

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**FUTEBOL É UM JOGO TEATRAL**  
**O processo estético-artístico de uma criação teatral**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES  
PERFORMATIVAS

**Nelson Faustino Eurico Gonçalves**

Amadora, Novembro de 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



***FUTEBOL É UM JOGO TEATRAL***  
**O processo estético-artístico de uma criação teatral**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

**Nelson Faustino Eurico Gonçalves**

Relatório de Estágio submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Júlio Martín Pérez Coelho da Fonseca, Professor Auxiliar da Universidade Aberta.

Amadora, Novembro de 2021

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho à minha família, pais e amigos que, durante todos estes anos, estiveram comigo e acreditaram que teria êxito nesta formação.

## **Agradecimentos**

A Deus pai o todo-poderoso por ter me guiado e cuidado de mim esse tempo todo.

Aos meus pais Eduardo José, Mucongo António, Faustino Maneco Gonçalves e Laura Joaquim Eurico.

A toda equipa do Procultura, pela bolsa que me foi concedida, em especial à Dr.<sup>a</sup> Dalila pelo apoio incondicional.

Ao Júlio Martín da Fonseca, por tornar-se um pai por afinidade, pela paciência que teve comigo enquanto seu orientando. Sem a sua presença não teria feito este mestrado. Por toda a ajuda que me concedeu na altura da minha inscrição na ESTC.

Ao Professor Diogo Bento, que me recebeu de braços abertos desde o primeiro dia de aulas e pelo acompanhamento enquanto meu cotutor.

Aos professores, Armando Nascimento Rosa, Maria Repas, David Antunes, Lucas Aprea e todos os professores e colegas da ESTC.

A toda equipa do Teatro O Bando: ao João Brites, ao Miguel Jesus, ao João Neca, à Juliana Pinho, ao Raúl Atalaia, à Inês Gregório, à Paula Firmino, à Lúcia Rus e tantas outras cujos nomes não pude aqui citar, mas com certeza foram importantes nesse processo.

Ao Tobé, ao Désio, ao Sérgio, ao Carlos, ao Thierry e toda equipa do Focolar, organização que me acolheu quando precisei de um tecto para ficar.

Ao projecto Xabadá-Uiza e a todos os meus familiares e amigos que me apoiaram directa e indirectamente.

O meu muito obrigado!

## **Resumo**

Este relatório de estágio situa-se no âmbito do processo criativo de uma peça teatral, numa perspectiva mais ampla, não se limitando à análise das acções apresentadas em cena. Partimos de uma concepção do processo criativo e organizacional entre duas companhias que vêm desenvolvendo os seus trabalhos há mais de 30 anos, o que nos leva a compreender todas as etapas em que um encenador se envolve, que o impulsionam, e que contribuem para a qualidade do seu desempenho com os actores que, além de trabalharem em grupos diferentes, apresentam estéticas de representação distintas. Trata-se de uma abordagem mais técnica do processo criativo, envolvendo o encenador, os actores e os cenógrafos, permitindo assim que o nosso estudo seja mais alargado, e trazendo contextos da contemporaneidade quanto à teatralidade de um texto posto em cena de forma artística e dramática. Assim, neste trabalho, propomo-nos analisar até que ponto e de que modo decorreu o processo criativo estético-artístico da peça *Futebol*, uma co-criação entre o Teatro O Bando e o Teatro Regional da Serra do Montemuro. Tendo em atenção os objectivos propostos para este estudo, optámos por realizar uma investigação que vise melhorias qualitativas, e isso levou-nos a elaborar questionários e a fazer entrevistas a alguns membros da equipa, envolvidos directamente com o espectáculo. Os resultados deste estudo apontam para um amadurecimento por parte do encenador relativamente ao processo de criação colectiva, associando as técnicas artísticas às dinâmicas sociais e culturais da sociedade. Os resultados parecem indicar que o processo criativo da peça *Futebol* contribuiu para a actividade artística, permitindo melhorar o conhecimento e a pesquisa de assuntos diversos que podem ser debatidos em forma de arte pelo teatro, como é o caso de trazer o futebol para o teatro.

**Palavras-chave:** Futebol; Teatro; Co-criação; Encenação; Processo criativo.

## **Abstract**

This internship report is situated within the scope of the creative process of a theatrical play, in a broader perspective, not limited to the analysis of the actions presented on stage. We start from a conception of the creative and organizational process between two Companies that have been developing their work for over 30 years, which leads us to understand all the stages in which a director is involved, that drive him/her, and that contribute to the quality of his/her performance together with the actors, who besides working in different groups, present distinct acting aesthetics. This is a more technical approach to the creative process, involving the director, the actors and the scenographers, thus allowing our study to be broader, and bringing contexts of contemporaneity as to the theatricality of a text put on stage in an artistic and dramatic way. Thus, in this work, we propose to analyse to what extent, and how, the aesthetic-artistic creative process of the play *Football*, a co-creation between Teatro O Bando and Teatro Regional da Serra do Montemuro. Taking into account the objectives proposed for this study, we chose to carry out an investigation aimed at qualitative improvements, and that led us to develop questionnaires and make interviews to some members of the team, directly involved with the show. The results of this study point to a maturing on the part of the director in relation to the process of collective creation, associating artistic techniques with the social and cultural dynamics of society. The results seem to indicate that the creative process of the play *Football* has contributed to the artistic activity, allowing to improve the knowledge and the research of several subjects that can be debated in an art form by the theatre, as it is the case of bringing football to the theatre.

**Keywords:** Football; Theatre; Co-creation; Staging; Creative process.

## **Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos**

*ICA – Institute of Cultural Affairs*

*ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema*

*UEFA – Union of European Football Associations.*

*RFC Liège – Royal Football Club de Liège.*

*UE – União Europeia.*

*CAC – Consciência do Actor em Cena*

*LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgéneros.*

*TRSM – Teatro Regional da Serra do Montemuro.*

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. Motivação pessoal</b> .....	11
<b>2. Metodologia</b> .....	12
<b>3. Objetivos</b> .....	13
<b>3.1. Geral</b> .....	13
<b>3.2. Específicos</b> .....	13
<b>I PARTE – Um olhar sobre o futebol e o teatro.</b> .....	13
<b>1. Tabela de comparação entre o teatro e futebol</b> .....	16
<b>2. Espectadores e adeptos</b> .....	17
<b>3. Tabela de comparação entre o espectador e o adepto</b> .....	18
<b>4. Processo de criação no teatro.</b> .....	18
<b>II PARTE - Caracterização das companhias envolvidas no espectáculo futebol.</b> .....	22
<b>1. Teatro O Bando.</b> .....	22
<b>1.1. Teatralidade</b> .....	23
<b>1.2. Dilatação do tempo da presença</b> .....	24
<b>1.3. Planos de expressão.</b> .....	24
<b>1.4. Graduações</b> .....	24
<b>1.5. Personagem intermédia</b> .....	25
<b>1.6. Construção da personagem.</b> .....	25
<b>1.7. Automatismos.</b> .....	25
<b>1.8. Teatro O Bando e suas produções</b> .....	26
<b>2. Teatro Regional da Serra do Montemuro.</b> .....	26
<b>2.1. Criações e oficinas de teatro com os alunos.</b> .....	28
<b>2.2. Festival Altitudes e acolhimento de escolas.</b> .....	28
<b>III Parte - Metodologias no processo de criação do espectáculo</b> .....	30
<b>1. O manifesto e suas referências no mundo do futebol</b> .....	31
<b>1.1. Fascismo e democracia corintiana.</b> .....	31
<b>1.2. Sexismo e empoderamento feminino.</b> .....	32
<b>1.3. Racismo e o drible como truque de sobrevivência.</b> .....	33
<b>1.4. Capitalismo e a Lei Bosman.</b> .....	34
<b>2. Estágio seguido de teatro pelo Zoom.</b> .....	35
<b>2.1. Da escuta à visualização do futebol – primeiro dia de estágio em Vale dos Barris.</b> .....	36
<b>2.2. Da aproximação, ser o futebol – segundo dia do estágio em Vale dos Barris.</b> .....	37
<b>2.3. Da recolha e do estímulo – terceiro dia do estágio em Vales dos Barris</b> .....	38
<b>3. Processo de encenação</b> .....	40

<b>4. Ensaios presenciais e cenografia.</b>	<b>42</b>
<b>5. Estreia, equipa técnica do espectáculo.</b>	<b>44</b>
<b>6. Depoimentos da equipa de trabalho sobre o espectáculo <i>Futebol</i>.</b>	<b>45</b>
6.1. “É por eles que vamos entrar em campo.”	45
6.2. “O teatro é feito por pessoas e para pessoas.”	46
6.3. “O jogo é teatral, o teatro é o jogo.”	47
6.4. “Escolhemos a bola.”	47
6.5. “Estamos à mercê de uma escolha aleatória por parte do público.”	48
6.6. “Futebol-Música.”	48
6.7. “Eles suavam em campo. Nós suávamos na bancada.”	49
6.8. “O meu jogo passa pelo <i>doping</i> do café da manhã.”	49
6.9. “O clube de futebol é uma parte importante da nossa comunidade.”	50
6.10. “No princípio era o jogo da bola.”	50
<b>7. Conclusão.</b>	<b>51</b>
<b>8. Considerações finais.</b>	<b>52</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>54</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>56</b>
<b>Anexo – 1 – Primeiro estágio em Vele dos Barris em Palmela, Dezembro de 2020.</b>	<b>56</b>
<b>Anexo - 2 – Conversa pelo Zoom com Mikael Corrêa, autor do livro “ <i>Uma história popular do futebol</i>”, Janeiro de 2021.</b>	<b>57</b>
<b>Anexo – 3 – Segundo estágio em Montemuro, Janeiro de 2021.</b>	<b>58</b>
<b>Anexo – 4 – Primeiros ensaios presenciais em Montemuro, Abril 2021.</b>	<b>59</b>
<b>Anexo – 5 – Ensaios presenciais em Montemuro, Abril e Maio de 2021.</b>	<b>60</b>
<b>Anexo – 6 – Imagens de estreia no teatro de Montemuro, 13 de Maio de 2021.</b>	<b>61</b>
<b>Anexo – 7 – Links sobre o espectáculo futebol.</b>	<b>62</b>
<b>Anexo – 8 – Desenho de Luz de Paulo Duarte</b>	<b>62</b>
<b>Anexo – 9 - Hino do Vale e da Serra</b>	<b>63</b>

## INTRODUÇÃO

O presente relatório de estágio está ligado a uma análise descritiva de todo um processo de criação teatral chamado *Futebol*, espectáculo que surgiu a partir de uma co-criação entre duas companhias: Teatro O Bando e o Teatro Regional da Serra de Montemuro. A dramaturgia desde espectáculo foi uma adaptação a partir dos livros *A história natural do futebol*, de Álvaro Magalhães, e *Uma história popular do futebol*, de Mickel Correia, lançado no ano de 2019. Além destes dois livros, foram partilhados vários artigos sobre futebol que, mais tarde, vieram a servir para os próprios actores criarem os seus manifestos, assunto que será posteriormente esclarecido no decorrer deste trabalho. O espectáculo *Futebol* contou com encenação de João Neca, actor do Teatro O Bando que, juntamente com Miguel Jesus, criou a dramaturgia do espectáculo. Os dois desafiaram-se a escrever um texto teatral onde o lado ancestral e antropológico da relação do ser humano com uma bola se misturasse com o futebol dos nossos dias e, simultaneamente, questionasse os contrastes entre a beleza do jogo e a violência que o rodeia, nomeadamente: as paixões clubísticas que juntam classes, faixas etárias e gerações tão diferentes; a corrupção, o crime e a suspeição que desvirtua a característica essencial da relação primordial do ser humano e uma bola.

Tal como a arte, o futebol promove uma visão, um sentimento e um conhecimento do mundo, erguendo uma representação da vida. Na verdade, funciona como uma micro representação das sociedades em que está inscrito e das quais é uma expressão estilizada, performativa. O adepto quando sai de casa e entra num estádio de futebol, além de apoiar a sua equipa favorita, tem a expectativa de ver um bom espectáculo. Deste modo, o futebol pode ser considerado um espectáculo e, por esta razão, podemos dizer que existem vários factores que relacionam o teatro com futebol, factores esses que serão abordados ao longo deste trabalho. Para melhor desenvolvimento deste relatório, buscar-se-á falar de quatro temas importantes que se encontram no mundo do futebol, como o fascismo, o sexismo, o racismo e o capitalismo, bem como a forma como esses temas foram pontos de partida para a criação teatral colectiva em causa. Não queremos com isso dizer que o futebol está simplesmente rodeado daquilo que o encenador João Neca, durante o processo de criação do espectáculo, chamava de “ilhas negativas”. O futebol sempre foi e será uma fonte de inspiração para muitos jogadores e adeptos, um lugar de encontro entre gerações, um espaço de fala para quem não tem voz, uma ponte de ligação entre nações e reinos.

