topic of modern (that is to say cosmopolitan, socially mobile and post-colonial) identity” (6). Interessa sublinhar esta adjectivação da identidade moderna, “cosmopolita”, “socialmente móvel” e “pós-colonial”, porque nas definições recorrentes associadas ao Teatro e Comunidade é dado especial ênfase às raízes identitárias e referentes a uma determinada situação social ou localização geográfica. Esta diferença não é fruto do acaso. Ackerman e Puchner estão

---

<sup>2</sup> No âmbito da obra de Ackerman e Puchner o termo “modernismo” é usado para contextualizar a actualidade, usando assim um termo expansivo que inclui o pós-modernismo.

preocupados em definir a identidade moderna já como um produto cosmopolita e portanto resultante de um caldo cultural inter-contaminado. As tais outras definições comuns são usualmente contextualizadas em trabalho realizado com comunidades menos “ocidentalizadas”, com necessidades básicas por satisfazer ou sujeitas a regimes de violência física ou psicológica, que inevitavelmente são obrigadas a apropriar-se e manipular os seus símbolos de uma forma muito mais solidificada. Estas duas definições podem (e devem) existir em paralelo, consoante os contextos onde operam. O perigo aqui reside na mistura das duas na procura de um suporte teórico único para o trabalho artístico com comunidades, especialmente quando esse trabalho é desenvolvido no âmbito de contextos mais difusos e urbanos.

Mas outros exemplos de movimentos de antiteatro são referidos por Ackerman e Puchner que convém referenciar. O naturalismo é nesta obra elencado como uma forma de antiteatro na medida em que o teatro não pode ser mais teatral, quando tenta, talvez em vão, transcender as suas próprias condições de representação. Ou seja, o naturalismo é *per se* uma estratégia estética. E que esta tensão de conceito, criada entre o defender do detalhe realista e a posição contrária, de uma crítica à falta de abstracção, é na verdade uma tensão construtiva (Ackerman e Puchner 5). Esta sugestão de tensão e, de forma indirecta, da impossibilidade de estabelecimento de definições monolíticas no teatro actual, permitem pensar que a perturbação e a turbulência criativa poderão ser mais úteis à actividade teatral do que propriamente o estabelecimento de fronteiras fixas e a tentativa de procura do concreto, já que, como se viu, o concreto é teatral ele próprio.

Outras tentativas, como as conhecidas peças de John Cage, de romper com as regras estéticas estabelecidas podem muito bem ser consideradas como dando origem a ideias novas e reforçadas

de teatro (9). O próprio ataque à moldura<sup>3</sup> teatral, que é no séc. XX permanentemente desafiada e transgredida numa intenção clara de auto-exposição e da exploração dos limites do artifício, poderá ser encarada de forma construtiva:

While Cage, Artaud and many others have sought to dissolve, transgress or supercede the frame that defines the space of the stage, Brecht sought to expose, foreground and overdetermine not only the proscenium frame but also the various framing devices of the stage and of the drama, thereby heightening the sense of scenic divisions and theatrical constructedness. (Ackerman e Puchner 9)

No seguimento do esforço modernista estes autores ramificam a análise para a área das artes visuais, que é também trazida para a presente reflexão porque constitui a ponte para algumas das opções estéticas tomadas no espectáculo *Tudo no Lugar Certo*. A relação com o cinema ganha relevância quando se refere a preocupação modernista em definir a arte e para isso recorrer à natureza do próprio meio o que, por exemplo no caso da pintura, seria a tela (Clement Greenberg citado em Ackerman e Puchner 10). Associar uma arte ao seu meio (médium) natural torna-se uma dificuldade para o teatro na medida em que não se pode dizer que a audiência (ou qualquer outro elemento) é o seu meio e no entanto o teatro precisa dela. Acherman e Puchner recorreram a Michael Fried e o seu *Art and Objecthood* para denotar esta singularidade e de como a preocupação modernista é anti-teatral. Afirma Fried:

---

<sup>3</sup> No original a palavra usada é “frame” cuja tradução directa não permite transmitir o significado multidimensional pretendido pelos autores que aqui é de delimitação espacial ou física do objecto artístico, neste caso da acção teatral, mas também a delimitação do próprio espaço da ilusão e do texto dramático.

*The success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre. This is perhaps nowhere more evident than within theatre itself, where the need to defeat what I have been calling theatre has chiefly made itself felt as the need to establish a drastically different relation to its audience. (139)*

Fried, na sua crítica à arte modernista numa perspectiva kantiana, via o teatro como uma influência negativa nas artes na medida em que minava a sua existência *per se*. A necessidade de um “beholder”, ou seja, de alguém que ao entrar em contacto com a obra a completava, estava no cerne da crítica. Mas, para o caso do teatro, Fried sublinha que existem tentativas antiteatrais no seio da própria arte, dando como exemplo Brecht que alterou a forma como o público se relaciona com o teatro. No entanto a necessidade de uma audiência mantém-se no teatro e a única forma de o teatro e comunidade se questionar numa perspectiva kantiana é eventualmente distanciar-se do teatro afirmando que o seu meio são as comunidades, ou seja, não é precisa uma audiência, porque o “material” e a “obra” existem por si próprias, confinados que estão ao conjunto fechado que é a comunidade.

Prosseguindo com a linha argumentativa que Ackerman e Puchner desenvolvem, desemboca-se no contexto cinematográfico. O cinema é o mais forte competidor do teatro: também veicula imagens e as suas vantagens tecnológicas são evidentes. Este meio expressivo estabelece uma relação de “criatividade destrutiva” que resulta em força motivacional que guia os artistas do teatro moderno na sua tentativa de superar velhos conceitos (Ackerman e Puchner 9). O cinema como antiteatro interessa no âmbito desta reflexão por duas razões: i) pressupõe a existência física de uma “frame” para a imagem veiculada, pelo que as vantagens tecnológicas e o poder de ilusão estão, no entanto, sempre condicionados por estes limites. No teatro os limites físicos para com o quotidiano envolvente são mais permeáveis e facilmente ultrapassáveis, e a ideia de limite foi directamente

usada no espectáculo *Tudo no Lugar Certo*; ii) o registo e a expressão cinematográfica foram usados no espectáculo, tanto no processo criativo, ao serem continuamente registadas diversas propostas trazidas pelos elementos do grupo, como na própria apresentação do espectáculo, ao ter sido apresentada uma parte do prólogo em filme.

A guerra que decorre no teatro, conforme denunciado por Fried, é a guerra modernista, a guerra pela sobrevivência do próprio teatro. Segundo Acherman e Puchner, Fried recorre à ideia de “presença” para denunciar o dualismo entre “observador e objecto”. De forma diferente, Alan Read abraça esta dualidade, descrevendo a ideia de “presença”, que entende pelo poder das imagens no teatro: “theatre no longer resides as an object of study, separated from its audience for it is in their imagination that images occur. Theatre images are by definition a ‘transaction’ which are part of an economy of symbolic exchange” (58). Esta “economia” referida por Read abre portas para um entendimento fenomenológico do fazer teatral.

O questionamento agressivo modernista que testa continuamente as fronteiras, fá-lo numa movimentação contínua forçada pela próprio contexto pós-moderno e de dispersão dos valores. Baudrillard alia a este estado de coisas o conceito de transparência dos valores humanos, numa perspectiva de deriva de significantes. Esse será o enquadramento perfeito para o teste às fronteiras, numa actualização da forma brechtiana, em que isso era feito com uma intenção clara de revelação do *métier* da ilusão, numa perspectiva auto-referencial de auto-questionamento e eventualmente auto-destruição:

The boundaries within the theatre (such as the line between actors and spectators) and the boundaries that define the circumference of theatre or that separate theatre from the outside world are continually challenged and eroded, just as historical

events of the twentieth century lose clarity or evade definition. (Ackerman e Puchner 11)

Esta é portanto uma dissolução de fronteiras e de significantes própria do contexto pós-moderno. Mas não só. Se os próprios eventos, situações factuais e reportadas, “escapam” a uma definição, é somente natural que o teatro, enquanto expressão que depende do meio e do quotidiano, também escape. Daí a importância da agitação no seu auto-questionamento, na sua agitação e no teste de formas, pois só assim poderá augurar sobreviver. Relembrando o discurso de Reagan e tentando fechar o círculo argumentativo, interessa sublinhar a nota deixada por Ackerman e Puchner: é que se o colocar em causa do teatro vem de dentro do próprio teatro então o que está a ser questionado não é o teatro enquanto expressão artística mas sim a própria teatralidade como adjectivo (15). Esta constatação é importante para a presente reflexão porque enquanto o teatro se presta a este tipo de movimentações, à primeira vista auto-destruidoras, mas que no fim parecem dotá-lo de uma frescura existencial que o reforça, essa mesma orientação não se observa facilmente no Teatro e Comunidade. As preocupações deste são, supostamente, as relacionadas com a expressão das comunidades. Mas num contexto urbano, cosmopolita pós-colonial, de migrações constantes e de necessidades básicas satisfeitas, o desvario pós-moderno não poupa nada nem ninguém pelo que o Teatro e Comunidade tem a obrigação de tentar auto destruir-se para não ser destruído. É que o risco que o Teatro e Comunidade corre é o de não ser suficientemente antiteatral.