## 1. Motivação pessoal.

A principal motivação que me levou à elaboração do presente relatório de estágio sobre o espectáculo *Futebol* foi, sobretudo, o interesse em conhecer o modo como trabalham as duas companhias envolvidas neste projecto: compreender melhor o processo e o desenrolar de uma co-criação entre duas companhias que têm estéticas e estilos diferentes; reflectir sobre o meu processo de estágio, bem como analisar a forma como um encenador, neste caso o João Neca, se aproximou do tema futebol, utilizando os textos *A história natural do futebol* e *Uma história popular do futebol*, e o modo como os partilhou com os atores Raul Atalaia, Eduardo Correia, Abel Eduardo e Nylon Princeso, com o intuito de criar um espectáculo de teatro. Naturalmente que isso se tratou de uma experiência deveras enriquecedora, dado que nos foi permitido fazer parte da criação da obra e aprender como profissionais de teatro, fazendo parte da equipa criativa.

O mundo do futebol tem uma repercussão inegável nos dias que correm, não só pela sua capacidade de unir gerações mas também, por outro lado, pelos diversos actos negativos que surgem à sua volta. Digamos que o futebol é uma mistura de amor e ódio, guerra e paz, que além de unir pessoas, também as separa uma das outras devido aos seus fanatismos clubistas. Tudo isso são motivos mais que suficientes para optarmos, neste presente relatório, para dissertar sobre a presença do futebol no teatro e a relação entre estas duas áreas.

Visto que, desde o momento em que surgiu a pandemia, os estádios de futebol ficaram vazios durante muito tempo, não havia nem adeptos nem jogadores. Todos os jogos foram cancelados e o mesmo aconteceu com o teatro. Quando decidiram retomar as actividades desportivas, não foi possível a participação de adeptos nos estádios, fazendo com que possamos olhar de maneira diferente sobre o futebol no seu todo. Perante esta situação, em que os adeptos se viram obrigados a abandonar os estádios de futebol, os teatros só poderiam ter públicos com 50% da lotação das salas, surge a seguinte pergunta: será possível fazer teatro a falar de futebol nos dias de hoje?

Com este relatório acerca do processo criativo, pretende-se trazer as diversas formas e ferramentas necessárias que auxiliam na criação e organização de um espectáculo: o texto, os actores, o design de luz, o cenógrafo, o figurinista. Estes recursos que um encenador precisa para a montagem de um espectáculo, bem como os diferentes aprendizados que cada um dos membros envolvidos no processo de criação possuem, fazem do teatro uma arte colectiva.

## **2. Metodologia**

O presente relatório enquadra-se numa metodologia qualitativa. Por conseguinte, a presente reflexão/investigação pretende centrar-se em procedimentos interpretativos e heurísticos de análise e interpretação dos dados.

Segundo Bogdan e Biklen (1994), a investigação qualitativa tem essencialmente cinco características:

- 1 – A fonte directa dos dados é o ambiente natural e o investigador é sobretudo o principal agente na recolha desses mesmos dados;
- 2 – Os dados recolhidos pelo investigador são essencialmente de carácter descritivo;
- 3 – Ao utilizar metodologias qualitativas, os investigadores interessam-se mais pelo processo em si do que propriamente pelos resultados;
- 4 – A análise dos dados é feita de forma indutiva;
- 5 – Para o investigador, que segue uma metodologia qualitativa, interessa-lhe sobretudo tentar compreender o significado que os participantes atribuem às suas experiências.

Na recolha e análise de dados, foram utilizadas as técnicas de observação participante e a entrevista. Como instrumentos de recolha, foram utilizadas as notas de campo, registo de observações, gravações, fotos e pesquisa documental.

O paradigma qualitativo baseia-se numa metodologia que visa obter dados descritivos, sendo os participantes da investigação, neste caso a equipa artística do espectáculo, estudados ao pormenor, no seu contexto natural. Deste modo, a utilização desta metodologia tem por objetivo a compreensão dos fenómenos observados, durante os ensaios e apresentações, centrando a pesquisa nos factos, interpretando esses processos e acontecimentos, através de uma descrição o mais completa possível, de onde se possam vir a produzir conhecimentos.

### **3. Objetivos**

Tendo em consideração o objecto de estudo, foram delineados os seguintes objectivos:

#### **3.1. Geral**

- Analisar o processo de criação da peça *Futebol*, uma co-criação entre o Teatro O Bando e o Teatro da Serra do Montemuro.

#### **3.2. Específicos**

- Caracterizar a companhia do Teatro O Bando e o Teatro da Serra do Montemuro.
- Explicar os acontecimentos que serviram de base para a criação da peça teatral *Futebol*.
- Descrever o processo criativo do espectáculo a partir da dramaturgia, encenação, visualização e representação dos actores até à sua apresentação.

### **I PARTE – Um olhar sobre o futebol e o teatro.**

O teatro é feito para seres conscientes. É uma actividade para humanos. Transporta para cena uma vida real e fictícia. Não há teatro sem ser humano. O ser humano, por natureza, é o actor. A origem do teatro está na base da manifestação, das necessidades dos humanos primitivos. Actualmente o teatro aborda um conceito diferente. Assim sendo, urge a necessidade de responder à seguinte questão: afinal o que é o teatro nos tempos de hoje? Segundo Fernando Peixoto, para que haja teatro basta existir um espaço, um humano que ocupa esse espaço e outro humano que o observa. Entre ambos, há a consciência de uma cumplicidade, que os instantes seguintes poderão até atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar: o primeiro, sozinho ou acompanhado, mostra uma personagem e um comportamento desta personagem numa determinada situação, através de palavras ou gestos, talvez através da imobilidade e do silêncio, enquanto que o segundo, sozinho ou acompanhado, sabe que tem diante de si uma reprodução, falsa ou fiel, improvisada ou previamente ensaiada, de acontecimentos que imitam ou reconstituem imagens da fantasia ou da realidade.

Segundo Peter Brook (2011), no seu livro *O Espaço Vazio*, diz que um indivíduo num espaço qualquer realiza a sua actividade teatral. Basta um outro passar e observar o mesmo para que haja teatro.

O teatro é a arte da manifestação. Discutir a sua origem é discutir sobre as actividades dos humanos desde os tempos primitivos, as suas necessidades. Afinal o que tem em comum a origem do teatro e do futebol? Podemos dizer que ambas as actividades estão associadas ao rito, ao simbolismo, a um deus que é exaltado por meio da manifestação.

*No plano simbólico, a bola é o sol, o astro portador de luz, símbolo da fertilidade, mito universal por excelência das sociedades patriarcais, embora na origem tenha funcionado como símbolo lunar e, mais tarde, da união da lua e do sol, ou seja, dos dois princípios contrários e complementares. Por isso, alguns campos da bola da antiguidade, aqueles em que o rito decorria nas proximidades do sagrado, eram orientados para leste e oeste, de modo a que a bola acompanhasse o percurso do Sol (Magalhães. Á. 2004. p. 14).*

Os jogos que foram identificados com bola pelos historiadores eram de carácter ritual e, na sua maioria, praticados por povos nativos que povoavam a América. O jogo da bola é tão antigo que os arqueólogos afirmam que já era conhecido há mais de trinta séculos no Egipto e na Babilónia. Todos estes jogos tinham um carácter sagrado. Disputavam-se para atrair uma chuva, um vento favorável, a vitória contra o inimigo ou uma epidemia.

Um espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. O futebol não se resume apenas aos jogadores dentro de um campo atrás de uma bola, assim como o teatro não se pode resumir apenas aos actores num palco, recitando um texto escrito ou improvisado. Ambas as actividades existem através da comunidade, num processo conjunto. Imaginando um único actor no palco recitando um texto, quem o vê em cena vai certamente achar que se trata de um monólogo. Ao mesmo tempo sabemos que ele, o actor, está diante de um processo colectivo, processo esse que passou por toda uma equipa que criou o espectáculo (encenador, dramaturgo, cenógrafos, designer de luz, entre outros). Além disso, não nos podemos esquecer da outra parte que dá razão de ser ao trabalho de todos esses elementos: aqueles que o observam. O público faz e sempre fará parte de um espectáculo, ou seja, um espectáculo só é espectáculo se contar com a participação do público, por mais tímida que esta seja.

Diferente do mundo actual em que vivemos, onde podemos acompanhar um espectáculo de teatro através das plataformas digitais em função das restrições impostas pela pandemia, o futebol mostrou-nos que não há nada mais vazio do que um estado sem adeptos. O teatro e o futebol são, acima de tudo, actividades de adaptação, evoluem com a sociedade. Tal como o teatro, o futebol nasce do povo e volta para o povo. Verdade seja dita, não é a mesma coisa estar diante de um estádio de futebol e sentar-se frente a uma televisão para assistir a um jogo de futebol. Só quem já passou pelas duas experiências sabe do que estamos a falar. Ao olharmos para a televisão enquanto acompanhamos um jogo de futebol sem adeptos, temos a sensação de

estar perante um ensaio de teatro sem os cenários montados, sem as luzes que realçam a parte visual do espectáculo.

*O Teatro é um jogo jogado a três. Só existe efectivamente na arte dramática quando há pelo menos um espectador a olhar para o actor em palco. E, nos últimos cem anos, aproximadamente, nenhuma representação e/ou interpretação seria possível sem a intervenção do terceiro jogador, que é o director (Roubine J. 2002. p.4).*

No teatro, o actor representa sempre. Não representar no sentido de estar em cena e interpretar um personagem, mas antes representar no sentido de falar em nome de uma equipa que trabalhou naquele processo e que é apresentado diante do público.

*Há milhares de anos o homem faz teatro e, ao fazê-lo, olha o mundo em seu redor, criando algo que tenha para ele um significado ou possa transmitir uma ideia, ou uma emoção. Constantemente o homem vem utilizando o teatro para manifestar-se expressivamente, registando a sua vida, aspectos culturais de sua sociedade, a religião e também os seus sentimentos (Peixoto F. 1980.p.9).*

A ideia principal de Peixoto é dizer que a necessidade de manifestar-se artisticamente acompanha a evolução humana desde a pré-história, sendo o teatro uma das primeiras manifestações de comunicação do ser humano. A origem do teatro como manifestação é tão antiga quanto a necessidade que o homem teve de caçar. Se olharmos para a origem do teatro, podemos considerá-lo de duas perspetivas: o teatro enquanto manifestação e o teatro enquanto expressão artística. A primeira tem a ver com os rituais e as culturas de cada povo. Estes rituais variam de povo para povo e podem estar relacionados com caça, a agricultura, a puberdade, o casamento, etc. Já no que diz respeito ao teatro enquanto expressão artística, estaríamos não só a falar de Téspis que, para muitos, foi o primeiro actor a interpretar o deus Dionísio, mas como estaríamos a pensar num ponto de partida onde tudo começou, o que é impossível determinar a no teatro enquanto manifestação cultural. A essência do futebol, segundo o livro de Álvaro Magalhães, não foi muito diversa do modo como surge o teatro.

*O futebol vem do fundo do tempo, dizem os seus historiadores mais esforçados. A génese do jogo confunde-se com a origem da humanidade. Pode dizer-se que é uma condição humana. (Magalhães. Á. 2004.p. 13).*

Para Johan Huizinga, o futebol é mesmo anterior à humanidade e à cultura, já que, segundo ele, os animais não esperavam a chegada do homem para que ele os ensinasse a jogar. No princípio, portanto, era a bola. O jogo da bola. Se percorrermos a história das civilizações humanas, encontramos quase sempre uma bola e um jogo. Quase todos os povos jogaram com uma bola, em quase todas as épocas, embora com diferentes motivações. E o mundo, como o fizeram e o fazem, ainda é uma expressão estilizada, artística, das suas mentalidades.

### 1. Tabela de comparação entre o teatro e futebol.

Teatro	Futebol
Palco	Campo
Ensaio	Treino
Actor	Jogador
Encenador	Treinador
Director	Presidente
Personagem a interpretar	Posição a jogar
Figurino	Equipamento
Espectador	Adepto
Texto	Bola

No teatro, o actor faz de; no futebol o jogador joga na posição de. No teatro, o “fazer de” não é constante, ou seja, o actor não repete sempre as mesmas personagens em espectáculos diferentes. No futebol, raramente se muda o jogador de uma posição para outra, embora seja uma coisa que ultimamente tende a acontecer. Jogadores que jogam numa determinada posição, num outro dia, são escalados pelo treinador para uma outra posição. São chamados os jogadores versáteis. Talvez aqui pudéssemos comparar mais o futebol com a *commedia dell'arte*, onde as personagens se mantinham as mesmas e passavam de gerações em gerações.

Tanto o teatro como o futebol são actividades humanas. Ambas exigem que os seus agentes estejam fisicamente preparados. O corpo do actor e o corpo do jogador são como uma máquina. Várias vezes se ouviram frases onde se ressalta que o corpo do actor e do jogador são os seus instrumentos de trabalho. Ambas as actividades exigem técnicas, métodos e improvisações. Digamos que no futebol a improvisação está sempre presente, por mais treinos que se possam realizar. Quando os jogadores entram no campo, precisam de se adaptar à realidade que enfrentam. No caso do teatro, já é diferente. Há uma improvisação no acto da exibição, mas procura-se afincadamente manter o que foi estabelecido durante os ensaios.

## 2. Espectadores e adeptos

A relação que existe entre o futebol e o adepto, o teatro e o espectador constituem a base da sociedade do espectáculo. Existem muitas coisas que diferem o adepto do espectador, assim como existem vários factores que os assemelham. Embora consideremos os adeptos muito mais presentes e fiéis ao jogo do que o espectador ao evento teatral, o espectador existe apenas quando se encontra numa sala de teatro enquanto decorre o espectáculo. Já o adepto, ele existe muito antes do jogo começar e após o término do jogo. O espectador raramente se encontra preso, fiel a uma única companhia. Por sua vez, os adeptos são fiéis a uma única equipa e podem carregar essa fidelidade anos e, até, passá-la de geração em geração.

*Primitivo, irracional, contraditório, delirante, e também imaturo, infantil, titubeante, o adepto é um ser extraordinário. Ébrio de vida anímica e inconsciente, trânsfuga da virilidade adulta, exilado da razão, ele apresenta um estranho padrão de comportamento. Na verdade, forma com seus irmãos de crença um povo à parte, uma tribo cujo reino não é apenas deste mundo, já que aqui acalenta certas categorias míticas herdadas do nosso passado psíquico e espiritual. Começamos então por conferir o seu nascimento e, ao mesmo tempo, o modo como se formou essa portentosa vinculação entre quem joga e quem aparentemente apenas assiste (Magalhães. Á. 2004. p.219).*

O mundo do futebol tem essa particularidade: unir e ao mesmo tempo separar as pessoas. A relação entre os adeptos é extraordinária e simultaneamente perigosa. Perigosa no sentido de que o futebol é capaz de separar duas pessoas do mesmo sangue que residem na mesma casa. O futebol coloca uma barreira entre pais e filhos caso esses apoiem equipas diferentes. O mesmo pode unir pessoas que nunca antes tiveram uma relação, apenas por estarem a usar a mesma camisa e torcerem pela mesma equipa. Podemos dizer que o amor dos adeptos está cheio de ódio. A relação entre os jogadores e os adeptos é um verdadeiro exemplo de amor e ódio. O adepto dificilmente aceita a derrota de sua equipa. Verdade seja dita, ninguém gosta de perder. Mas não é concebível nem aceitável usar a derrota como desculpa para vandalizar o estádio, agredir o adepto da equipa contrária ou atirar objectos aos jogadores da equipa adversária no estádio. A derrota não pode justificar os maus comportamentos de ninguém.

Hoje em dia, tanto o teatro como o futebol são introduzidos nas escolas como veículos de educação, para a formação de carácter e ensinar virtudes, como lealdade e disciplina, aos

mais jovens. A adaptação dos estudantes em actividades extracurriculares como o teatro, futebol, natação e tantas outras, garante uma percentagem para quem pretende adquirir uma bolsa para o ingresso no ensino superior. Então, as actividades não são apenas um momento de lazer, mas sim uma forma de aproximação do ser humano com a realidade social do mundo onde vive.

### 3. Tabela de comparação entre o espectador e o adepto.

O espectador	O adepto
é um cliente/visitante	é um acólito
acaba após o espectáculo	existe antes e depois do jogo
assiste	Comunga
é parte do espectáculo	faz parte do jogo
aprecia o espetáculo	vive o jogo

É obvio que esta tabela não define todos os adeptos ou espectadores. Muitos deles variam muito com a religião onde se encontram inseridos. O modo de jogar ou de fazer teatro é uma questão também cultural. Os jogadores, quando saem de um clube para outro por meio de uma transferência, precisam de se adaptar ao estilo de jogo daquela equipa. O mesmo acontece no teatro. As companhias têm uma estética de trabalho e os actores também têm uma estética própria de fazer este ou aquele trabalho. Quando se juntam para um trabalho conjunto, como foi o caso desta parceria entre o Teatro O Bando e o Teatro Regional da Serra do Montemuro, é preciso equilibrar o processo de criação para que dentro desse processo exista espaço para uma partilha saudável e conjunta e uma coexistência agradável entre os diversos elementos que compõem a equipa.

Sendo assim, tanto o adepto como o espectador vivem e são dotados de uma disciplina que pode ser cultivada a partir da própria equipa ou da companhia. O processo da identidade cultural é muito importante para avaliar o tipo de adepto ou espectador que existe dentro dos estádios de futebol ou nas salas de teatro.

### 4. Processo de criação no teatro.

Todo o processo de criação artística depende sobretudo da lógica do projecto. Ou seja, o tipo de projecto define o processo de criação. Esse processo pode partir do particular para o geral (quando uma única pessoa tem uma ideia e convida outros artistas para realizar a mesma),

ou vice-versa. Não existem processos de criações artísticas similares. Cada processo é um processo e nem sempre os resultados saem conforme o esperado. O factor principal para o sucesso de uma criação de arte colectiva está na experiência que cada um dos envolvidos traz para o trabalho. Pode acontecer haver choques de ideias entre os criadores. Neste caso, é preciso ter alguém que possa monitorizar o projecto, a fim de conciliar, pessoas e conhecimentos e focá-los no objetivo do trabalho. No caso do teatro, essa responsabilidade pode estar a cargo do encenador. Já no futebol, é dever do treinador garantir que os jogadores, com diferentes técnicas e níveis, possam jogar em conjunto. Neste caso, o foco principal deste trabalho é a criação no teatro ou do futebol inserido num contexto teatral, e não o futebol em si. Por esta razão, raras vezes se falará da criação colectiva dentro do mundo do futebol.

*Processo de criação artística é, pois, um estudo da arte em que o indivíduo deve ser analisado sob a óptica de suas singularidades no desenvolvimento de seu projecto artístico, levadas em consideração suas referências históricas, seu locus, sua percepção de vida e como estes se traduzem em seu trabalho final, isto é, aquele que é visto pelo espectador (Paste, 2010, p.10).*

Com base neste texto, nota-se claramente que aquilo que o espectador aprecia, o resultado de todo um processo de criação de uma determinada obra artística, advem da vivência dos próprios criadores. Ou seja, é possível notar nos seus trabalhos aquilo que chamamos de poética do criador. Cada artista tem a sua experiência de vida. Não estamos a falar da experiência artística, mas antes da experiência de vida enquanto ser social, alguém que tem uma determinada identidade, que pertence a uma cultura, a um determinado povo. Tudo isso são factores primordiais dentro de um processo de criação de arte, além das experiências científicas ou académicas.

*A obra de arte situa-se no ponto de encontro entre o particular e o universal da experiência humana. Cada obra de arte é, ao mesmo tempo, um produto cultural de uma determinada época e uma criação singular da imaginação humana, cujo valor é universal (Ochôa e Mesti. 2007. p. 828).*

Estes autores mostram-nos como começa a surgir uma peça: com um processo individual. Quando essa ideia é materializada ou partilhada sai do individual para o universal. A cultura cresce com o povo e a obra de arte, razão pela qual afirma-se que cada obra de arte é um produto cultural de uma determinada época.

O mesmo acontece no espectáculo *Futebol*. Por mais que seja um processo de co-criação entre duas companhias, a origem do espectáculo surge como uma ideia individual de João Neca que, posteriormente, partilhou com os demais membros da sua equipa de trabalho, no caso o Teatro O Bando, e transformou a sua ideia individual sobre a criação de um espectáculo numa vontade colectiva. Quando o criador se propõe a partilhar as suas ideias com outros artistas, está literalmente a abrir espaço para receber opiniões diferentes, opiniões essas que se constituem fundamentais no processo de criação colectiva.

O conhecimento sensorial mediado pela aptidão da pessoa, os seus sentimentos e emoções, vai estimular a sua criatividade, de maneira que a imagem percebida a partir da sua sensibilidade sofre uma reelaboração no seu pensamento. Nesse processo de recriação, surge a imagem que ele concretiza numa pintura, escultura, cerâmica, composição e/ou interpretação musical, poesia, dança, coreografia, obra literária, com a qualidade e estatuto de obra da arte, com um valor próprio intrínseco, expressão da poética ou estética do artista a partir da maneira em que concebeu a criação do tema e o assunto escolhido, os materiais a utilizar, cores, género, ritmo, etc., segundo a manifestação através da qual ele se expresse. Se não há compromisso afectivo e emocional não há obra, uma vez que os seres humanos não são apenas meros seres biológicos e psíquicos. Eles são seres sociais e têm consciência, sentimentos, emoções, vontade.

Tendo como base estes princípios, sustentados nomeadamente pelo filósofo Immanuel Kant, nota-se claramente que, para um indivíduo criar uma obra de arte, precisa ter aptidão para tal. Esta aptidão é descoberta a partir da sua vivência. Nessa vivência, encontramos três etapas fundamentais para chegar à criatividade ou ao processo criativo que são:

- observação;
- imitação;
- transformação.

A observação é o primeiro passo para qualquer indivíduo querer criar uma obra de arte. É a partir da observação que o mesmo irá associar as diversas imagens de sua vivência e transformá-las em obra de arte.

A imitação é um passo importante para os indivíduos que buscam conhecer a sua aptidão. Esse indivíduo é comparado a uma criança que começa por observar e posteriormente a imitar ou reproduzir, porque ainda não tem capacidade para transformar ou criar a partir da sua aptidão.

Por último, a transformação é o elemento mais importante para chegar ao processo criativo. O teatro nasce da comunidade e volta para a comunidade de uma forma transformada,

e é isso que chama a atenção aos apreciadores da arte em questão. Uma história real, quando é sublimada numa cena, deve sofrer transformações. A arte deve ser transformadora e criativa.

Será possível fazer teatro sobre futebol, nesta altura em que nos encontramos, com os estádios de futebol vazios, sem a presença de público? Os teatros estão numa espécie de abre e fecha contínuo, porque não sabemos quando é que se poderá receber o público a 100%. Hoje agendamos ir ao teatro, amanhã recebemos informação que o espetáculo foi cancelado. Há uma grande instabilidade. Mas, ainda assim, respondendo à pergunta anterior, sim, é possível fazer teatro sobre futebol, se tivermos atentos aos três elementos anteriormente citados. O artista está em constante observação sobre os fenómenos que ocorrem na sociedade e tudo o que precisa fazer é adaptar e transformar a sua obra de arte. A criação do espectáculo *Futebol* é disso prova. Uma verdadeira transformação não só ao nível do trabalho colectivo, mas também ao nível pessoal dos artistas envolvidos no processo.

## **II PARTE - Caracterização das companhias envolvidas no espectáculo futebol.**

### **1. Teatro O Bando.**

Fundada a 15 de outubro de 1974, a cooperativa de produção artística Teatro O Bando é uma das mais antigas cooperativas culturais de Portugal. Trata-se de uma pessoa colectiva de utilidade pública e entidade formadora certificada. As criações de O Bando definem-se pela sua dimensão plástica e cenográfica, marcada sobretudo pelas máquinas de cena, objectos polissémicos que transportam em si uma ideia de acção. O trabalho dramaturgico é também muito importante, apresentando a explícita colagem de materiais literários e a inclusão de manifestações de cariz popular. Os textos levados a cena, na sua maioria, são de autores portugueses. Grande parte das vezes são obras não dramáticas, às quais a forma teatral, nas múltiplas linguagens que integra, confere outra comunicabilidade.

Ao longo do seu trajecto, o grupo esteve ligado a múltiplos projectos nacionais e internacionais, sendo que a aposta na itinerância continua a levar vários espectáculos por todo o país e além-fronteiras. Depois de diversas moradas, O Bando habita hoje uma quinta em Vale dos Barris, Palmela, onde se encontra um número ainda insuspeito de palcos potenciais, feitos de estrelas, de oliveiras e penedos. A 15 de outubro de 1980, O Bando lança o seu primeiro manifesto do grupo, a que chamou de teatro e colectivo.

O Teatro O Bando foi a primeira companhia portuguesa a realizar uma residência artística. Estas residências foram muito importantes tanto para a companhia desenvolver os seus projectos com a comunidade artística e não só, como para o fomento de intercâmbio entre fazedores de teatro. Até aos dias de hoje, o processo de residência mantém-se através dos cursos que são ministrados e pela recepção de outras companhias nacionais e internacionais, para exhibir os seus trabalhos em Palmela.