## **2.8 - ESPAÇO CHEIO**

É com uma afirmação sobejamente famosa que Peter Brook define o espaço do teatro no seu *O Espaço Vazio*: “Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral” (9). Para Brook basta esta conjugação de factores, um espaço vazio, uma pessoa que o atravessa e outra que o observa, para que exista

teatro. Esta definição não vai contra o que se referiu no capítulo anterior, de encarar a teatralidade enquanto adjectivo, ou seja, enquanto presença constante não só no próprio teatro mas, acima de tudo, noutras artes e na vida quotidiana. Trata-se somente de considerar que o espaço quotidiano também encaixa no perfil de espaço definido por Brook. O trabalho do teatro e comunidade depende da comunidade em que actua e, por isso, da sua natureza e dinâmica quotidiana, pelo que é importante perceber de que forma é que a teatralidade se liga ao quotidiano e de que forma é que, numa perspectiva actual, o quotidiano fornece material criativo para esse trabalho. De que espaço vazio se fala quando se fala em teatro e comunidade? De que espaço vazio se fala quando o espaço da comunidade é um espaço cheio?

Em *Theatre and Everyday Life*, Alan Read defende uma relação dialéctica entre teatro e a vida quotidiana: “[everyday life] provides the context in all cultures from which theatre arises and distinguishes itself” (Read vi). Read defende que o teatro é importante para desarmar as tiranias do quotidiano e que vale a pena devido às suas visões da realidade “antagonistas às oficiais” (1-2). O autor assume assim na sua abordagem um conceito de relevância instrumental que é comum aos autores que escrevem sobre teatro e comunidade. No entanto, o que Read de forma paradigmática apresenta e defende é a necessidade da prática teatral se dotar de um corpo ético, político e estético. Refere Read que os termos do debate em torno de questões como a crise no teatro são impostas pelo exterior, através de assunções de comparação com outras artes (1-2). Por outro lado, os termos “teatro e comunidade” e “arte comunitária” são apontados como simplistas face à complexidade dos contextos reais (1-2).

A ideia de corpo político, estético e ético é de interesse desenvolver numa óptica do trabalho com comunidades. Os profissionais de Teatro e Comunidade devem, como se assume defender na presente reflexão, ter a clara noção de que corpo se constitui a sua prática. Para além de se auto-

questionar o trabalho como forma de garantir a sobrevivência, será necessário, numa atitude de reflexão contínua, saber-se o que se anda a fazer e *porquê* (o que não é o mesmo que dizer *para quê*). Read na sua reflexão não dá especial relevância ao Teatro e Comunidade em si, mas sim ao teatro enquanto arte que se relaciona com o quotidiano. Ao relacionar-se com o espaço do quotidiano, o teatro passa a ter que se preocupar com as questões do seu corpo conceptual. Na acepção de Read, “se tudo o que é sólido se dissolve no ar”, na dispersão dos valores pelo espaço do efémero, na perspectiva cultural pós-moderna, o que é que sobra num teatro que negocia com base na troca de imagens em que actores passam e uma plateia vê? Sobra o quotidiano, as vivências do dia-a-dia, a experiência do espaço comum e portanto um espaço povoado:

This theatre is peopled, in its performers and audiences, by those with a deep resistance to theatre traditions as academic, who reinterpret and return these traditions to the theatre where they belonged, to the frontiers of everyday life. This theatre has drawn voraciously on the urban experience, the televisual and filmic, the fine art tradition and cabaret, the novel and pedestrian experience, the quotidian. The place this theatre has traded its wares is the street, the factory, the school, the prison, the farm: in fact almost anywhere including the most solid of theatre buildings I have described. (Read 4)

Portanto o teatro, longe de se manter enclausurado nas “tradições académicas” deve retornar ao seu local natural, às fronteiras com o dia-a-dia. Denota-se aqui um aspecto importante em Read que não deverá passar despercebido: é que a acepção aqui evidenciada é a de um teatro eminentemente representacional, alicerçado numa ideia modernista, mas não de isolamento conceptual de arte pela arte. Ou seja, propõe-se uma ideia de um teatro capaz de representar o mundo, porque é do mundo que ele “bebe” e é ao mundo que deve retornar a sua “visão antagonista”.

Do exposto acima considera-se, no âmbito desta reflexão, como de grande importância o estabelecimento de um corpo estético (ou poético), ético e político, para a prática do teatro e comunidade. A especificidade desta disciplina a isso obriga visto que pretende levar o teatro ao meio não-profissional, com o objectivo de fazer exprimir conjuntos de pessoas que por uma razão ou outra não se podem exprimir. Seja porque são portadoras de deficiência, crianças institucionalizadas ou populações politicamente oprimidas, toda e qualquer aceção de trabalho com estas tem que necessariamente dotar-se de, no mínimo, um posicionamento ético. O profissional de Teatro e Comunidade coloca-se perante terceiros, assume que estes precisam dele e propõe um conjunto de acções que culminam num acto público. O conteúdo dessas acções, o processo através do qual elas são criadas e o modelo relacional estabelecido com os elementos da comunidade são questões sensíveis e que não podem ser tomadas como simples. Se um profissional de teatro lida com crianças não deverá ter preparação pedagógica? Se lida com a deficiência não deverá ter conhecimentos de medicina ou reabilitação? Se lida com cenários de guerra. no âmbito de organizações humanitárias, não deverá ter pelo menos alguma preparação psicológica? A resposta a todas estas questões não é necessariamente positiva e só poderá ser encontrada se primeiro se souber responder à questão do porquê se estar a fazer aquele tipo de trabalho. O reconhecimento de que o trabalho que se desenvolve tem impacto no complexo tecido de relações da comunidade entre si e da comunidade e o exterior é uma questão de dimensão política. A questão estética surge naturalmente porque o trabalho é feito obedecendo a uma mecânica e um conjunto de instrumentos com propriedades específicas enquadráveis na disciplina do teatro. E o conjunto de regras com que se estabelecem as relações com o Outro constitui um corpo ético essencial que, pelas palavras de Read, atribui responsabilidade aos intervenientes: “Without it [ethics of performance] a set of cultural practices which derive from a very specific arrangement of power relations between people are unhinged from responsibility to those people.” (6). Read

completa a sua afirmação referindo que o entendimento do teatro tem sido abordado por disciplinas como a antropologia e a sociologia, que carecem de uma “perspectiva crítica” e que nesse vazio criado, tem sido a literatura a assumir a responsabilidade interpretativa do teatro (14). Porque a prática e o significado da expressão “Teatro e Comunidade” parece, segundo Read, não ir ao encontro da relação entre a complexidade da vida real e o teatro que as pessoas fazem, assumindo assim o termo um carácter monolítico, é necessária uma abordagem rizomática. Mas não só. É que, na premissa de que o teatro não é literatura nem uma área do estudo da antropologia, é necessário que seja visto na perspectiva das suas características distintivas, que se podem talvez resumir na sua “aura”, na sua “irreproducibilidade” e na sua “resistência à reprodução mecânica” (Read 14). Define-se aqui a “aura” como algo que pertence ao espectro do não reproduzível e por isso dificilmente descrito numa perspectiva hermenêutica.

O recusar de uma intenção interpretativa no olhar que se tem do teatro e particularmente daquele relacionado com a Comunidade, implica então o perceber de como se olha. Este olhar está directamente ligado ao seu corpo ético, político e estético. A questão da ânsia interpretativa será vista no capítulo seguinte por dar lugar a uma possibilidade de análise mais fenomenológica que é do interesse para esta reflexão. Read fornece algumas pistas para esse corpo ético ao referir que o teatro tem sempre que beber criativamente de entre o dia-a-dia das pessoas com quem pretende estabelecer relações de contacto. Ou seja, não se sublinha a divisão entre teatro e teatro e comunidade, mas sim a importância que a comunidade tem para o teatro (28). É uma perspectiva construtiva que defende a aproximação entre o teatro e os locais do dia-a-dia. Mas fá-lo numa perspectiva de procura do carácter metafísico da imagem teatral:

This engagement [bodies in action and speech articulated in spaces before an audience] has a metaphysical aspect in that the image between the performer and the

audience adds up to more than the sum of its various parts ... This ‘something more’ of the image does not disconnect the experience of theatre from its place of performance, nor from the everyday. (Read 53)

A abordagem do aspecto metafísico no teatro não é nova mas o que Read sublinha é que a ansiedade interpretativa não deve, num movimento puramente académico, esterilizar a relação que tem que existir com o quotidiano. Talvez Read se refira aqui a outros movimentos antiteatrais pós-modernos, numa defesa de um teatro com impacto: “Theatre images carry this potential [of disruption], but unmoored from ethical and political consideration, they can be disregarded as aesthetic niceties” (54). Esta via que Read toma pode ser a via da procura ética do Teatro e Comunidade, um assumir do potencial de perturbar, uma ideia de turbulência de águas que somente agitadas podem revelar imagens diferentes. Já que se vive na era da ditadura das imagens então só através da perturbação dos mecanismos que as criam poderá alguém gerá-las diferentes e assim tomar contacto com outra *coisa* qualquer. E essa *coisa* surge no teatro aliada à ideia de “presença” de que não só Read mas também outros autores como Walter Benjamin, Peter Brook ou James Thompson falam, quando abordam o teatro numa perspectiva fenomenológica. E o teatro detém a exclusiva característica de não repetibilidade do binómio momento e lugar, que as outras artes não possuem, pois o que se passa na acção teatral é-o somente naquele instante e naquele local. Esta ideia é apoiada por Read que considera que o denotar desta característica distintiva já é por si só uma afirmação política, ética e estética numa era pautada pela reprodutibilidade de tudo (56).

As dificuldades associadas à definição de um “corpo” conforme defendido acima são substanciais no caso do teatro e comunidade. Porque pretende valorizar a perspectiva social e, nesse caminho, tentar equilibrar a questão estética, o teatro e comunidade opera num terreno pantanoso e totalmente permeável ao contexto social, à opinião pública e à apropriação política. Neste sentido,

defende-se aqui que é de crucial importância que um teatro, que se pauta por distinguir-se pelo seu teor socialmente preocupado, e não pela dimensão idiossincrática do próprio fazer teatral, não só deva assumir plenamente a sua dimensão política como, acima de tudo, partir do pressuposto que as representações que propõe são elas próprias construções de realidades.