Ainda no âmbito das residências artísticas, o Teatro O Bando ministra um curso de Verão intitulado “A consciência do actor em cena”. O curso certificado é uma formação teatral desenvolvida no Teatro O Bando e é a materialização da vontade de partilhar experiências, confrontar conhecimentos e possibilitar reflexões práticas e teóricas sobre um léxico teatral próprio. É também uma resposta a um crescente interesse por parte de escolas artísticas, de alunos de artes performativas e de actores profissionais, que encontram na metodologia e prática criativa do Teatro O Bando ferramentas potenciadoras da construção dos seus próprios trajectos formativos e artísticos.

Esta linguagem sobre o trabalho do actor foi sendo maturada por João Brites, enquanto director artístico e fundador da companhia, desde 1974, e também no decurso da sua carreira como professor na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, durante 25 anos. Este trajecto simbiótico entre o ensino e a criação possibilitou aliar conceitos, técnicas, metodologias e sensibilidade artística. A consciência do actor em cena é, assim, a concretização pedagógica e artística do percurso de 45 anos da companhia.

O curso sustenta-se numa fundamentação teórica que possibilita a construção de um discurso teatral singular que relaciona a teatralidade individual do actor com o domínio técnico de três planos de expressão (interioridade, oralidade, corporalidade), em função do que pode ser percebido por quem observa, no caso o espectador. Desta forma, o actor torna-se mais consciente das suas possibilidades técnicas, do seu virtuosismo artístico e das suas características recorrentes.

O curso realiza-se em regime de residência artística, o que significa que, no decorrer da formação, os formandos ficam alojados nas instalações do Teatro O Bando até o curso terminar. Isso permite que os formandos estejam simplesmente focados e imersos nos trabalhos que são realizados, permitindo um maior intercâmbio entre a equipa de formadores e os formandos. O curso completo está dividido em sete módulos: teatralidade; dilatação do tempo de presença; planos de expressão; graduações; personagem intermédia; construção da personagem; automatismos.

### **1.1. Teatralidade.**

Recorrer à memória sensorial como estímulo para a criação teatral. Desenvolver, no regular e contínuo trabalho do actor, comportamentos cénicos de controlo e domínio da direccionalidade do olhar (onde os actores aprendem a dirigir o seu olhar e a manter o olhar do espectador sobre aquilo que é suposto), foco do espectador (quando o actor adquire consciência do olhar do público, ou seja, quando o actor ganha consciência sobre aquilo que o público vê no seu espectáculo), foco do actor e comentário do actor (duas técnicas que estão relacionadas com a percepção que o actor tem do seu estado interno, do ponto de vista físico ou emocional). Dito isto, o actor deve ter em conta estado físico e emocional do seu corpo enquanto está em cena e saber descrevê-lo. Desta forma, terá maior controlo do seu próprio corpo, do espaço onde se encontra e da sua parte na criação em que está envolvido. Isso permite ao actor ter uma maior presença em cena, encontrando-se ou não a recitar um texto.

## **1.2. Dilatação do tempo da presença.**

Experimentar e desenvolver a capacidade de seleccionar as sensações concretas que permitem aumentar o número de soluções cénicas no plano da corporalidade, oralidade e interioridade. Responder em tempo real e com qualidade teatral aos estímulos que surgem durante as improvisações, revelando domínio espacial. O actor deve experimentar aquilo que realmente vive enquanto personagem. É verdade que não precisamos estar de facto doentes para interpretar uma personagem que esteja doente, ou estar cego para fazer de cego. Mas se o actor ficar durante uma hora ou mais de olhos vendados, e tentar ao máximo realizar algumas actividades (comer, dançar, conversar...), esse exercício com certeza permitir-lhe-á ter uma maior percepção da personagem em questão.

Um exemplo prático que vivemos enquanto estudávamos e criávamos o espectáculo *Futebol* tem a ver com as visitas aos campos de futebol abandonados, os constantes exercícios com uma bola, as conversas com quem joga, as partidas realizadas aos fins de semana. Tudo isso constituiu bases para trabalhar seja a corporalidade, a interioridade e a memória sensorial, através das experiências que fomos tendo. Dessa maneira, ficávamos mais perto de conhecer as regras do futebol e de construir uma relação entre o futebol praticado em campo e o futebol praticado no teatro.

## **1.3. Planos de expressão.**

Relacionar e gerir os planos de expressão do actor: interioridade, corporalidade e oralidade. Experimentar e desenvolver a capacidade de separar a simultaneidade intuitiva entre os planos de expressão. Desenvolver a capacidade de diversificar as soluções cénicas a partir de diferentes relações entre os planos de expressão: consonância, dissonância, complementaridade e antagonismo. Experimentar e desenvolver a capacidade de potenciar as soluções cénicas a partir do uso de um plano protagonista. Estes são os objectivos que são trabalhados neste terceiro módulo do curso consciência do actor em cena.

## **1.4. Graduações.**

Neste quarto módulo do curso, os formandos aprendem a graduar a explicitação de uma ou mais particularidades definidoras associadas a cada um dos planos de expressão. A partir de uma personagem "grotesca", os formandos devem experimentar e desenvolver a capacidade de reconhecer e diminuir a explicitação das suas particularidades definidoras. Por outro lado, caso se trate de uma personagem "realista", devem experimentar e desenvolver a capacidade de

reconhecer e aumentar a explicitação das suas particularidades definidoras. Isso faz com que os formandos tenham como objectivo experimentar e desenvolver a capacidade de credibilizar as personagens nos seus diferentes graus de explicitação.

### **1.5. Personagem intermédia.**

Desenvolver a capacidade de construir uma personagem ambígua que potencie a construção de personagens muito contrastantes através de binómios como ativo-passivo, binómio carnal-nojo, binómio platónico-vergonha, entre outros. Desenvolver a capacidade de representar a personagem intermédia de cada um dos actores do grupo. Explorar a imitação mimética associada a operações de abstracção, partindo de características observadas. O que se trabalha neste módulo é a passagem do actor à personagem. Ou seja, a personagem intermédia é quanto o actor está numa fase de experimentação e de criação da sua personagem. Quando o actor se disponibiliza a estar em cena enquanto constrói a sua personagem, o que é visto não é nem o actor e tão pouco a personagem. Podemos antes assumir que é um meio actor e uma meia personagem.

### **1.6. Construção da personagem.**

Explorar a capacidade de construir figuras a partir de indutores associados ao plano da corporalidade e da oralidade. Esse processo ocorre a partir das figuras construídas anteriormente, consubstanciando um princípio de personagem conjugando de forma credível os diversos planos de expressão. Para quem faz o curso de consciência do actor em cena, percebe que os módulos estão ligados uns aos outros e que se tratam de técnicas complementares. Por isso, é muito importante para a direcção do Teatro O Bando que não se façam os últimos módulos sem se participar nos primeiros. É preciso seguir a sequência dos módulos para compreender todos eles e o objetivo último da formação.

### **1.7. Automatismos.**

Problematizar a especificidade de cada processo criativo e identificar opções formais, relacionando-as com propósitos temáticos. Estruturar um discurso cénico codificando tensões, procurando repetir e materializar a dramaturgia. Apresentação do exercício final, aplicando os pressupostos abordados durante a formação. Adaptar o comportamento cénico mediante implantação cénica e a presença de público real. Nesta fase da formação, os formandos já têm consigo várias ferramentas para usar enquanto actores. Precisam de saber aplicá-las diante de um público real, usar o acaso em cena como estímulo para a sua própria representação.

Funciona, de certo modo, como uma avaliação final com as devidas armadilhas que os próprios formadores usam, como montagem de cenário e uso de adereços de forma espontânea. O actor depara-se com estes elementos em cena pela primeira vez.

### **1.8. Teatro O Bando e suas produções.**

Desde a sua fundação no ano de 1974, são mais de 100 criações, utilizando quase sempre textos de autores de língua portuguesa, concretizados em cerca de 5000 espectáculos para mais de 4 milhões de espectadores. Segundo as informações que constam no site da companhia, existem espectáculos de maior dimensão que não serão facilmente esquecidos, nomeadamente o pano vermelho que cobria o alcatrão no *Auto dos altos e baixos* (1979); *Os bichos* (1990) nas fachadas dos edifícios; as gaiotas sobrevoando a *Saga* (2008); ou os baldes na cabeça que cobriam músicos e actores em *Ainda não é o fim* (2012). O Teatro O Bando sempre teve a particularidade de criar espetáculos com uma forte carácter visual. As construções dos cenários enormes deu ao teatro a fama de ser especialista em máquinas cénicas de grande dimensão.

Durantes muitos anos, o Teatro O Bando realizou vários outros espectáculos, dos quais podemos destacar os seguintes: *A boneca* (1974), *O pastor* (1974), *O ovo* (1975), *Isto não é a europa* (2017), *Inferno - A divina comédia* (2017), *Abstenção* (2015), *Dos bichos* (2016), *Ausência* (2015), *Quixote* (2010), *Nós matamos o cão tihoso* (2010), *Paula de papel* (2018), *Pássaros* (2018), *Netos de Gungunhana* (2018), *Purgatório | A divina comédia* (2019), *Filho?* (2019), *Movimento zebra* (2020), *Antes do mar* (2020), *Porta* (2021) e o mais recente espectáculo que é o objecto de estudo deste relatório, intitulado *Futebol*, estreado em Maio de 2021.

## **2. Teatro Regional da Serra do Montemuro.**

O Teatro Regional da Serra do Montemuro inicia a sua actividade em 1990, trabalhando de uma forma experimental até 1995. A ausência de actividades culturais, a falta de oportunidades e o inconformismo levaram um grupo de jovens a investir a sua energia num projeto que lhes permitiria fixarem-se na sua terra. Hoje a pequena aldeia de Campo Benfeito, encravada entre os montes da serra do Montemuro, tornou-se um local de referência na criação, difusão e programação artística.

Durante conversas com membros da equipa e feitas as devidas consultas ao site da companhia, podemos afirmar que o Teatro do Montemuro se assume por obrigação e vocação

como uma companhia itinerante que investe os seus recursos humanos e técnicos na circulação das suas produções artísticas. Aposta na criação de textos originais contemporâneos, inspirando-se nas mais variadas situações da atualidade. A maioria das suas criações acontecem num processo de criação colectiva, que junta autores, encenadores, cenógrafos, actores e músicos. É desta forma democrática e com a participação de vários elementos oriundos de áreas díspares que nascem os espectáculos.

A identidade artística foi sendo criada com base nas vivências rurais, mas principalmente através da partilha humana que a companhia promove desde o seu início. Foram os colaboradores que contribuíram decisivamente para o crescimento da companhia a todos os níveis, colaboradores esses que se deslocam de vários pontos do mundo, com maior incidência oriundos do Reino Unido, para transmitirem as suas linhas artísticas em prol da diversidade criativa. Durante muito tempo, o Teatro Regional da Serra do Montemuro tem recebido especialistas portugueses e internacionais nas áreas de encenação, dramaturgia e cenografia.

Segundo Eduardo Correia, o director artístico do Teatro da Serra do Montemuro, essa história, a par do projecto da companhia, vem-se construindo há mais de trinta anos, quando em 1987 e 1988 os jovens de Campo Benfeito participavam nos festivais que o ICA – *Institute of Cultural Affairs*, ou seja, o Instituto de assuntos culturais, organizava nas aldeias a norte de Castro Daire (Fôjo, Cujó e Monteiras). Enquanto nas outras aldeias os participantes tinham pouca idade, frequentando ainda a escola primária, os participantes de Campo Benfeito eram já mais crescidos, digamos adolescentes. Em 1990, este grupo de jovens conheceu Graeme Pulleyn, voluntário no ICA, que apareceu em Campo Benfeito. Durante esse ano, conheceram-se, falaram entre si e decidiram pedir apoio ao ICA para um projecto chamado *Animar um projecto*. Neste projecto participavam cerca de 10 jovens, dos quais Graeme seria o líder bem como o elo de ligação entre o grupo e o ICA. Para além de teatro, estes jovens faziam visitas aos idosos e recolhiam informação e histórias que estes lhes contavam, tendo daí resultado o *Cancioneiro de Campo Benfeito*, um livro com receitas da região.