## 2.9 - O RUÍDO DOS TAMBORES

“Toda Arte é ao mesmo tempo superfície e symbolo. Aquelles que procuram ver por baixo da superfície, fazem-no por conta e risco.”<sup>4</sup> (Wilde VI). Prefaciava desta forma Oscar Wilde, numa edição posterior à primeira, o seu *O Retrato de Dorian Gray*. Fazia-o na sequência da recepção muito dura que a crítica e o poder instituído fizeram ao romance, no final do séc. XIX, romance esse que abalava os pilares das concepções artísticas da altura. Cita-se aqui porque, se por um lado detém um aspecto de protecção à arte, fala também de dois termos que têm sido recorrentes na presente reflexão: “superfície” e “símbolo”. Pois se na actualidade se discute tanto a questão do superficial, da apropriação simbólica e dos significados, então Wilde estava de facto não a fazer um prefácio mas sim a enunciar uma profecia: a Arte iria de facto lidar com esse risco, coisa que entretanto fez durante o século XX. Mas acima de tudo Wilde enuncia um conjunto de provocações que elegem a arte como uma instância que se dedica à apreciação do belo, é certo, mas separada de obrigações éticas. Este lugar “à parte” parecia delegar na arte um certo estatuto espiritual que pode encontrar ecos na ideia de “presença” previamente trazida a esta reflexão. É que a perspectiva que Wilde apresenta é também ela fenomenológica, se se olhar o teatro enquanto meio de “transacção

---

<sup>4</sup> Ortografia conforme a fonte, edição original brasileira de 1923.

simbólica” com recurso a “imagens” que funcionam nos imaginários da audiência: “É o espectador e não a vida que a Arte realmente reflecte” (VI).

A abordagem fenomenológica é entendida nesta reflexão como uma que procura não propriamente uma essência, mas um conjunto de elementos que não é “detectável” numa abordagem interpretativa. Um destes elementos, referido até aqui como “presença”, interessa enquadrar numa perspectiva do Teatro e Comunidade porque nesta disciplina é recorrente a perspectiva instrumental de como o teatro produz efeitos benéficos junto de quem o faz e de quem assiste. Um autor que se debruça sobre a questão dos efeitos na performance é James Thompson que, no seu *Performance Affects - Applied Theatre and The End of Effect*, defende a ideia de “afectar”<sup>5</sup> como mais apropriada do que a de “efeito”, naquilo que é uma abordagem pretensamente não-conceptual. Importa reter alguns pontos importantes da sua argumentação e fazer as necessárias pontes para a ideia de “presença”.

Thompson refere a “alegria”, o “divertimento” o “prazer” e o “belo”, pertencentes ao espectro da afectação, como essenciais para a prática de teatro aplicado<sup>6</sup>, espectro esse essencial para a ideia de teatro de comunidade: “the affective as a key to the aesthetic and political force of participatory and community-based performance practice” (116). Há uma expressão que Thompson cita de outro autor, J. Dolan, e que espelha de forma mais crua e directa as sensações que se pretendem

---

<sup>5</sup> No original em inglês o termo usado é “affect” que não deverá ser confundido com “affection” e portanto com “afecto”.

<sup>6</sup> No original o termo é “applied theatre” denominação comum na bibliografia anglo-saxónica com a intenção de referir práticas de teatro com não profissionais, eventualmente com comunidades e no seio de projectos específicos.

descrever: “prearticulate insights”. Estas afecções através de “introspecções pré-articuladas”, e a que se pode ligar a ideia de “percepção”, surgem raramente na documentação institucional associada a estas práticas sendo no entanto de importância vital. A necessidade de passar da ideia de capacidade de produzir efeito para a de afectar vem da constatação do autor de uma certa tendência do meio em atribuir às artes participativas um poder revelador, quando se analisa o seu impacto (116). É necessário olhar para o conceito de afectação como foco ético de uma prática comunitária que não está isenta de implicações políticas. Centrar a questão na dimensão das sensações e na percepção que o ser tem do Outro pode ser uma forma de pacificar a discussão muitas vezes polémica, e por fim estéril, dos eventuais efeitos que a arte comunitária pode ter. Segundo Thompson existe uma lacuna na linguagem das humanidades para lidar convenientemente com os processos de afectação:

[E]mpirical studies of arts processes ... rarely have language for dealing with what is one of their most dynamic features – their capacity for affect ... [t]he affective turn for research, therefore, is a demand for an engagement with programmes that neither reduce complex experiences to indicators of effect nor read performances as simplistic diagnoses of the problems faced in people’s lives. (118)

Esta falta de linguagem é um problema crítico já que sem isso não será possível sustentar devidamente um corpo para a disciplina, em particular no caso do teatro e comunidade. A solução proposta por Thompson, de substituir efeitos por afectação, abre assim portas a uma perspectiva mais liberta de preconceitos já que o termo afectar pode ser mais expansivo, sendo encarado como intensificador da visão sobre tudo aquilo que deve ser compreendido, esperado e considerado em qualquer experiência (Thompson 120).

Thompson suporta-se também em autores como Deleuze, Ehrenreich e Gumbrecht, naquilo que é uma abordagem crítica à hermenêutica por não ser capaz de reproduzir ou conter em si os aspectos mais importantes de uma performance e de haver uma ansiedade de tentar perceber “debaixo da pele”, de procurar o “significado escondido”. É necessário portanto readquirir a simples sensação de “estar no mundo de uma forma espacial e temporal” (Gumbrecht citado em Thompson 121). Será importante não esquecer que “temporal” e “espacial” são temas fulcrais para o pós-modernismo, e que essas noções são hoje vividas de forma muito diferente do que há algumas décadas atrás. No entanto, conforme referido por Bertens, não é o mundo que é pós-moderno, mas sim a forma como se olha para ele, especialmente no mundo ocidental desenvolvido (9), por isso aceitar-se-ão aqui esses termos sem questionar a sua linearidade espaço-temporal.

Mas talvez o aspecto mais importante da apresentação que Thompson faz da sua noção de afecto é a ideia, que traz de Ehrenreich, sobre a melancolia causada pela hermenêutica e de como isso é um projecto cultural evidente nos países colonialistas:

Europeans may have learnt very little about the peoples they visited (and often destroyed in the process) – their deities and traditions, their cultures and worldview. But they did learn, or imaginatively construct, something centrally important about themselves: that the essence of the Western mind, and particularly the Western male, upper-class mind, was its ability to resist the contagious rhythm of the drums, to wall up in a fortress of ego and rationality against the seductive wildness of the world. (Ehrenreich citado em Thompson 123)

A frieza do Homem ocidental, fechado no seu racionalismo, impede-o de ouvir o “ruído dos tambores” e de se deixar seduzir pelo “lado selvagem” pelo que, mantendo-se assim, este Homem não pode deixar-se afectar completamente. Na perspectiva interpretativa, a ideia de Deleuze, da

arte como meio de “sustentar sensações”, é remetida para o esquecimento. Thompson acrescenta ainda: “the impact of the work of participatory theatre cannot be distilled to the messages, story content or words, but must be opened up to the sustenance of sensation and the subsequent fuelling of inquiry” (125). A existirem, os objectivos da acção artística deverão permanecer assim deliberadamente enevoados e aceitar a sua ausência de propósito, ou “pointlessness” como dito por Thompson, traçando assim um caminho não pretensioso de entrega à experiência artística. Thompson acrescenta ainda que, “[a] focus on affect insists that the lines between efficacy and entertainment are impossible to draw” (30). Portanto a afectação, que é uma forma diferente de abordar o acontecimento teatral, depende de uma reorientação da perspectiva a partir da qual se avalia o espectáculo, para uma do tipo fenomenológico, na medida em que consiste na procura sentimentos “pré-articulados” no contacto entre uma audiência e um espectáculo.

Peter Brook também parece centrar a sua ideia de teatro numa concepção do foro da percepção como por exemplo ao falar da ideia de um “Teatro Sagrado” que podia, nas suas palavras, ser um “Teatro do Invisível”. O invisível seria a parte da vida que escapa aos sentidos e que se manifesta através de ritos e de formas (Brook 59). Por outro lado, essa mesma manifestação estaria intimamente ligada à ideia de necessidade. Interessa sublinhar um dos exemplo de Brook, que se passa no quente pós-guerra de Hamburgo de 1946. Dois palhaços, pobremente vestidos, fazem uma performance perante um grupo de crianças e, numa cena em que são confrontados com a presença da “rainha dos céus”, pedem alimentos que gostariam de ter para jantar:

À medida que o palhaço ia fazendo a lista dos alimentos que não se conseguiam encontrar, os gritos de excitação eram gradualmente substituídos pela quietude – uma quietude que deu origem a um silêncio profundo e verdadeiramente teatral. Em

resposta à necessidade de uma coisa que não estava disponível, uma imagem tornava-se real. (61)

O “real” desta imagem foi possível devido à existência de uma necessidade concreta. Deste prisma, a capacidade de afectação estará directamente dependente de uma predisposição do público e da existência de algo, na vida quotidiana, de que se precisa de facto. Apesar de Brook chamar a atenção a isto para sublinhar a ideia de “presença” como algo que não é facilmente descritível, interessa reter aqui esta relação entre o sucesso dessa “presença” e a vida quotidiana de quem a “presencia”. A necessidade é, para Brook, uma premissa do sucesso do surgimento da presença. A abordagem do teatro e comunidade tem sido a de ir de encontro às necessidades das comunidades, pelo que se assume que esta disciplina tem na sua génese, esse compromisso de, para além de realizar uma acção estética, dotá-la de características que visam o atingir de um objectivo. Se a “presença” no teatro, ocorre quando existe uma necessidade, então nos casos em não há necessidade não há “presença”? Ou considera-se que há sempre uma necessidade? As dúvidas resultam desta conjugação algo abusiva da visão de Brook com a ideia de “presença”, mas serve para denotar que uma definição de práticas culturais baseada numa perspectiva utilitarista é propensa a ataques conceptuais que podem muito bem partir do próprio *establishment* que as pode apoiar.