## **2.1. Criações e oficinas de teatro com os alunos.**

Durante este período, o grupo de teatro fez várias criações, muitas delas em parcerias com outras companhias e directores convidados a fazer parte dos seus projectos de criação teatral, dos quais se destacam: *Lobo-Wolf* (1995), *O canto da cepa* (2001), *Hotel tomilho* (2004), *Belonging* (2010), *Perdido no monte* (2010), *Monólogos de uma vida* (2016), *Trechos, Trovas e trogloditas* (2006), *Sem sentido/viagem dos sentidos* (2011), *Remendos* (2011), *Sucata sisters* (2005) e *A taberna* (2005),

A mesma companhia também tem realizados várias oficinas de teatro com os alunos das escolas dos arredores. Tudo começou em 2001, após a criação do espectáculo *O canto da cepa*, apresentado como um projecto inovador para aquilo que era o estilo de criação da companhia. Este espectáculo foi criado em conjunto com uma turma do 9º ano da escola secundária da Sé de Lamego, tendo as vindimas do Douro como tema. Os projectos educativos começaram então a surgir com mais frequência, sendo disso exemplo o acolhimento de escolas que, após a inauguração do espaço Montemuro, começou a acontecer todos os anos. Assim, durante uma semana, eram recebidas escolas do distrito de Viseu para assistirem a um espectáculo e participarem nas oficinas teatrais, orientadas pelos próprios actores.

As duas companhias sempre fizeram trabalhos relacionados com a itinerância, além de projectos internacionais e intercâmbios realizados com artistas de outros países e continentes. A capacidade de trabalhar com as comunidades é um dos pontos que define a ética e a estética das duas companhias. Criações de espectáculos dirigidos para um público jovem e infantil (teatro infantojuvenil) tem ocorrido frequentemente, além das formações que dão de certa forma oportunidades aos mais jovens actores para ganharem experiência e começarem a ter o gosto pelo teatro. As oficinas que o Teatro Regional da Serra do Montemuro tem ministrado nas escolas secundárias, as confrarias do Teatro O Bando, que todos os sábados recebe crianças, adolescentes e jovens que nunca tiveram uma formação de teatro, tudo isso são exemplos concretos que realçam o quão importantes são estas duas associações culturais para as comunidades onde se encontram inseridas.

## **2.2. Festival Altitudes e acolhimento de escolas.**

O Festival Altitudes é um festival anual que decorre sempre na primeira quinzena do mês de Agosto. Um festival que foi fundado pelo Teatro Regional Serra do Montemuro, no ano

de 2006, e que já vai na sua 16ª edição. Segundo o director artístico Eduardo Correia, o Festival Altitudes trata-se de uma programação multidisciplinar, que aposta em projectos cimentados no panorama artístico nacional e internacional e em projectos de qualidade mais emergentes. No seu entender, este é um projeto de programação singular, transpondo barreiras geográficas, linguísticas, sociais, culturais e educativas.

É preciso desmistificar as artes, estimular o gosto pelo teatro e o sentido crítico dos jovens. Já lá vão mais de dez anos desde que o Teatro do Montemuro começou a convidar as escolas para o Espaço Montemuro. O projeto cresceu e hoje as escolas integram esta atividade nos seus planos de atividades. Ano após ano visitam a aldeia para viverem esta experiência. Ao trabalhar com os mais jovens, a companhia faz com que neste tipo de experiência teatral o jovem espectador não se limite a assistir a um espetáculo no palco, “obrigando-o” acima de tudo a pensar, a formar opiniões e a exprimi-las em palavras, ações, imagens ou sons.

Esta iniciativa pretende mostrar a realidade do teatro a novos públicos, nomeadamente aos jovens, mostrando e explicando o processo de montagem desde a criação dos textos até à configuração dos adereços, num dia muito intenso que começa obviamente com a apresentação da peça. Depois de uma conversa de apresentação da equipa e do projeto entre actores, encenador, alunos e professores, segue-se uma visita aos vários departamentos: oficina, camarins, escritórios, palco, arquivo, parte técnica, etc. Após uma pausa para o almoço, a tarde de trabalhos inicia-se com vários jogos de expressão dramática. A tarde culmina com uma apresentação resultante dos jogos, exercícios e improvisações feitos pelos alunos.

### **III Parte - Metodologias no processo de criação do espectáculo.**

Neste capítulo serão apresentados os fundamentos metodológicos utilizados ao longo dos ensaios, bem como a descrição de todo o processo de criação do espectáculo *Futebol*, desde os primeiros encontros entre a equipa técnica até ao dia de estreia.

Mediante uma abordagem empírica, feita de observações e diálogos, conseguiu-se revelar e explicar as características do objecto (*Futebol*) a toda a equipa de trabalho.

O enquadramento teórico e histórico, através da leitura de alguns livros, possibilitou-nos uma melhor interpretação dos conceitos adquiridos empiricamente, tendo podido conhecer as histórias que serviram de base às diferentes etapas do processo criativo, artístico e estético do espectáculo *Futebol*, assim como a sua estrutura cronológica, desde o surgimento da ideia (ou motivo que levou à criação do espectáculo), de modo a compreender melhor a sua evolução e desenvolvimento, bem como o propósito de descobrir determinadas tendências ou interrogações.

Seguindo um método dedutivo, conseguimos analisar um conjunto de premissas (ao longo do processo criativo da peça *Futebol*), que nos permitiram chegar a algumas conclusões ou, mais propriamente, a determinadas soluções cénicas e dramáticas.

O teatro do absurdo foi um dos métodos utilizados para a construção das personagens. Com Ionesco e Beckett como seus principais representantes (de acordo com Martin Esslin que propôs o conceito de Teatro do Absurdo em obra homónima sua de 1961), o teatro do absurdo trata de temas relacionados com aspectos e factos inesperados do quotidiano, convoca a presença de personagens com comportamentos estranhos e bizarros, enredos teatrais plenos de *non sense*, muitos deles sem a possibilidade de existirem na vida real.

Para um melhor resultado, o encenador João Neca optou por uma encenação participativa, onde os actores tiveram o direito de participar não só com as suas presenças e total disponibilidade, mas também com um papel fundamental na construção da ideia, quer do texto e do universo linguístico, quer na questão da visualidade e do nível imagético. Isso fez com que o processo de criação fosse um processo aberto, dando liberdade aos actores na construção das suas personagens. Naturalmente, este mesmo processo facilitou a compreensão entre toda a equipa envolvida. Através deste método, foi possível os actores desenvolverem os seus próprios trabalhos (escrita de texto, construção de cena e de personagens) ao que viemos mais tarde a chamar de “manifesto”, um tema que realmente deu um outro significado ao espectáculo.

## **1. O manifesto e suas referências no mundo do futebol.**

Como todos sabem, o acto de manifestar-se é um direito do cidadão quando precisa de chamar com urgência a atenção dos órgãos superiores sobre um determinado assunto que os mesmos não apoiam ou, ainda, sobre um tema que o cidadão acredita ser fundamental e os órgãos superiores não aprovam. Não queremos com isto dizer que os actores se manifestaram contra o encenador sobre um determinado assunto durante o processo de criação. O manifesto a que nos referimos é outro. O espectáculo era sobre futebol, mas nós precisámos manifestar-nos contra o futebol. Apesar de existirem momentos extremamente afectivos e dignos de louvor no mundo do futebol, existem aqueles momentos que são dignos de um prémio Nobel de maus exemplos, sobretudo quando instigam à guerra, ao ódio, ao racismo, ao machismo, e tantas outras coisas ruins que encontramos neste mundo.

Como fazer um manifesto no teatro contra certos temas que existem no futebol e que, definitivamente, precisam de ser banidas? Só a punição não basta. E são raras as vezes que vemos adeptos, jogadores e dirigentes desportivos a serem punidos quando cometem crimes deste género. Sim, chamemos-lhe de crimes, porque todos nós sabemos que o preconceito, o racismo, o terrorismo, a pedofilia e tantos outros actos existentes no mundo do futebol são crimes.

Para realizar o manifesto, o encenador João Neca deu liberdade aos quatro actores envolvidos no espectáculo para escolherem um tema que quisessem usar como manifesto. Foi assim que o actor Eduardo Correia escolheu o tema *fascismo*, o actor Abel Duarte escolheu o tema *sexismo*, o actor Nylon Princeso escolheu como tema o *racismo* e o actor Raul Atalaia, por sua vez, escolheu como tema para o seu manifesto o *capitalismo*.

Estavam assim decididos os quatro temas escolhidos para o manifesto. Para um melhor resultado desde manifesto, o encenador João Neca sugeriu que os quatro actores escolhessem uma personalidade do mundo do futebol, que tenha lutado contra ou a favor desses temas. Tais personalidades seriam os seus ídolos e, com certeza, as suas histórias seriam os pontos de partida para cada ator construir o seu próprio manifesto.

### **1.1. Fascismo e democracia corintiana.**

O actor Eduardo Correia, que seleccionou como tema o *fascismo*, escolheu como ídolo *Sócrates*. Para quem não conhece, Sócrates Brasileiro Sampaio de Souza Vieira de Oliveira era o seu nome de registo. Nasceu em Belém, Pará, no dia 19 de fevereiro de 1954 e faleceu em

2011. Foi um dos grandes craques do futebol brasileiro. Foi atleta do Botafogo de Ribeirão Preto, do Corinthians, Fiorentina e da seleção brasileira. Teve passagens breves pelo Flamengo e Santos. Atuando como jogador de meio-campo, era exímio em armar jogadas e fazer passes de calcanhar. Era formado em medicina e chamado de Doutor Sócrates. Além das belas jogadas dentro do campo, Sócrates ficou conhecido também por seu engajamento político com a participação no movimento “Directas Já”, em 1980, que pedia eleições diretas para a Presidência da República.

Sócrates foi também um dos idealizadores da “Democracia Corintiana”, onde todos os membros da equipa, do presidente aos técnicos, tinham o mesmo peso nas decisões tomadas pelo clube.

## **1.2. Sexismo e empoderamento feminino.**

Já o actor Abel Duarte, que se dedicou ao tema do *sexismo*, escolheu como ídolo a jogadora norte americana Megan Rapinoe. Megan Anna Rapinoe é uma jogadora de futebol norte-americana, nascida no dia 5 de julho de 1985, em Redding, Califórnia. Rapinoe é conhecida pela sua performance marcante dentro de campo e ganhou destaque mundial quando liderou a Seleção de Futebol Feminino dos Estados Unidos nos Jogos Olímpicos de 2012.

Aos 34 anos de idade, tornou-se na primeira futebolista a ser uma superestrela cultural, no melhor sentido da palavra. Uma atleta que representa mais do que o seu trabalho para além das fronteiras dos Estados Unidos. Uma jogadora presente nos pensamentos de qualquer um minimamente interessado no desporto e na boca do homem que manda na Casa Branca. *“Tem sido um ano incrível para o futebol feminino. Para aqueles que só agora estão a perceber isso, tudo bem, só estão atrasados no tempo, mas nós mulheres perdoamos. No espaço que tenho, estou apenas a tentar fazer o melhor que posso para inspirar as pessoas para serem participantes activos no seu país, na sua comunidade, na sua família. E ter conversas difíceis é a única maneira de começarmos a seguir em frente. Você exclui pessoas e nós nunca vamos parar de lutar pela igualdade. Não pretendo visitar a Casa Branca convidada por si”*.<sup>1</sup> Foi eleita a melhor jogadora do mundo no ano de 2019.

Com a consciencialização crescente que veio a partir do seu activismo, Rapinoe fez com que muita gente percebesse e valorizasse o que uma atleta LGBT assumida é capaz de fazer no mais alto nível. Seja para falar sobre a deferência a uma bandeira e um hino, seja sobre a

---

<sup>1</sup> Esta foi a resposta dada a Donald Trump, após o convite para visitar a Casa Branca quando a seleção americana venceu a copa do mundo.

disparidade de salários entre os géneros ou o lugar do futebol feminino na hierarquia do mundo do desporto.

Ela usou a sua posição para espalhar uma mensagem e para assumir uma atitude que vai no sentido oposto do que se vê no futebol masculino. Raramente algum jogador de futebol fala de maneira tão aberta, mas ela conseguiu dar mais voz às suas palavras com o seu desempenho em campo. Considerada por muito tempo como uma das mais criativas e devastadoras jogadoras de sua época, Rapinoe explodiu somente aos 34 anos, entrando de vez no *mainstream* e tornando-se a estrela e a referência que é hoje. A sua influência tem sido enorme e o seu grande legado cresce de dia para dia. Por esta razão, ela foi a escolhida como ídolo no manifesto sobre o sexismo pelo actor Abel Duarte.