## **2.10 - O QUE RESTA ENTÃO?**

Na actualidade, o “estar-no-mundo” é uma tarefa árdua, dada a incessante invasão tecnológica que amplifica os efeitos de uma predisposição para a viagem a alta velocidade dos símbolos e a contaminação de significantes entre todas as esferas e, particularmente, entre aquilo que é do foro económico e social e aquilo que pertence ao cultural. “Estar-no-mundo”, abordagem fenomenológica para uma ideia de experiência em primeira pessoa, de vivência através da

percepção, talvez seja no entanto a melhor forma de sobrevivência para qualquer organização que augure uma existência social perante o caldo pós-moderno.

O teatro e comunidade tem sido definido de diferentes formas, sendo que se considera nesta reflexão que o questionar dessas definições é o caminho que permite trabalhar na área, de forma sólida e eticamente consistente. O teatro está intimamente ligado à ideia de representação. O teatro e comunidade está, por seu lado, intimamente ligado à ideia de preocupação social. Considerando, nos termos com que a pós-modernidade nos desafia, que a representação é sempre política e que não mostra uma realidade mas sim a constrói, dificilmente se poderá considerar que aquilo que está em palco é algum tipo de essência do lugar social. Sem pretensões de traduzir o seu impacto por indicadores formais, interessará pois realizar um trabalho que possa, através da perturbação artística, permitir simplesmente o viver das comunidades. Paralelamente, considera-se aqui que as características intrínsecas do próprio teatro cobrem as “necessidades” estéticas do trabalho artístico desenvolvido e que o valor acrescentado do teatro e comunidade enquanto disciplina reside num campo mais operativo, ou seja, no dotar dos seus profissionais de ferramentas adicionais que permitam o garantir de um trabalho eticamente responsável. Saber realmente com quem se trabalha, conseguir perceber as diferentes sensibilidades em jogo, a dimensão política do trabalho, as técnicas de relacionamento com os outros, e a capacidade de posicionamento cultural perante o Outro são características essenciais para que o trabalho com comunidades seja feito de forma ética. Só assim poderá o teatro e comunidade augurar uma função de fortalecimento de raízes exclusivas das diferentes comunidades, que neste processo globalizante viajam, se misturam e se dissipam. Este teatro interventivo pode por um lado manter a sua função de fortalecimento de meios mais desfavorecidos, mas pode também aumentar a sua acção no reforço dos contornos sócio-culturais dos membros desta comunidade global, constituída por indivíduos “médios” que

avançam pelo mundo normativo, nomeadamente nos contextos urbanos e fortemente influenciados pela tecnologia.

Importa também reter a forma como se olha o objectivo. Interessa relevar a ideia de “afecção” já que o termo “efeito” é recorrentemente utilizado num movimento de instrumentalização, naquela que é uma tendência das artes em comunidade de se auto valorizarem pelos poderes que têm em “transformar” ou “dar voz”. Isso leva a que surja um maior ou menor conjunto de indicadores de eficácia e de justificativos de interesse que não vão ao encontro da perspectiva de arte e de teatro a que aqui se pretende dar relevância. O termo “afecção” permite uma apropriação mais subjectiva ao mesmo tempo que centra a discussão na deliberadamente enevoada esfera da percepção e da relação do ser com o Outro. Ou seja, o ser é afectado pelo Outro de formas que escapam a uma abordagem interpretativa pura e que remetem para ideias mais relacionadas com as vontades e motivações do estar com o Outro do que propriamente com os efeitos que isso possa trazer. Num contexto institucional de pedido de apoios pelos artistas aos agentes políticos ou de poder local, um posicionamento menos centrado nos efeitos é mais difícil de defender. Mas é interessante notar que, em realidades não ocidentais, associados a contextos de pobreza e de lacunas no acesso às necessidades básicas, os projectos de arte comunitária obtêm um sucesso mais directo e menos preocupado com as eventuais vantagens que podem trazer.

Interessa por fim esclarecer de que forma se encarou aqui a prática do Teatro e Comunidade durante o processo que levou à criação de *Tudo no Lugar Certo*. Trata-se de uma empresa, de um projecto de intermediação cultural contínua e de transacção simbólica permanente, sem o procurar de um fim específico, e com a intenção de perturbar uma determinada estrutura comunitária, obtendo um produto (que pode ser o próprio processo) que forneça aos intervenientes um conjunto

de estímulos que, não sendo necessariamente positivos, contribuam para a sensação de “estar-no-mundo”. Esta definição só é possível numa abordagem fenomenológica.

### **3 - PROJECTO**

#### **3.1 - INTRODUÇÃO**

Pretende-se, nesta secção, descrever o processo criativo que levou ao espectáculo *Tudo no Lugar Certo*, bem como confrontar alguns dos questionamentos e dificuldades do trabalho prático com o enquadramento conceptual elencado na secção anterior.

Importa esclarecer um aspecto relacionado com a forma como o argumento é, nos próximos capítulos, desenvolvido. As dificuldades e questões de base que se colocaram durante o trabalho prático com os jovens cobrem um espectro muito abrangente que não se resume às questões do foro artístico ou educativo. Pese embora o interesse de que muitas dessas questões se revestem, optou-se por focalizar a reflexão naquelas que se consideram ser as mais importantes para a própria definição de teatro e comunidade.

#### **3.2 - DESEJO E SUCESSO**

O grupo inicial era constituído por 16 elementos entre os 7 e os 14 anos, com uma média de idades de 12 anos. Tendo havido três desistências na fase inicial do trabalho, o grupo ficou reduzido a um total de 13 elementos com idades entre os 9 e os 14 anos. A maioria dos elementos do grupo pertencera já no passado ao clube de teatro júnior pelo que este já não era o seu primeiro contacto com o trabalho performativo.

“Mas nós já somos actores!”, referia, meio a sério meio a brincar, uma das jovens do grupo de trabalho, logo na primeira sessão. Apesar da maior parte do grupo já ter tido experiências de teatro no passado, esta provocação não era inocente pois dissimulava antes um pedido: “queremos ser actores”. Havia no grupo o comumente falado “desejo de teatro”. Mas na verdade boa parte

destes jovens não quer seguir a profissão de actor no futuro, pelo que este desejo corporiza-se de forma difusa. Que desejo é este? Que vontades latentes se podem encontrar num grupo de pessoas com estas idades que se inscrevem num clube de teatro? A resposta não é fácil mas é importante que se mantenha viva durante todo o processo, porque o trabalho com adolescentes é propício a mudanças de motivação e de direcção, próprias da dinâmica desta idade. O foco nas razões pelas quais as pessoas ali estão (no espaço do teatro) parece ser crítica para o sucesso. Entende-se neste contexto o “sucesso” como a possibilidade de criar um objecto artístico com material criativo proposto pelos elementos, trazido por eles, mas sob premissas estéticas, éticas e políticas de quem orienta. Ou seja, assume-se o lugar do orientador como um de voz activa e que pretende direccionar o trabalho para um caminho por ele previsto. Não se entende como “sucesso” a capacidade de revelar a essência do grupo ou de transformar a sua maneira de ver o mundo. Pretende-se somente mostrar o mundo e perturbar a visão, através de turbulência criativa orientada segundo pressupostos estéticos bem definidos. Assume-se que os “pressupostos” constituem eles próprios um pré-conceito que enviesa a forma como o trabalho se desenrola. Aquilo que se espera que um jovem seja, o conjunto de atributos e de características que a ele se atribuem, contamina politicamente o trabalho. Essa contaminação é acompanhada por um posicionamento ético que assume que esse preconceito existe e não augura atribuir ao trabalho um poder de “revelação”. Pretende-se antes afirmar que a turbulência criativa dá, a quem assiste, acesso a diferentes espectros e pontos de vista relativamente a quem está a ser representado. Quem assiste pode configurar sentimentalmente a sua ideia sobre o que está a ver, construir o Outro de uma forma induzida, mas não totalmente condicionada, pela forma como o Outro está em palco.

A principal linha orientadora do trabalho assentou então na criação de objectos artísticos do tipo performativo, não naturalistas, sem necessariamente serem dotados de uma estrutura narrativa

clássica e procurando, através de abordagens indirectas, mostrar questões relacionadas com o estar-no-mundo dos jovens.

### **3.3 - FORMIGAS**

A questão existencialista, particularmente a do universo de Sartre, que atribui ao Homem a responsabilidade de escolher e por isso construir-se, esteve presente no início deste projecto. Pretendia-se explorar o conceito de “angústia existencialista” e perceber de que forma este sentimento poderia ser parte do “estar-no-mundo” dos jovens e de alguma forma constituir ponto de partida criativo para um espectáculo teatral. A ideia da angústia existencial surgiu porque o conjunto de jovens que participou no clube provinha de um meio socioeconómico normal, de uma classe média com as necessidades básicas satisfeitas. Os jovens tinham portanto como pontos comuns o interesse pelo teatro, a sua origem socioeconómica e o facto de serem jovens. Mas acima de tudo estes eram jovens perfeitamente expostos ao “caldo pós-moderno”, conforme descrito acima no enquadramento conceptual, o que representava uma dificuldade na escolha daquilo em que se iria trabalhar, ou seja qual seria a temática identitária que, no pressuposto de este ser um trabalho de “teatro e comunidade”, se iria trabalhar. O tema da angústia existencial colocou-se como uma resposta pacificadora da problemática e ao mesmo tempo construtiva: centrava o olhar no ser individual, afastando-se da confusão das imagens e do ruído pós-moderno, e por outro lado permitia descobrir quais os reflexos e quais as preocupações que existiam nesse mesmo ser ao confrontar-se com essa confusão. Apesar de esta ideia estabelecer uma premissa pretensiosa, ao considerar que o jovem “padece” de algum tipo de angústia existencial, permite criar uma ponte com a filosofia sartriana que define o Homem como um projecto. E esta ideia de projecto interessa para o trabalho com jovens porque está intimamente ligada a uma ideia de algo em construção, de algo novo e em mudança, o que pode ser associado facilmente ao conceito de jovem.