### **1.3. Racismo e o drible como truque de sobrevivência.**

*A prática do desporto está a transformar-se num suplício, num sacrifício, nunca numa diversão (Correia. M. p.195.2020).*

O actor Nylon Princeso, autor deste relatório, que optou pelo tema do *racismo*, escolheu como ídolo o jogador Arthur Friedenreich, um futebolista brasileiro. Apelidado "El Tigre" ou "Fried", foi a primeira grande estrela do futebol brasileiro na época amadora, que durou até 1933. Friedenreich participou da excursão do Paulistano pela Europa em 1925 onde disputou dez jogos e voltou invicto. Nasceu em São Paulo, no dia 18 de julho de 1892. Filho de um imigrante alemão com uma afro-brasileira, filha de ex-escravizados, foi atacante de dribles curtos e rápidos, ágeis deslocções, criativo, habilidoso e de um forte chute preciso com ambos os pés. Além de fazer parte da história do futebol brasileiro, foi o grande detentor de recordes e marcas únicas. Foi campeão sul-americano, atual Copa América, em 1919 e 1922 pela seleção brasileira, sendo estes os dois primeiros títulos do Brasil. Foi dele o golo da vitória contra o Uruguai em 1919. Foi nove vezes artilheiro do campeonato paulista, marca que só foi ultrapassada quase três décadas depois por Pelé. Embora haja controvérsias, é o maior artilheiro da história do desporto com a marca de 1329 golos oficializada pela FIFA e registada no *Guinness, o livro dos recordes*, com base em dados apresentados pelo jornalista Mário Viana.

*O aparecimento gradual de mestiços afro-brasileiros no âmago das equipas de futebol torna-se, todavia, uma fonte de tensões sociais e raciais (Correia. M.p.196.2020).*

Durante um jogo de futebol, o jogador Arthur tentou mascarar a sua origem afro-brasileira ao alisar os cabelos crespos e tornou-se vítima de racismo nos relvados por parte dos árbitros. As faltas praticadas pelos seus adversários sobre si não eram assinaladas. O jogador Arthur foi obrigado a elaborar fintas de corpo, a fim de evitar cargas violentas nas suas acelerações. Foi assim que nasceu o famoso drible no Brasil, um truque e uma técnica de sobrevivência para os primeiros jogadores de cor. O drible evita que tenham qualquer contacto com os defesas brancos, ou seja, o jogador negro que soubesse driblar e rematar não seria espancado, nem no campo nem fora pelos espectadores, no final do jogo.

#### **1.4. Capitalismo e a Lei Bosman.**

Já o actor Raul Atalaia, que pensou sobre o tema do capitalismo para o manifesto, a personalidade do futebol que ele escolheu para ser o seu ídolo foi Jean-Marc Bosman. Jean-Marc Bosman, nascido aos 03 de outubro de 1964, é um ex-futebolista belga que jogava como médio. Jogou a maior parte da sua carreira no Standard de Liège, com quem se estreou profissionalmente em 1983. No RFC Liège, Bosman começa a ganhar notoriedade, mas não pelos seus feitos em campo. Durante dois anos de contrato, o jogador viu o seu salário sofrer inúmeras reduções, além de ser afastado do elenco principal. Já perto do final do seu contrato, Bosman recebeu uma proposta do Dunkerque, um clube da segunda divisão da liga francesa, e pretendia deixar o clube belga. Todavia, o RFC Liège só venderia o jogador caso houvesse a possibilidade de lucrar com a transferência. Então, o clube estabeleceu uma taxa de transferência que o Dunkerque não poderia pagar. A sua saída não se concretizou, sendo forçado a permanecer no RFC Liège, mesmo não fazendo parte dos planos do clube como elenco da equipa principal.

No início da temporada 1990-1991, Bosman decidiu mover uma ação contra o RFC Liège, na esperança de romper os seus vínculos contratuais, já que além de não estar a jogar pelo clube o RFC Liège ainda o impedia de actuar profissionalmente com outras equipas. Esse acto de Bosman marcaria a sua carreira e revolucionaria a política de contratação dos clubes europeus. Em novembro de 1990, o jogador ganhou a causa na justiça belga e viu-se assim livre para se transferir para outro clube.

A resolução do Tribunal da UE estabeleceu pelo menos dois procedimentos que deveriam ser adotados pelos clubes europeus:

1) o jogador não poderia ficar preso a um clube e a cobrança pela sua transferência (após o seu contrato ter expirado) seria considerada uma prática ilegal;

2) uma nova regra de restrição a jogadores estrangeiros: caso a nacionalidade do jogador fosse de um país membro da UE, ele não seria considerado estrangeiro por um outro país membro da comunidade.

Por outras palavras, a justiça europeia garantiu a liberdade de Bosman, permitindo que ele, ou qualquer outro jogador, pudesse negociar com outro clube, e sair sem custos se o seu contrato já tivesse terminado. Tornou-se ainda possível que qualquer jogador, com nacionalidade de um país membro da UE, não mais seria tratado como estrangeiro. Essas duas resoluções foram fundamentais para revolucionar o futebol na passagem para os anos 1990. Ambas são um marco na globalização e na mercantilização do futebol. A primeira facilitava a circulação de jogadores, com contratos mais flexíveis. A segunda garantia a livre circulação dos jogadores europeus dentro da UE. Sobre a segunda resolução, houve uma consequência imediata: o mercado da bola europeu voltou-se ainda mais para a América, África e Ásia.

Foi assim que surgiu “o acordo Bosman”, também conhecido como Lei Bosman. Uma lei que permitiu aos futebolistas, que são também considerados trabalhadores comunitários, não se verem impedidos de jogar noutra país da União Europeia por normas internas da UEFA e das respectivas federações nacionais de futebol.

Este acórdão foi proferido pelo Tribunal de Justiça da União Europeia a 15 de dezembro de 1995, cinco anos após Jean-Marc Bosman entrar na justiça e pedir que o seu clube, o RFC Liège, o libertasse para que pudesse jogar no clube francês Dunkerque.

## **2. Estágio seguido de teatro pelo Zoom.**

Como muito de nós sabemos, o mundo está diante de uma situação complicada com o surgimento da pandemia. Parece que a covid-19 alterou todos os planos e alguns sonhos a curto prazo. As pessoas tiveram de recorrer a outros meios para realizar suas actividades. Nessa corrida em busca de soluções, o teatro não ficou para atrás. Foi assim que se começou a dar uso a várias plataformas digitais que serviram de alternativa comunicacional para estudantes e

trabalhadores. Uma dessas plataformas é o zoom. O zoom foi praticamente o canal de ligação durante o processo de criação entre os membros envolvidos com o espectáculo *Futebol*.

Quase todo o primeiro processo de criação do espectáculo começou no zoom. Digamos quase, porque os três primeiros dias resultaram numa espécie de estágio, onde pudemos conhecer as equipas envolvidas no projecto.

### **2.1. Da escuta à visualização do futebol – primeiro dia de estágio em Vale dos Barris.**

A primeira coisa que se discutiu neste primeiro dia de estágio entre os actores e o encenador foi definir as regras de trabalho devido ao covid. Ficou acordado que, enquanto estivéssemos a trabalhar num espaço fechado, devíamos todos usar máscara. Já em espaços abertos, poderíamos estar sem as máscaras, mas com uma distância considerável entre os membros da equipa. Nesse primeiro dia do estágio, não houve muito conversa. Partimos logo para um processo de reconhecimento, uma espécie de memória sensorial. Para quem não sabe, o Teatro O Bando, no seu curso de consciência do actor em cena, no primeiro módulo designado teatralidade, trabalha precisamente a memória sensorial. Para muitos dos espectáculos encenados pelo Bando, o CAC (consciência do ator), como é chamado, é a base de construção seja para os encenadores, seja para os actores aquando da construção das suas personagens. Então, nesse primeiro dia, nós, os actores, fomos de olhos vendados, colocados num carro, demos umas voltas pela cidade de Palmela, até nos colocarem num campo de futebol do Botafogo futebol clube. Deixaram-nos sentados em forma de círculos nas cadeiras que estavam à volta do campo. Neste dia éramos apenas três actores. O Abel Duarte não esteve presente devido a algumas preocupações familiares.

Nós, os actores, como estávamos de olhos vendados, não sabíamos do que se tratava, mas começámos a desconfiar que estávamos num campo de futebol porque ouvíamos barulho de jogadores numa sessão de treino. Ficámos aproximadamente uma hora com os olhos vendados e sentados na cadeira enquanto ouvíamos aquelas vozes de jogadores e equipa técnica que, mais tarde, percebemos que era tudo gravado. Ou seja, o encenador João Neca, um dia antes, foi até ao campo de futebol assistir ao treino e gravou as vozes todas.

Após tirarmos as vendas, foi difícil adaptarmo-nos outra vez à luz do sol. Havia vários objectos usados nos treinos de futebol, incluindo equipamentos, espalhados pelo chão. Não nos foi dito nada. O Eduardo Correia sempre foi o mais explosivo nestas situações. Percebemo-lo imediatamente nesse dia. Foi ele quem teve a iniciativa. Começámos todos a improvisar com tudo o que estava à nossa volta. No final, foi um dia interessante porque depois voltámos ao

teatro, onde nos foi pedido para criarmos uma improvisação sobre o processo que vivemos enquanto estávamos de olhos vendados.

O encenador João Neca começou a falar sobre o conceito de ilha negativa. Nesse dia, deu exemplo de algumas ilhas negativas no mundo do futebol, como a corrupção e a violência. Depois falou-nos sobre o terreno fértil, um estado onde os actores são capazes de produzir materiais a partir da improvisação. Por fim, pediu-nos que fizéssemos uma improvisação representando as vivências e os nossos momentos individuais daquele dia. E orientou-nos ainda com o intuito de trabalharmos um tempo dilatado, sem pressa alguma. Era importante trabalharmos a materialização dos sons, o momento em que pisamos o relvado e todas as sensações que vivemos e usar isso como estilo de representação. Como já havíamos participado em alguns módulos do curso CAC de que já falámos, foi-nos fácil compreender o que se pedia. Fizemos as nossas improvisações e, naturalmente, os resultados nunca são bons ou maus. Trata-se de um processo de descoberta e de construção de material teatral a ser ou não usado futuramente.

Ao longo das improvisações, o encenador foi implementando outras questões, nomeadamente uma série de exercícios que serviram de experimentação neste processo. Era importante que, em certa altura, trabalhássemos a estilização dos movimentos (repetir sempre o mesmo movimento), procurando implementar a rutura.

Terminadas as improvisações, havia um momento de conversa e partilha entre todos os que estavam presentes na sala; desde os actores até quem apenas estava a assistir ao trabalho. É sempre importante em momentos como este, de criação, ouvir de quem está de fora. Ter um olhar neutro sobre o trabalho que se faz. Porque as vezes nós estamos tão viciados com as nossas próprias criações, que não nos permitimos enxergar os pequenos detalhes de todo trabalho em si.

## **2.2. Da aproximação, ser o futebol – segundo dia do estágio em Vale dos Barris.**

Neste dia, as primeiras improvisações eram sobre o outro. Ou seja, nós improvisaríamos com base na improvisação dos nossos colegas. Estas improvisações não eram criadas no momento. Surgiram das improvisações do dia anterior. Tudo o que precisávamos fazer era buscar a nossa memória daquilo que nos lembrávamos sobre as improvisações de cada um, e trabalhar como se fosse uma réplica. Era muito importante percebermos as sensações que transmitimos quando passamos a apreciar alguém a fazer de nós.

Neste trabalho, é preciso registar o que vem a mais ou o que está a menos. Nós nunca seremos uma cópia a cem por cento de outra pessoa. Nós temos nossos próprios estilos de representação e isso, com certeza, traz uma atmosfera completamente diferente da outra pessoa. Mas esse era o objectivo do exercício: trabalhar na base de uma criação já existente e perceber como os nossos corpos se comportam ou reagem quando nos propomos a deixar quem somos para assumir uma outra identidade.

No segundo momento deste exercício, passámos para aquilo que o actor e director Constantin Stanislavski chama de *o se mágico*. Deixarmos de ser o outro actor e passamos a ser nós na situação daquele actor. O que eu faria se estivesse naquela situação? Então começamos nós a dar outras soluções por cima das propostas de outros colegas. No final, o resultado foi bom porque conseguimos trazer várias perspectivas e soluções dentro das improvisações dos nossos colegas.

Após as improvisações, mais um momento de discussão. Dessa vez, estava presente o Miguel Jesus, co-autor da dramaturgia partilhada com João Neca. Era pertinente falarmos sobre a dramaturgia do espectáculo. Três pontos foram discutidos: representação, estilo e dramaturgia. Os mesmos pontos foram mais tarde mais detalhados numa conversa aberta com a equipa geral envolvida no projecto.

### **2.3. Da recolha e do estímulo – terceiro dia do estágio em Vales dos Barris.**

Após dois dias de estágio em Vale dos Barris, no terceiro dia tivemos um encontro técnico de esclarecimento com toda a equipa que faria parte do espectáculo. Estava a equipa de produção do Teatro O Bando e ainda outras pessoas da equipa de produção vindas de Montemuro.

A primeira coisa que se fez nesse dia, quando estávamos reunidos, foi criar um círculo e fazer uma apresentação de modo individual, onde cada um contou uma história que viveu e que estivesse relacionada com o futebol.