Tal como o havia feito Sartre, assume-se aqui o sujeito como projecto. E se o sujeito, portanto o Homem, é um projecto que continuamente se escolhe e assim se constrói, e dado que um jovem é um Homem, então um jovem é um projecto.

Fernando Savater, escritor e filósofo espanhol, especialista em ética, escreveu, tal como Aristóteles, um livro sobre ética para jovens e dedicou-o ao seu filho. Neste *Ética para um Jovem*, Savater ilustra, numa linguagem acessível, as principais questões relacionadas com a ética existencialista e recupera a ideia sartriana de o Homem estar condenado a ser livre. Tal como Sartre, Savater mune-se da comparação com o mundo animal para afirmar que, no limite, a escolha existe sempre e que o Homem não pode “não escolher” porque é ele que decide, apesar das consequências poderem ser as mais terríveis. (28). Num dos exemplos mais ilustrativos a que Savater recorre para explicar o conceito de que o Homem tem sempre que escolher (embora Savater não coloque a tónica no facto de se ter que escolher mas sim no evidenciar de que se pode sempre escolher), é o exemplo das formigas (ou térmitas). Nas situações em que o formigueiro, que lhes serve de protecção contra formigas inimigas, é derrubado, parte delas inicia o trabalho de reconstrução e outra parte, as formigas-soldado, defende a colónia, lutando contra formigas invasoras mais fortes. O facto é que muitas perecem nesse processo e mesmo assim não deixam de o fazer. Estão programadas para tal e não decidem simplesmente abandonar a sua função. Savater compara estas formigas com Heitor, que para defender Tróia aguarda fora das muralhas pelo campeão dos Aqueus, Aquiles, para com ele lutar, mesmo sabendo que irá provavelmente ser morto. Apesar de se poder pensar que Heitor não tem escolha face ao contexto, a opção de lutar é, no limite, sua, apesar de tudo o que pudesse suceder caso não o fizesse (Savater 26-27). A diferença entre o que as formigas fazem e o que fazem os homens foi colocada à discussão de grupo, para perceber o que era ali entendido como “escolha”. O assunto foi bastante polémico e somente uma jovem referiu, após muita discussão, o facto de as formigas fazerem o que fazem

porque não têm, realmente, escolha. Mas muitos referiam que Heitor também não tinha escolha e que tinha mesmo que combater os Aqueus. Heitor seria então uma formiga como as de Boris Vian, que no seu famoso conto *As Formigas* atribui uma certa cegueira existencial aos soldados que, no ambiente cru da guerra, são sucessivamente despedaçados por balas e bombas.

#### **3.4 - METODOLOGIA – LINHAS GERAIS**

A metodologia utilizada constituiu-se pelo propor de exercícios cujo conteúdo criativo fosse completado pelos participantes. O conceito base era o de “perturbação”, pretendendo-se que através de estímulos diversos os participantes reagissem com propostas de criação. Os participantes eram de certa forma tratados como “black-boxes”, termo técnico das ciências exactas usado para descrever um item cujo funcionamento interno se desconhece e ao qual se aplicam um conjunto de estímulos, registando-se e analisando-se as reacções. Neste caso o objectivo não foi o de estudar o sujeito, mas tão somente o de observar como os estímulos aplicados poderiam resultar em respostas mais ou menos criativas. Foram essencialmente usados jogos e exercícios teatrais em parte baseados nos jogos de Augusto Boal e de Viola Spolin, e também outros criados especificamente para o trabalho em causa (ver Anexo 1).

O trabalho dividiu-se em três fases: uma primeira de apresentação e de interconhecimento dos participantes (4 sessões), uma segunda de laboratório e de experimentação (15 sessões) e uma terceira de preparação do espectáculo (12 sessões). A fase de laboratório constituiu-se como a mais importante do processo, onde foram experimentadas diferentes abordagens de trabalho expressivo e em que foram encontrados os principais desafios. Essa fase permitiu descobrir que tipo de técnicas e de abordagens tinham melhores resultados e que suscitavam um maior entusiasmo.

Apesar da experiência que alguns dos participantes já tinham na área do teatro, existiam ainda grandes necessidades ao nível técnico cujo desenvolvimento prévio facilitou depois o processo de preparação e ensaios para o espectáculo. Houve portanto um esforço no sentido de fortalecer ferramentas base do trabalho de actor para que fosse depois possível avançar no trabalho de criação de forma mais consistente. Os principais conceitos e ferramentas base que se procurou desenvolver foram a ideia de presença do actor em palco, as diferentes possibilidades de expressão de uma ideia, o dentro e o fora da cena, a atenção ao corpo, a voz e a dicção, a presença do público, a energia do actor e a utilização do espaço em cena.

Na maioria dos casos, as sessões foram constituídas por: i) uma parte de aquecimento corporal pouco intenso e essencialmente com o objectivo de tornar o corpo disponível para o trabalho e obter um distanciamento para com a vida quotidiana do exterior; ii) exercícios de focalização e concentração, essencialmente lúdicos; iii) exercícios específicos incluídos numa sequência lógica e coerente para com o trabalho que se pretendia desenvolver; iv) improvisações guiadas.

A quase totalidade das sessões decorreram nos espaços do Teatro Taborda, particularmente na sala de exposições, na sala de ensaios, na sala grande e no jardim exterior. Houve ainda lugar a uma sessão para filmagens que decorreu na praia do Guincho.

### **3.5 - JOGOS**

Por questões de luz não se irão aqui descrever todos os tipos de jogo teatral realizado. Assim apresentam-se em tabela os jogos realizados, separados entre aqueles que suscitaram um maior entusiasmo e entrega dos participantes, aqueles que tiveram uma resposta moderada e os que aparentemente tiveram pouco sucesso (ver descrição de cada jogo/exercício no anexo 1). Esta

catalogação visa tentar perceber de que forma é que a especificidade do trabalho com estes jovens se relaciona com a própria proposta conceptual na génese deste trabalho.

+	+ / -	-
▪ Sotão de tortura	▪ Entrevistas	▪ Corpos com consistência
▪ Frases estranhas	▪ Pincel no espaço	▪ Corpos com formatos
▪ Blablação	▪ Frases de movimento	▪ Abstracções do espaço
▪ Improvisações	▪ Mapa do eu	▪ A máquina
▪ Som dentro som fora	▪ Imitações de movimentos	▪ Um molda o outro
▪ Grito do Samurai	▪ Espaço de olhos fechados	▪ Gato Leão Dragão
▪ Robinson Crusoe	▪ Objectos ilha deserta	▪ Isto podia ser
▪ Quem iniciou movimento?	▪ Pinturas	▪ Expressão parte do corpo
▪ Espaço Vazio	▪ Cadáver esquisito	▪ Sonho
▪ Seguir de mãos	▪ Figura no meio	▪ Peixe e rede
▪ Espelho	▪ Equipas de ritmos	▪ Cobra de vidro
▪ Partitura corporal		▪ Rei manda
▪ Acções concentradas		
▪ Imagens numeradas		
▪ Improvisações com frases		

Tabela 1 – Jogos/Exercícios separados entre aqueles com uma resposta mais entusiasta (+), aqueles com resposta moderada (+/-) e aqueles que suscitaram indiferença ou dificuldades na realização (-).

Admite-se que a apreciação exposta na tabela anterior pressupõe uma análise subjectiva e uma contaminação por aquele que é o ponto de vista e a capacidade de mobilização de quem orienta as sessões. Mas a subjectiva dinâmica de relações entre o orientador e os participantes é ela própria rica em significados que importa estarem presentes.

Os jogos com maior sucesso estão na sua maioria relacionados com a exposição do “eu” externo perante o outro, com uma vontade de afirmação e com uma necessidade de liderança. Ou seja, os exercícios que se apoiavam na expressão perante o outro e na ideia de independência geravam um entusiasmo maior. À medida que se caminhava na direcção de exercícios mais introspectivos ou mais abstractos, a dificuldade de implementação aumentava e o entusiasmo diminuía.

Exemplificam-se de seguida os jogos que tiveram mais sucesso. Por exemplo, criou-se um jogo chamado de “Sotão de tortura” que foi baseado no texto dramático de Jean-Paul Sartre, *Mortos sem Sepultura*, em que, em plena 2ª grande guerra, um grupo de prisioneiros membros da resistência francesa vivia o drama existencial da sua responsabilidade perante a sua situação, agudizada pela convivência com torturadores que lhes tentavam arrancar a verdade sobre o paradeiro do seu líder. No jogo existiam os torturados e os torturadores que, em espaços específicos e próprios, delineavam estratégias para vencer o grupo oposto. O que pretendia ser uma improvisação tornou-se rapidamente algo vivido com intensidade e com pouca preocupação pelo público. Era importante para os participantes a luta pela liderança e o sacrificar dos próprios pelos valores da “liberdade” e da “coragem”. E isso suplantava qualquer movimento no sentido de explorar o que era isso de “liberdade” e de “coragem”. Outro exercício em que imperava o desejo pela afirmação pessoal era o “Grito do Samurai”, constituído essencialmente por um período de concentração e por um rápido e concentrado grito numa determinada direcção. Este exercício era frequentemente pedido pelos participantes, naquilo que aqui se lê como uma vontade de exteriorização de força e também de afirmação pessoal. Outro tipo de exercícios que despertaram entusiasmo foram os relacionados com a criação de “bonecos”, exageros da realidade, e também aqueles de trabalho de movimento do corpo que não implicavam o questionar da sua expressão. Ou seja, exercícios como as “Acções concentradas” ou a “Partitura corporal”, que visavam o treino mecânico do corpo mas não incluíam a exploração do próprio corpo nem das suas alternativas expressivas.

Já os exercícios como o “Mapas do Eu”, muito utilizados na área do teatro e comunidade visando mapear o “território imagético” de cada indivíduo, alicerçando-se naquilo que são as suas memórias, e as “Entrevistas”, em que os participantes eram entrevistados criando para isso uma persona de eles próprios em adultos, geraram um entusiasmo moderado. Ou seja, estes exercícios

projectivos, em que os jovens apresentavam uma versão idealizada deles próprios, não eram vistos como jogos com potencial criativo, mas antes como simples exercícios com algum interesse.

Uma parte substancial dos exercícios que lidavam com o corpo como material de expressão interior, e aqueles que se baseavam na capacidade de abstracção, foram difíceis de realizar na medida em que não criavam entusiasmo nem eram propensos a propostas criativas dos participantes. O trabalho que implicava o aumento da autoconsciência do corpo e o tentar de novas formas de este se expressar esbarrava frequentemente na incapacidade de concentração e era considerado “chato”.

A análise acima é assumidamente parcial e altamente contaminada pela própria dinâmica do orientador, pelo que as constatações não se podem atribuir exclusivamente à natureza dos participantes, entendendo-se aqui “natureza” como as características destes que são intrínsecas e independentes de quem orienta o trabalho. No entanto, interessa para a presente reflexão apontar padrões consistentes que possam ser confrontados com o enquadramento conceptual.

Concluindo, foi para os participantes mais motivador realizar exercícios que implicavam contextos concretos, bem delimitados, com possibilidades de auto-afirmação e de expressão estereotipada de valores chave, tais como a “liberdade”, o “poder”, a “amizade”, a “união”, o “amor” e a “verdade”. O trabalho criativo que incidia na exploração do próprio corpo e na abstracção dos conceitos, explorando formas alternativas de veicular mensagens, encontrou mais obstáculos e menor entusiasmo. Portanto, os valores eram mais facilmente “gritados” para fora do que propriamente “questionados” por “dentro”. Estabelecendo uma ponte para com o contexto pós-moderno e a livre circulação dos símbolos descrita por Baudrillard, denotou-se no trabalho com os jovens uma propensão para o não aprofundamento dos símbolos que se exploravam e uma certa aversão à exploração individual dos significantes e do questionar existencialista nos pressupostos sartrianos.

### 3.6 - A SITUAÇÃO DE ANTÍGONA

Enquadrando a sua obra dramática na perspectiva existencialista, Sartre defendia aquilo que denominava por “teatro de situação” por oposição a um “teatro de caracteres”. Esse tipo de teatro, assente numa perspectiva sistémica do Homem perante a situação, tinha o lugar de eleição nos mitos, pois estes representavam as preocupações e ansiedades de uma forma que qualquer um podia compreender e sentir profundamente (Sartre 39). Sartre no artigo *Forgers of Myths* resultante de uma conferência em que participou em 1946 nos Estados Unidos, apresentava o objectivo dos dramaturgos franceses da época: recusar o teatro de caracteres, que no entender de Sartre era essencialmente um teatro psicológico e por isso centrado em características do ser que só parcialmente permitiam conhecê-lo porque, para além de generalistas, estavam alienadas das questões relacionadas com os valores éticos, morais, societários, religiosos e ambientais em que o ser está inserido. Esta posição eminentemente redutora do teatro psicológico, que representava conflitos de caracteres, deveria ser substituída pela representação do conflito de direitos (Sartre 38). No conflito de direitos na arena da “situação”, importaria a acção e a construção do Homem por essa acção e pelas escolhas que faz. O teatro de situação seria um teatro austero, centrado no clímax da escolha, ao mesmo tempo dotado de características atribuíveis aos mitos, passíveis que são de servir de corporização das angústias e conflitos internos de todos os homens (40). Por outro lado este tipo de teatro, para conseguir os seus propósitos, teria que se servir de uma linguagem que criasse um certo distanciamento da audiência, desta forma evitando um excesso de familiaridade (41). Esta recusa do realismo, de um directo enquadramento sociopolítico e do mimetismo, tinha como propósito evitar que o público criasse uma identificação fácil e imediata. Esta é a ideia de distanciamento com que Sartre também se identifica, uma distância de um tamanho apenas suficiente para que a percepção dos acontecimentos que decorrem no palco não seja contaminada pelas “paixões” do espectador e assim seja ainda possível uma certa racionalização.

Este enquadramento do teatro de situação é importante para a presente reflexão porque os pressupostos, que estiveram na génese do espectáculo apresentado ao público, são em parte baseados na ideia de teatro de situação sartriana.

Nas suas reflexões, Sartre usava frequentemente a tragédia de Antígona como referencial para uma ideia de dramaturgia. Na *Antígona* de Sófocles residia uma espécie de conflito primordial de direitos: por um lado Antígona defendia o direito de enterrar o irmão, contra os decretos de Creonte e da cidade, enquanto Creonte defendia os valores da *polis*, proibindo a qualquer um aquela acção. Recorrendo à versão de Jean Anouilh, Sartre não atribui as escolhas de Antígona às suas características psicológicas, ao invés sublinha que o que ali está representado é a “vontade pura” e a “escolha livre” (34). Note-se que, inconscientemente ou não, Sartre elenca um paradoxo: é que dizer que o teatro psicológico não representa o todo e, de alguma forma, as paixões do ser são generalistas e por isso não o caracterizam, não quer dizer que no caso do teatro de situação algo de muito diferente ocorra. Relevar a escolha de Antígona como uma escolha sistémica, que é consequência do ser-no-mundo daquela mulher, é também remeter *essa* escolha para *esse* ser-no-mundo e portanto não poderá daqui emergir qualquer ideia de condição do Homem enquanto valor absoluto.

Tomando como centro do mito de Antígona o exercer desta vontade pura por parte do indivíduo contra o representante de toda uma sociedade, optou-se por evidenciar esta ideia no espectáculo *Tudo no Lugar Certo*. Antígona representa o ideal da luta, até às últimas consequências, pelos valores em que se acredita, tendo por isso este mito um valor operativo junto de uma comunidade pautada pela necessidade de afirmação como é a jovem. Por outro lado, a acção de Antígona dita a forma como ela se relaciona e se constrói relativamente à sociedade em que se insere, o que interessa explorar num trabalho com jovens. Foi opção de base não explorar o mito de forma

aprofundada, embora tenha sido interessante verificar que nas propostas de criação os jovens não vestiam somente a pele de Antígona; também Creonte surgia dissimulado em alguns personagens.

### 3.7 - LIMÕES

Trabalhar a ideia de espectáculo e daquilo que se poderia fazer em palco foi revelador de uma orientação generalizada do pensamento dos jovens para mecanismos de análise. Durante a manipulação de diferentes materiais, particularmente os textuais, os jovens tinham uma urgência constante em perceber os textos que liam ou os conceitos, por vezes mais abstractos, que eram trabalhados. Aparentemente era mais importante perceber o que *aquilo* quer dizer do que fazer algo que *aquilo* sugere que se faça. Apresentar soluções performativas afastadas do naturalismo encontrou portanto alguns obstáculos. Qualquer tipo de trabalho com expressões, que não correspondia a uma ideia pré-concebida de como é que aquilo se apresenta, esbarrava num cepticismo paralisador. Seria necessário insistir ou pelo contrário aceder ao impulso realista destes jovens para permitir que se expressassem? Será que assim se expressariam melhor? Será que assim este teatro estaria mais próximo daquilo para que se propôs? Para resolver este dilema foi necessário assumir o tal carácter de perturbação criativa anteriormente apresentado: quem faz este teatro perturba-se e aguarda pacientemente que isso lhe traga algo de novo. Procura-se o invisível de Brook em cada perturbação, pois espera-se que neste estranho lugar pós-moderno onde tudo é tudo, só agitando as águas turvas se vislumbre alguma coisa.

Em nenhum momento da criação do espectáculo foram dadas explicações definitivas sobre as propostas estéticas que pautavam o trabalho, apesar da ansiedade analítica dos jovens participantes no constante querer saber o significado concreto de tudo. Os jovens dificilmente aceitavam formas alternativas à naturalista para mostrar uma determinada ideia. Foi feito um esforço por manter o

pressuposto ético que pautava o trabalho: o de criar perturbação e o de mostrar diferentes formas de exprimir performativamente uma ideia.

Um exemplo de uma perturbação foi a “frase do limão”. Numa das suas canções mais perturbadoras, “Everything in Its Place”, os Radiohead denunciam aquele que poderia muito bem ser o encontro imediato com a condição pós-moderna. “Yesterday I woke up sucking a lemon” (Radiohead, Everything in its right place) é a frase que, após uma melodia arrumada em que tudo parece estar correctamente colocado, irrompe e coloca o ouvinte em sobressalto, passando uma ideia que dificilmente poderá ser colocada em palavras (Forbes 130). Foi proposto aos jovens que criassem algo com esta frase e, após muita resistência, obteve-se um dos quadros mais interessantes dos apresentados ao público. Interessante porque se afastava do modelo de interpretação que os jovens propunham no início e também porque esteve na origem de muitas discussões relacionadas com o objectivo de estarem ali a fazer teatro.