No segundo momento a equipa de encenação e dramaturgia voltaram a explicar como iria funcionar a estrutura do espectáculo, desde a dramaturgia, às cenas, desta vez com mais detalhes e na presença de todos. Anteriormente foi feita apenas de forma resumida para os actores. Neste dia, ficámos a saber o quão interessante e desafiador seria esse espectáculo para a equipa de produção, para o encenador e muito mais para os actores. O texto teria onze cenas, fazendo assim referência ao futebol onze. O estilo de representação dos actores seria baseado no teatro do absurdo.

Porque é que seria um desafio para os actores a montagem desse espectáculo? Tudo porque seria uma experiência única para todos os que estavam naquela sala. Foi uma surpresa e uma mistura de sensações boas e assustadoras para os actores quando o João Neca disse que seriam dezasseis personagens. Os actores teriam de saber de cor as falas de todas as personagens porque estaríamos sujeitos a fazer todas elas. Ou seja, eram dezasseis personagens para quatro actores e onze cenas.

As cenas eram divididas em cenas ímpares e pares. Nas cenas ímpares, abordar-se-iam mais questões actuais do futebol. Portanto, foi nessas cenas que encaixámos os manifestos escritos e idealizados por cada um dos actores. Estas seriam as únicas cenas em que os personagens se mantiveram relacionadas com cada um dos actores, ou seja, não seria preciso os actores saberem de cor os textos dos manifestos dos outros colegas. Já nas cenas pares, cada cena teria quatro personagens diferentes. Todos os actores tinham de estudar todas as personagens e conhecê-las bem, porque seria o público a escolher os actores que queria ver a fazer uma certa personagem. A escolha seria feita através de voto.

Durante a reunião, entrámos em contacto com o designer digital Ben Kirman via zoom, que estava em Inglaterra. O Ben seria a pessoa encarregada de construir uma aplicação para telemóveis sobre o espectáculo *Futebol*. A partir desta aplicação, o público poderia escolher o actor que gostava de ver a fazer uma determinada personagem e votar. Na mesma aplicação, seria possível ter informações do espectáculo, da equipa técnica, dos locais onde iriam decorrer os espectáculos, comprar o bilhete para o espectáculo e acompanhar o resultado do jogo no final de cada espectáculo entre a equipa da Serra e equipa do Montemuro.

O espectáculo *Futebol* seria uma espécie de campeonato e o público, através da aplicação, poderia acompanhar não só o resultado do dia em que fosse ver o espectáculo, como também poderia fazê-lo nos dias seguintes através de uma notificação que receberia em casa. Nesta notificação, encontraria o resultado do jogo daquele dia e tomaria ainda conhecimento do actor que fez a personagem x ou y.

Foram três dias de estágio em Vale dos Barris. Neste último dia, também tivemos a oportunidade de conhecer e conversar com Álvaro Magalhães, autor do livro *A história natural do futebol*, livro do qual foi adaptada a peça. Ficámos a saber que faríamos um outro estágio, já na serra do Montemuro. Foram quatro dias de trabalho intenso e de experimentações das equipas envolvidas (cenografia, som, luz e outras áreas de produção).

Estava previsto voltarmos a trabalhar n'O Bando durante um mês. Porém, surgiu uma nova restrição de circulação devido ao aumento do número de casos de covid-19. Cancelou-se aquele que seria o primeiro dia de ensaio e fomos todos para nossas casas. O zoom foi o nosso

canal de ligação. Pensávamos que seria apenas um mês mas, no final, ficámos exactamente três meses a trabalhar via zoom. Eram apenas três horas de ensaios por dia, de segunda a sexta, mas pareciam muitas horas de trabalho. O zoom cansa os olhos e cansa a mente. Contudo, era a única via que tínhamos, o único recurso e meio de trabalho.

Por esta razão, o encenador João Neca deu-nos um dia de folga por semana. Esse dia também servia para o trabalho de memorização de texto e para processar o que tinha sido discutido nos dias anteriores.

Ainda pelo zoom<sup>2</sup>, fizemos o primeiro ensaio aberto com toda a equipa do Teatro O Bando e do Teatro de Montemuro. Preparámos exactamente três cenas que seriam apresentadas nesse dia. Foi a nossa primeira experiência na aplicação dos votos. Como não tínhamos ainda a aplicação pronta, o João Neca fez questão de pedir aos convidados que preparassem uma folha branca e uma caneta onde pudessem escrever os nomes dos actores e mostrarem os seus votos através da câmara. Não foi uma experiência fácil, mas serviu de avaliação para compreendermos melhor como as cenas se iriam desenrolar com a intervenção do público.

### **3. Processo de encenação.**

Definir a encenação não é uma tarefa fácil, pelo facto de que o processo depende muito do método utilizado pelo encenador que põe em cena um texto e uma ideia por ele criada com base numa dramaturgia. Logo, percebemos que a figura do encenador nos dias de hoje é indispensável. Para falar do processo de encenação, precisamos definir a palavra encenação.

A encenação, como uma arte específica do teatro, surge envolta em alguma polémica, até porque o teatro, nos dias que correm, não aceita apenas uma única definição do que é a encenação. Por este motivo, traremos conceitos de vários autores que muito deram o seu contributo no que diz respeito à encenação.

*A encenação é pôr em acção espiritualmente, materialmente, um texto, por meio de elementos artísticos e técnicos (outrora elementos cénicos), que concorrem especificamente na criação teatral (Moussinac L, 1948, p.179).*

*Encenar é pôr em cena um texto escrito. Fazer do verbo carne. O texto é a base de um espectáculo, no qual as palavras se transformam em*

---

<sup>2</sup> Software de videoconferência.

*sentimentos que definem as personagens em conflito. Mas, no mais complexo ou no mais simples dos textos, o que há são essas palavras escritas, já por si uma transposição estética duma actuação real, duma figura poética ou duma situação propositada (Pedro A. 2009, p.18).*

Todo o texto transporta consigo uma ideia, um caminho pelo qual o encenador, juntamente com os actores e a equipa envolvida no espectáculo, vão seguir, segundo as instruções do dramaturgo que escreveu a obra. Nesta pesquisa do processo de encenação, vamos procurar perceber a função do texto como guia e não como um elemento que carrega consigo todas as formas e sentimentos, embora durante muito tempo as didascálias tivessem a função de conduzir a encenação e guiar o actor no caminho de construção e descoberta da personagem.

*A palavra escrita, por si, não existe. A escrita é uma ficção mnemónica destinada a permitir que se repita a palavra desejava (Pedro A. 2009, p. 18).*

A diferença que encontramos aqui no processo de encenação do espectáculo *Futebol* está no facto de que o encenador fez parte do processo dramático do espectáculo. Assim, carregava já consigo as várias imagens que ocultariam a necessidade de uma didascalia. Por outro lado, trata-se de um texto literal não dramático. Neste caso, é a pessoa que trata da adaptação do texto a responsável pelo uso de certas referências que serviam como indicações para actores e encenador.

*A encenação consiste exactamente em dirigir ou encarregar-se a decidir, a dizer sim e a dizer não, até à última frase. E em outros casos a encenação consiste em manter uma boa direcção (Brook P, 1992, p.340).*

Um processo de encenação, quando o texto que se vai levar em cena não tem um tratamento dramático da parte do encenador, exige outros factores de compreensão. Outros encenadores fazem-se acompanhar da figura do dramaturgo durante os ensaios para melhor esclarecer a sua linha de pensamento. Já outros acreditam que a sua presença limita a capacidade do encenador ou dos actores de desenvolverem a sua imaginação. Há quem pense que é um erro o dramaturgo encenar os seus próprios textos.

Segundo Ochôa e Mesti, numa pesquisa feita em 2007 sobre o tema *Teatro na escola: linguagens e processo criativo*, os autores afirmam que a obra de arte se situa no ponto de

encontro entre o particular e o universal da experiência humana. Cada obra de arte é, ao mesmo tempo, um produto cultural de uma determinada época e uma criação singular da imaginação humana, cujo valor é universal.

O mesmo acontece com o processo de encenação deste espectáculo. Trata-se de uma experiência subjetiva que, no final, se tornou em algo universal pela capacidade de inserção de quem teve a oportunidade de assistir de perto e fazer parte da obra. O encenador João Neca mostrou-nos de que forma começa o surgimento de uma peça. Tudo tem início num processo individual. Quando essa ideia é materializada e partilhada por vários que a concretizam, essa ideia sai do plano individual para o universal.

O verdadeiro sentido de ruptura da quarta parede fez parte do processo de encenação. Poderia não ser a intenção do encenador ao encenar esta peça, mas a presença do distanciamento de Brecht é notória sempre que o espectáculo transita de uma cena ímpar para uma cena par.

#### **4. Ensaios presenciais e cenografia.**

Os ensaios presenciais decorreram no espaço do Teatro do Montemuro, tendo decorrido de 5 de Abril a 12 de Maio. Nos primeiros dias dos ensaios presenciais, experimentámos os materiais que já havíamos construído nos ensaios via zoom. Tentámos perceber o que funcionava cenicamente. Foi um processo difícil e, ao mesmo tempo, de descobertas incríveis. Muitas das estruturas e formas que foram criadas durante os dois meses de ensaios via zoom não funcionavam presencialmente e tiveram de ser excluídas da criação. Por outro lado, outros elementos criados dentro dos pequenos ecrãs, com cada um em suas casas, eram bastante sólidos. Conseguíamos comunicar facilmente e manter a base das nossas personagens. Logo percebemos que não foram dois meses perdidos de ensaios. Principalmente as lógicas das cenas, o processo de construção das personagens e a compreensão dos textos estavam muito presentes e muito nos ajudaram quando nos encontrámos pela primeira vez após o confinamento.

*É o pintor-cenográfico quem fornece ao encenador esse espaço-ambiente onde situará e movimentará o actor que corporizará a personagem imaginada pelo autor. A inter-dependência dialéctica deste trinómio autor-actor, pintor-cenógrafo encontra sempre nas suas relações, como elemento concatenador, o realizador da encenação. (Pedro A. 2009. p.95).*

Depois de muitos dias de ensaios presenciais, finalmente a equipa de actores e toda produção estava pronta para realizar o seu primeiro ensaio diante de um cenário, descrito por

um dos cenógrafos, o Rui Francisco, como um processo fértil, dinâmico e fortemente partilhado entre os dois grupos envolvidos, Teatro O Bando/ Teatro de Montemuro, e a cenógrafa Maria João Castelo. O Teatro O Bando é conhecido pelas suas famosas máquinas de cena. A presença de uma estrutura enorme dentro do palco faz parte da matriz visual e estética da companhia. O mesmo acontece relativamente ao Teatro Regional da Serra de Montemuro. A construção de cenários com madeiras é uma constante muito presente nos seus espectáculos. Estávamos, portanto, perante duas companhias que apreciam o preenchimento do palco, não só com a presença dos actores, mas também com um cenário monumental que possa de facto constituir e trazer outros elementos complementares ao espectáculo e à narrativa. Os actores em cena não só se apropriam do cenário para melhor transmitir suas ideias, como também se aproveitam dele como estímulo de representação, conectando-se, deste modo, com a equipa de construção cenográfica. Desta maneira, o processo de criação colectiva efetiva-se com a participação de toda a equipa na moldura teatral que se cria, sendo ela visível em cena durante o espectáculo e formando assim uma espécie de cordão umbilical entre todos os envolvidos no espectáculo.

O processo criativo assentou numa pesquisa e experimentação constantes, desde o primeiro momento até à estreia. A equipa de criação sentiu necessidade de procurar um conceito, uma imagética de forte comunicação popular entendida como transversal, respondendo ao teatro através do teatro. Como resultado, obteve-se um dispositivo cénico preparado para digressão, com momentos de mutação de cena, atractivo pela curiosidade criada no público e pelo jogo teatral evidente que suscitava. Olhando em retrospectiva, poder-se-á agora dizer que se trabalhou numa estética do simbolismo e que se recorreu a uma evidente alegoria para fornecer atributos ao jogo teatral. A fragilidade, entendida como alfabeto teatral, foi fortemente utilizada.

A simplicidade do objecto cenográfico, passando por um processo evolutivo e de mutação em cena, manteve uma identidade inicial, acolhendo permanentemente a temática e o jogo cénico. Aos olhos dos cenógrafos, o dispositivo cénico proporcionou a criação duma atmosfera certa onde foi possível jogar com o passado e o presente e expor raízes e conflitos que sobrevivem ao progresso dum ritual.