### **3.8 - ISSO NÃO FAZ SENTIDO NENHUM**

No seguimento do percurso iniciado na fase de laboratório, com diversos exercícios e jogos que tinham como objectivo perturbar as capacidades criativas dos participantes, deu-se início ao trabalho de preparação do espectáculo. Tendo como base o mito de Antígona, na versão da tragédia de Sófocles, pretendeu-se criar um espectáculo que não fosse a interpretação dessa versão. Foi então feita a seguinte proposta aos participantes: a história de Antígona passar-se-ia por “detrás do palco” e no palco desfilariam uma série de micro acções, constituídas por um conjunto de quadros criados pelos participantes na fase de laboratório, na sua maioria com base em frases do próprio texto de Sófocles. Ou seja, o que se passaria em palco era um reflexo ou um eco daquilo que ia sucedendo a Antígona. E a ligação entre os dois mundos seria feita introduzindo jornais nas acções em palco, onde seriam noticiados os principais eventos que se sucederiam em Tebas.

Os diferentes quadros foram criados a partir de frases, na maioria do texto de *Antígona* de Sófocles, que foram entregues aos jovens e a partir das quais lhes foi pedido que improvisassem uma cena. Não havia informação disponível sobre a origem das frases nem uma ideia de espectáculo consolidada. Foram a partir daí realizadas inúmeras improvisações das quais resultarem cerca de 20 quadros que foram sendo registados em filme. Posteriormente, foi realizado um processo de selecção e de ordenação dos quadros que tivesse em linha de conta o desenrolar de acontecimentos da própria história de Antígona. Os quadros seleccionados foram depois transcritos directamente para papel, efectuando-se somente pequenas correcções que permitissem a conversão para texto dramático, mas sempre que possível respeitando o original criado pelos jovens.

Nesta fase de preparação de cenas que pudessem vir a ser apresentadas ao público era frequente ouvir-se o protesto: “Mas isso não faz sentido nenhum, professor!”. Este apelo surgia normalmente quando os participantes eram confrontados com formas alternativas de mostrar uma acção. Por exemplo, quando um personagem recorreu a um telemóvel para mostrar a outro algo que se tinha passado, neste caso alguém a gritar, foi-lhes proposto que um dos actores se dirigisse à boca de cena e gritasse. Só no próprio dia do espectáculo se ouviu um grito sentido no palco, porque até ali qualquer tentativa de o fazer era fortemente minada por uma grande desconfiança redundando numa incapacidade operativa.

O “sentido” que os jovens participantes reclamavam era legítimo: procuravam um lugar para a sua interpretação, lugar esse fortemente ligado a uma representação naturalista e de associação fácil com as séries de ficção juvenis que grassam na televisão. Mas também a esse nível conceptual se pretendeu perturbar e mudar as coisas de sítio, situação que nem sempre foi facilmente aceite pelos participantes. Foi-lhes referido que se pretendiam formas alternativas de dizer e de mostrar e que

essa poderia ser uma vantagem de se estar ali, no espaço do teatro. Nem sempre esta explicação era suficiente.

Outra questão que levantou uma polémica interessante foi a elaboração do filme. Pretendia-se que este filme fosse não um produto conjunto, mas sim uma criação somente da responsabilidade do orientador. Ou seja, o filme seria o traduzir de uma visão de autor sobre aquele grupo de pessoas, corporizava uma expectativa relativamente ao que se iria passar em palco e representava ainda um desafio aos jovens: o de estarem quietos, a olhar um ponto, a não sorrir e somente a “estar”. Os planos médios das caras dos jovens foram filmados sob um misto de protesto e de curiosidade: não se sentiam suficientemente arranjados para surgir em filme e, no final de contas, nem percebiam para que serviria. Foi-lhes explicado que aquele filme ilustrava um olhar, o olhar de quem está de fora e de quem pretende vê-los de uma forma neutra, descomprometidos para com a noção de estarem a ser observados. Após editado o filme foi, propositadamente, somente mostrado no ensaio geral, causando o riso generalizado dos jovens. Aquela que, aparentemente, era a parte do espectáculo que se aproximava de uma ideia de sublime não causava mais do que a “chacota” por parte dos visados, para os quais o filme “não fazia sentido nenhum”. Mas mais uma vez, o objecto, neste caso o filme, mais do que valer por si, veiculou uma provocação entre orientador e orientandos e traduziu uma tensão que se considera ser inevitável nestes contextos.

### **3.9 - O ESPECTÁCULO**

O espectáculo apresentado dividiu-se num prólogo com dois momentos e três partes: após a fase de prólogo, decorria uma primeira parte com diversas micro-situações, de histórias paralelas ao drama de Antígona. Depois uma segunda parte, de registo abstracto, denunciava a “saída de lugar” de todas as coisas. Por fim, apresentava-se uma cena redentora, onde muitos dos personagens dos diferentes quadros se encontravam e se questionavam.

O primeiro momento do prólogo era constituído por um filme a preto e branco em que imagens difusas de uma beira-mar de praia eram sucedidas por planos médios das faces dos diferentes participantes do espectáculo. Cada face surgia no ecrã durante trinta segundos, num tom limpo de emoções, sem sorrisos ou qualquer outro tipo de expressão. Após esse momento, surgiam imagens de mãos a deixar cair punhados de areia e, no final, grandes planos de pés de pessoas que se dirigiam mar dentro. O filme decorria ao som do prólogo de abertura da ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, numa interpretação pela Royal Opera House Orchestra.

O segundo momento do prólogo correspondia ao prólogo de *Antígona* de Jean Anouilh, em que um narrador mostra antecipadamente os diferentes personagens da história, apontando as suas principais características e conferindo, num claro revisitar modernista, diferentes camadas aos intervenientes da tragédia (Anouilh 9-13). No caso deste espectáculo, cada participante dizia parte deste texto na boca de cena.

A primeira parte era constituída por pequenas histórias que decorriam numa Tebas imaginada, pautada pelo que ia sucedendo a Antígona. Nestes quadros apresentavam-se mães mecânicas, governantas com desejo de afirmação, mães controladoras, jovens rebeldes, um louco que profetizava desgraças a um nobre, dois velhos chocados com os novos, freiras atormentadas pelo comportamento dos jovens, trabalhadores oprimidos e um *bully*. Esta parte finalizava com um quadro num registo mais absurdo, em que um grupo de amigas se vê perante um fenómeno inexplicável.

A segunda parte constituiu-se como uma espécie de temporal de significantes em que tudo muda de lugar. Neste limbo, os actores, de corpo alterado, diziam frases aparentemente sem sentido e caminhavam na direcção de um espaço desconhecido.

Na terceira e última parte, alguns dos vários personagens da primeira parte acordavam num lugar estranho, e debatiam entre si as prováveis razões pelas quais se encontrariam ali. No final, encontravam jornais onde liam a sua própria história, rasgando-os de seguida numa atitude de recusa de que o seu destino fosse algo predeterminado. Pedacos de jornal caíam então do tecto, finalizando o espectáculo.

O texto do espectáculo pode ser encontrado no Anexo 2.

### **3.10 - O QUADRADO**

Logo na primeira sessão de trabalho com os jovens foi feito um teste: delimitou-se uma zona específica do espaço através de uma fita plástica. Tratava-se de relevar a ideia de espaço vazio, espaço esse que em nada diferia da envolvente a não ser pelo facto de estar delimitado e se tencionar “usá-lo” para alguma coisa. Quando confrontados com aquele espaço “especial”, que ao ser percorrido por um indivíduo e observado por outro se podia tornar num espaço de teatro, os jovens não mostraram qualquer tipo de interesse. Na continuação das sessões iniciais, em que para as improvisações se delimitava sempre o espaço, a regra entranhou-se e foi respeitada, embora não por compreensão do que estava em jogo, mas tão-somente porque lhes tinha sido pedido. Só na fase final de laboratório e na preparação do espectáculo a ideia de espaço de cena foi absorvida de forma aparentemente mais orgânica, vislumbrando-se alguns dos participantes a preparar a personagem e a aumentar o seu nível de concentração antes de entrarem para dentro do “quadrado”.

Esta mecânica de trabalho foi transportada para o próprio espectáculo que, numa austeridade de cenário a que se referia Sartre, dispunha somente de um quadrado desenhado no chão onde as cenas correspondentes às acções paralelas a Antígona se passavam. Fora do quadrado, os actores

mantinham-se visíveis, mas desprovidos de personagem, somente enquanto actores, aguardando a próxima entrada em cena. Este artifício não é inovador mas neste caso reveste-se de um conjunto de particularidades que se entendeu enriqueceriam o espectáculo. Por um lado, a noção de “dentro” e de “fora” e daquilo que pressupõe a passagem entre um e outro lugar é algo de crítico para a noção de comunidade, do que pertence e do que não pertence a essa construção que, como o próprio A. P. Cohen refere, não depende unicamente dos identificadores sociais, mas acima de tudo da forma como os símbolos são manipulados e os significados individualmente configurados. Entrar dentro do “quadrado” é passar a assumir um conjunto de regras e de formas de manipulação simbólica. Por outro lado, no caso dos jovens em geral, a necessidade de identificação para com um grupo que partilha um conjunto de valores considerados como fortes é uma necessidade de sobrevivência, mesmo neste caldo de rápida formação e dissolução de símbolos. Entrar no “quadrado”, assumir essa pele, é um acto de sobrevivência.

Durante o espectáculo, o espaço fora do quadrado assumiu uma função mais concreta: a de buraco de fechadura, a possibilidade de se espiar o que aquele tipo de pessoas faz nos bastidores, enquanto aguarda a sua vez de entrar no “quadrado” e assumir novos valores. Afinal não é o pós-modernismo a rápida entrada e saída em inúmeros quadrados numa tempestade frenética e multidimensional em que os quadrados se sucedem e se atropelam?

#### 4 - LUGAR CERTO

O projecto que esteve na base da construção do espectáculo *Tudo no Lugar Certo* foi movido por um conjunto de motivações essenciais que, após expostos à reflexão apresentada nos capítulos anteriores, deram origem a um conjunto de proposições que importa agora sumarizar.

A pós-modernidade enforma definitivamente qualquer trabalho artístico desenvolvido nos dias de hoje e em especial uma criação que seja realizada num ambiente urbano, socioeconomicamente desenvolvido e tecnologicamente funcional. A circulação frenética dos símbolos, que neste movimento dissociativo se desagregam e se separam dos seus significantes, impõe necessariamente condições sobre práticas artísticas que se pretendam afirmar como portadoras de um poder transformador ou revelador. O teatro e comunidade, enquanto disciplina socialmente preocupada que emerge do próprio teatro e com um grande impacto em especial em zonas do mundo ou comunidades específicas cujas necessidades básicas se encontram ameaçadas, encontra maiores desafios no contacto com a normalidade pós-moderna. Diversos pensadores se têm debruçado sobre as questões associadas à pós-modernidade e nomeadamente naquilo que concerne à forma como esta concepção do mundo afecta a própria percepção do mundo pelo Homem. O pós-estruturalismo e a crise da representação constituem ameaças sérias a qualquer tipo de actividade que se centre na própria representação, como é o caso do teatro, sendo que será por isso necessária uma robustez conceptual própria capaz de enfrentá-las. Uma corporização política, ética e estética é por isso imprescindível e terá que necessariamente partir da aceitação de que nada é como dantes e que todas as representações são políticas, na medida em que é impossível escapar do contexto na qual são produzidas. E este é um contexto de circulação rápida de símbolos, pelo que as comunidades se criam e destroem com uma rapidez nunca antes vista. Exactamente porque trabalha com comunidades, o teatro e comunidade tem então que, ao reflectir sobre si próprio, efectuar um

percurso com potencial de o levar à autodestruição, tal como o tem feito o próprio teatro, questionando até qual o seu meio, pois é graças a isso que o teatro tem vindo a sobreviver e a assegurar as suas características distintivas. As características distintivas passam pela irrepetibilidade e pela irreproducibilidade do teatro, que ganham particular destaque na era em que tudo se reproduz. O teatro e comunidade ocupa uma posição privilegiada de relação com o quotidiano pelo que admitir simplesmente uma leitura fenomenológica do seu impacto, ao reconhecer o seu efeito de “presença” ou de “aura”, e ao não se comprometer com uma eventual função de transformação ou de revelação, permitirá que se movimente criativamente de forma mais livre e até que se questione mais arriscadamente. Considera-se, portanto, aqui como fulcral entender a prática de teatro e comunidade como uma de intermediação simbólica permanente, com a intenção de causar turbulência criativa, em conjunto com uma estrutura comunitária, que lhe permita o fortalecimento da sensação de estar-no-mundo.

A ideia por detrás de *Tudo no Lugar Certo* era no essencial uma provocação. Ou seja, será que se pode afirmar, em alguma altura, que tudo está no seu lugar? Esta questão foi por diversas vezes abordada directamente com o grupo de jovens sendo que na sua angústia analítica estes indicavam respostas difusas. Se tudo está no lugar certo, é porque se pode dizer que há um lugar e por isso há momentos em que as coisas estão fora do lugar (senão o conceito de “lugar” não teria que existir). Se estão fora do lugar “alguém” ou “algo” as mudou de sítio, e no caso do “alguém”, houve uma opção tomada, quem o fez fê-lo por uma determinada razão. Ao afirmar que há um “alguém” que é “dono” de uma acção, é acometer a esse ser, a esse Homem, uma ideia de *empowerment*, em que, no limite, lhe é possível mudar muitas coisas de sítio. Mudar constitui-se como uma oportunidade e ao mesmo tempo uma perturbação. As coisas fora do lugar são coisas mudadas. Será que fora do lugar é mesmo fora ou esse é que é o lugar certo? Será que há lugares certos?

Este espectáculo tinha um enquadramento nas teses existencialistas de Sartre e na sua ideia de teatro de situação. Era pretendido ver de que forma a angústia existencial dos jovens se exprimia artisticamente, através da exploração do conceito de “escolha”. Escolhe-se quando há caminhos. Quando tudo é uma planície, quando as direcções possíveis se multiplicam infinitamente, escolher não é uma necessidade pontual mas sim uma constante que, pela inerência da definição, não carece de atenção específica. Este é o contexto pós-moderno que tudo contamina. Mas se tudo sai do lugar, e se já perdemos a ligação entre símbolo e significado, o que acontece? Deixa-se de existir?

O processo de laboratório e a preparação do espectáculo permitiram visitar algumas destas dúvidas com os jovens e ver a forma como estes, expostos à pós-modernidade, apresentam propostas criativas em resposta a estímulos específicos. Verificou-se uma angústia analítica nos jovens, preocupados que estavam mais em perceber significados de algo do que simplesmente reagir a esse algo. Por outro lado, o tipo de exercícios que recolhiam maior entusiasmo eram os relacionados com a sua imagem para o exterior, com as capacidades de liderança e aqueles que ilustravam situações concretas. Já os jogos mais ligados ao questionamento interior do corpo ou da imaginação, e que requeriam um maior nível de abstracção, suscitavam mais dificuldades. Foi no entanto possível construir um espectáculo consistente em parte baseado directamente em cenas propostas pelos participantes que, assume-se aqui, apresentavam uma certa sintomatologia daquilo que é o ser-no-mundo dos jovens. Adicionalmente, partes do espectáculo foram criadas pelo orientador propositadamente com a intenção de perturbar algumas ideias pré-concebidas dos jovens sobre formas de mostrar ideias em palco. Essas contendas estéticas nem sempre foram resolvidas e considera-se, no âmbito desta reflexão, esse facto como construtivo.

O espectáculo teve como indutor a história de Antígona e em parte também se passava em Tebas. Mostrava um conjunto de pequenas cenas que eram influenciadas pelo que ia sucedendo à própria

Antígona, numa cidade de Tebas intemporal. Todas estas acções decorriam delimitadas cenicamente por um quadrado desenhado no chão. Para além de uma função operativa, o quadrado permitia o mostrar do lado de fora e proporcionar uma perspectiva voyeurista do estar-no-mundo dos jovens quando não estavam em cena. Após uma cena em que o quadrado é assumidamente ultrapassado e por isso questionado enquanto fronteira, os personagens/actores encontram-se num sítio estranho e desconhecido. Confrontam-se com as suas escolhas e debatem o seu destino, recusando qualquer tipo de predeterminação no seu futuro. Saíram do seu “lugar certo” para encontrar outro, ou será que sempre estiveram no mesmo sítio?

## 5 - OBRAS CITADAS

Ackerman, Alan e Martin Puchner. *Against Theatre - Creative Destructions on the Modernist Stage*. Ed. Elaine Aston e Bryan Reynolds. 1st Edition (electronic). New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2006.

Anouilh, Jean. *Antigone*. Paris: La Table Ronde, 1946.

Baudrillard, Jean. *The Transparency of Evil - Essays on Extreme Phenomena*. Trad. James Benedict. Paris: Verso, 1993.

Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern - A History*. Electronic Edition 2005. London: Routledge, 2005.

Boal, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Brook, Peter. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

Cohen, Anthony P. *The Symbolic Construction of Community*. Ed. Peter Hamilton. London: Taylor & Francis e-Library, 2001.

Forbes, Brandon W., Reisch, George A. *Radiohead and Philosophy - Fitter Happier More Deductive*. Chicago and La Salle: Open Court, 2009.

Freire, Paulo. *Pedagogy of the Opressed*. Trad. Myra Bergman Ramo. New York: The Continuum International Publishing Group Inc, 2005.

Fried, Michael. "Art and Objecthood." *Artforum* (1967): 116-147.

- Greenberg, Clement. "Modernist Painting." *The Collected Essays and Criticism - Modernism with a Vengeance* 4 (1998): 1957-1969.
- Kershaw, Baz. *The Politics of Performance - Radical Theatre as Cultural Intervention*. Electronic Edition. London and New York: Routledge, 2002.
- Kuftinec, Sonia. "Odakle Ste (Where are you from?)." *Theatre Topics* Setembro de 1997: 171-86.
- Kuppers, Petra. *Community Performance An Introduction*. Londres: Routledge, 2007.
- Lambert, Jean. "Theatre et Adolescence." *Colloque Théâtre et Adolescence*. Montreal: Université du Quebec à Montreal, 1984. 54-57.
- Matheus, Tiago Corbisier. "Adolescência: conceito adolescente?" *Pulsional - Revista de Psicanálise* Setembro de 2004: 26-32.
- Nogueira, Márcia Pompeo. "Teatro e Comunidade." *Cartografias do Ensino do Teatro*. Uberlândia: Ed. Universidade Federal de Uberlândia, 2009. 173-183.
- Radiohead. *OK Computer*. London: Capitol, 1997. CD.
- "Everything in its right place." *Kid A*. Prod. Nigel Godrich e Radiohead. Parlophone/Capitol, 2000. CD.
- Read, Alan. *Theatre and Everyday Life - An Ethics of Performance*. New York: Routledge, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. "Forgers of Myths." Contat, Michel e Michel Rybalka. *Sartre on Theater*. Ed. Michel Contat e Michel Rybalka. New York: Random House, inc., 1976. 33-43.

—. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

Savater, Fernando. *A coragem de escolher*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

—. *Ética para um Jovem*. Dom Quixote, s.d.

Thompson, James. *Performance Affects - Applied Theatre and The End of Effect*. New York: Palgrave MacMillan, 2009.

Van Erven, Eugene. *Community Theatre - Global Perspectives*. London and New York: Routledge, 2002.

Vian, Boris. “As Formigas.” Vian, Boris. *As Formigas*. s.d.

Wilde, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1923.