Na visão do cenógrafo Rui Francisco, é importante referenciar o conjunto de palavras-chave ou síntese do ideário enumerado e tratado durante todo o processo, a saber: remendos, bola de trapos, mosaicos, extratos, fragmentos, mantas de retalhos, puzzle, jogo (o espaço também é um jogo – tudo é um jogo), pentágono, têxteis, cromos, o prazer e o dever, horizontes do solo. Todas essas palavras, serviram como estímulo à criação cenográfica para ambas as

companhias. Foi assim que se tornou possível transformar as palavras em imagens concretas dentro do próprio *Futebol*.

## **5. Estreia, equipa técnica do espectáculo.**

O espectáculo *Futebol* teve a sua estreia no dia 13 de Maio de 2021, no auditório do Teatro Regional da Serra de Montemuro. Com uma presença de cinquenta pessoas no máximo, devido às restrições impostas pela covid-19, manteve-se em cena até ao dia 16 do mesmo mês, numa primeira fase.

O espectáculo *Futebol* insere-se no projecto internacional “*Play On*”, projecto europeu de larga escala que envolve nove companhias de diferentes países europeus e que pretende explorar novas formas de contar histórias utilizando tecnologias imersivas. Neste âmbito, o design digital de Ben Kirman (membro do digital *creativity lab* da Universidade de York) desenhou uma aplicação que serviu para ver as imagens, acompanhar os resultados e saber as datas e locais de todos os jogos. A partir da aplicação, é possível conhecer todos os craques (a forma como são chamados os actores envolvidos nesse espectáculo). Foi esta a ligação principal entre os actores e os espectadores, através do processo de votação.

A dramaturgia do espectáculo foi de João Miguel Neca Jesus (João Neca e Miguel Jesus). Encenação de João Neca. Música de Jorge Salgueiro e Rui Souza. Cenografia, figurinos e adereços de Rui Francisco e Maria João Castelo. Desenho de luz de Paulo Duarte. Design digital de Bem Kirman. Assistência de encenação de Fabian Bravo e Miguel Jesus. Assistência de cenográfica de Carlos Cal e Maria Da Conceição Almeida. Produção Paula Teixeira, Marta De Baptista e João Neca. Apoio a produção: Fabian bravo, Inês Gregório e Rita Brito. Execução cenográfica e montagem de Carlos Cal, Maria Da Conceição Almeida, Maria João Castelo, Rui Francisco, Maria Taborda e Amana Da Matta. Custureiras, Capuchinhas CRL. Comunicação de João Neca, Maria Taborda e Marta De Baptista. Grafismo material e digital de Maria Taborda. Fotografias e vídeos de cena de Miguel Mares e Rita Santana. Actores: Abel Duarte, Eduardo Correia, Nylon Princeso e Raul Atalaia.

## **6. Depoimentos da equipa de trabalho sobre o espectáculo *Futebol*.**

A experiência deste espectáculo não afectou só o público que pôde assistir aos espectáculos e perceber o quanto era um teatro diferente e o quão difícil era aceitar que os actores fossem capazes de conhecerem todas as personagens. Foi a primeira vez que o público tinha o controlo do espectáculo. Tinha o poder de orientar o decorrer do espectáculo. Este espectáculo afetou também actores, encenador e toda a equipa.

Por esta razão, trouxemos alguns depoimentos das pessoas que estiveram envolvidas neste espectáculo. A ideia principal destes depoimentos não é fazer uma análise sobre aquilo que correu bem ou mal durante o processo de construção. Trata-se, antes, de uma forma de expressão de cada membro sobre aquilo que foi a sua participação neste trabalho, e de como esse trabalho poderia marcar a sua vida como profissionais.

### **6.1. “É por eles que vamos entrar em campo.”**

“É por eles que vamos entrar em campo.”  
*João Neca, encenador.*

“Este jogo começou em 2016, numa reunião interna d’O Bando. Na altura, em jeito de brincadeira, o João Brites lançou-me o desafio de pensar num espectáculo em que o elenco fosse Horácio Manuel, Raul Atalaia e Cândido Ferreira - os três amigos, fundadores do Bando. Mais ou menos na mesma altura, o Teatro do Montemuro lançou a’O Bando o desafio de criar um espectáculo em conjunto. Tudo parecia encaixar na perfeição para um jogo de futebol teatral inesquecível: de um lado Abel Duarte, Eduardo Correia e Paulo Duarte – os três fundadores da equipa da Serra; do outro os três estrelas da equipa do Vale. Em 2017, o Horácio desapareceu deste campo onde nos achamos imortais.

Apesar disso, a ideia continuou e foi crescendo. O Miguel Jesus tornou-se treinador comigo e, no Porto, jantámos com Álvaro Magalhães, o autor das palavras que nos encantaram. Na Gralheira<sup>3</sup>, num almoço com a Paula e o Eduardo, definimos calendários mil vezes alterados. Em Budapeste, com o Ben Kirman e com o Dirk, iniciámos o jogo tecnológico com o *Play On* a possibilitar-nos sonhar. No Alentejo, numa semana em frente à lareira, escrevemos

---

<sup>3</sup> Restaurante Encosta do Moinho, situado em Castro Daire.

a tática dramatúrgica que organiza a equipa. Fevereiro de 2021 aproximava-se. O primeiro ensaio estava a 15 dias de acontecer. De repente, os estádios fecharam, os balneários foram trancados e, durante dois longos meses, ficámos em casa a fingir que erámos craques que se inspiravam em ídolos e a inventar cromos para um ecrã cansativo e incómodo. Imaginámos cenários estelares, baloiços e paliçadas. Ficciónámos o imaterial, não para que ele se concretizasse, mas para nos esquecermos da realidade que, fora de portas, não nos permitia acreditar num horizonte de balizas. Entretanto o balneário abriu, mas enquanto o campeonato não começava fomo-nos tornando uma equipa sólida e sempre plural (e por isso mais singular), com o Miguel Jesus como adjunto inseparável, com a confiança do Abel, do Eduardo, do Nylon e do Raul, com o encantamento visual do Rui e da João, com a mestria musical do Rui e do Jorge, com a companhia incansável do Fabian, com o entusiasmo iluminado do Paulo, com a persistência carpinteira do Carlos e da São, com o desenho comunicante da Maria, com o digitalismo efervescente do Ben e com a estratégia de execução da Paula, da Rita, da Marta e da Inês. Sobre o que concretizámos juntos, sobre este *Futebol*, haveria certamente muito a dizer. Mas hoje o Craque Cândido partiu para uma jogatana com o Craque Horácio. A uma semana da estreia estamos prestes a iniciar um campeonato teatral que foi imaginado com eles. E é por eles que vamos entrar em campo.”

## **6.2. “O teatro é feito por pessoas e para pessoas.”**

“O teatro é feito por pessoas e para pessoas.”  
*Abel Duarte, actor, personagem Bel Pontapé.*

“Em todos os processos de criação existem desafios. Para mim o principal sempre foi, é e será, decorar texto. Nesta criação em particular, este desafio torna-se ainda maior, pois para além de ter de decorar o texto do meu craque, tive de o fazer também para todos os cromos que fazem parte do espectáculo. Tenho como princípio que quanto mais elaborado e desafiante for o processo de criação, mais cresço como actor. Esta co-criação com o Teatro O Bando foi sem dúvida um grande desafio. Sou craque, sou cromo, sou defensor da igualdade, mas nunca deixo de ser eu, uma pessoa. O teatro é feito por pessoas e para pessoas. É com esse pensar e essa convicção que quero continuar a fazer o que faço, criando sentimentos e emoções através de outros ‘EUS’.”

### 6.3. “O jogo é teatral, o teatro é o jogo.”

“O jogo é teatral, o teatro é o jogo.”

*Nylon Princeso, actor, personagem Né-Fintas.*

A bola gira e pára em qualquer lado. Quem tem pé chuta-a, quem tem mão transporta-a. Não é uma questão de saber jogar ou não. Não se trata apenas de uma geometria quadrada e duas balizas à volta da terra. Não é sequer sobre um clube composto por jogadores, treinadores, sócios e adeptos. É espectáculo. O jogo é teatral. O teatro é o jogo. A bola é o objecto de construção narrativa sobre um teatro que ganha no jogo do absurdo. O nosso campo também é agrícola. Nele brotam faltas merecedoras de cartão vermelho, cruzamentos temporais e a sua renovação periódica. Os jogadores cultivam a bola, caçam golos e batem penaltis democraticamente. Neste jogo a equipa titular, as posições e as substituições são escolhidas pelos adeptos. Não há equipa com mais craques do que esta. Na táctica que preparamos, jogadores adversários como o fascismo, o sexismo, o racismo e o capitalismo estão sempre fora de jogo.

Jogamos na manhã de chuva, jogamos numa tarde de sol, em pleno dia de Carnaval. Duas equipas (Sport Clube do Vale *versus* Serra Futebol Clube). Duas estreitas balizas. Quatro jogadores na posição de cromos jogam uns com os outros elevando o *fair-play*. Começa o jogo. A bola está presente, mas não é visível. Cada chuto é uma espécie de apresentação, de recepção, de inserção, de inclusão. O público joga com a parte lúdica, exercendo o dever de cidadão. Casados, solteiros, nobres e membros da igreja formam uma equipa à parte. Todos correm atrás desta bola. Do sol? Não, da Lua que passa sobre nós. Para jogar ritualiza-se, venera-se e a recompensa é maior para quem o conseguir. Dá-se e recebe-se.

### 6.4. “Escolhemos a bola.”

“Escolhemos a bola.”

*Raul Atalaia, actor, personagem Zé-Passinhos.*

“No meio desta distância social que a regra científica nos propõe, com as vontades criativas de pessoas de vários países da Europa e acolhidos pelo Teatro do Montemuro, juntámo-nos. Para jogar, necessitávamos de definir as regras do jogo. Escolhemos a bola. A bola é a medida e a regra desta nossa viagem pela história das pessoas. Está a ser uma experiência interessante, complexa e muito exigente. Uns belos dias em que sinto que me estou a aperfeiçoar.”

### **6.5. “Estamos à mercê de uma escolha aleatória por parte do público.”**

“Estamos à mercê de uma escolha aleatória por parte do público.”  
*Eduardo Correia, actor, personagem Ed-Cabeçadas.*

“Ter a sorte de ser um dos selecionados desta equipa significa abrir novos horizontes, sabendo à partida que o sucesso dos resultados está circunscrito ao coletivo. Todavia, as aprendizagens são instrumentos marginais de que nos apropriamos de acordo com o padrão de simpatia que extraímos delas. É neste jogo que gosto de estar. É neste campeonato que melhor me encontro. O projeto *Futebol* corresponde em absoluto a este pensamento. Novos métodos, novas pessoas, novos ritmos e um novo adversário que não usa máscara, mas cujo rosto não se vê, têm contribuído para que o desafio seja exigente e por vezes desgastante. Todo o trabalho criativo tem sido objeto de um exaustivo estudo, experimentação e partilha, num universo solidário que cruza várias gerações. A exigência desta “competição” começa desde logo pela angústia de nunca saber ao certo que posição vou ocupar no palco, dado que estamos à mercê de uma escolha aleatória por parte do público.”

### **6.6. “Futebol-Música.”**

“Futebol-Música.”  
*Rui Souza, músico.*

“O futebol é um jogo e nele encontramos todo o tipo de paralelismo com a vida dita comum. Um jogo de futebol é uma representação organizada ou, se quisermos, uma metáfora da sociedade. Mas não se esgota no jogo. Ele difunde-se e multiplica-se em diversos fenómenos sociais e políticos. Do ponto de vista sonoro e musical, interessa-me sobretudo os sons que os jogadores, em campo, produzem instintivamente. Em cada jogo dá-se uma nova sinfonia com os treinadores a servirem de maestros. Os jogadores têm de cumprir uma infinidade de regras impostas fora do campo, têm de cumprir outra infinidade dentro de campo, imagine-se, têm de jogar e ainda fazer a sua própria sonoplastia que depois é suportada por um grande coro maior. É caso para dizer que eles fazem a festa, atiram os foguetes e apanham as canas. Esta

circularidade de infinitudes, umas conscientes outras não, deram-me o mote para trabalhar a partir da composição automática *in loco*.”

### **6.7. “Eles suavam em campo. Nós suávamos na bancada.”**

“Eles suavam em campo. Nós suávamos na bancada.”  
*Fabian Bravo, assistente de encenação.*

“Silêncio. Há um silêncio. Um micro-segundo. Não. Um nano-segundo. Talvez mais. Ou não. Não sei. O tempo parou. Congelou. Um arrepio. Senti um arrepio. Na coluna. Não jónica. Na minha. Não a do tempo de Sócrates, o filósofo. Na minha coluna. De hoje. A do tempo de Sócrates, o Doutor. Ele estava em campo. Como todos estávamos. Como ainda estamos. Eles suavam em campo. Nós suávamos na bancada. Um enorme cardume de gotas minúsculas. Uniam-se numa só. Ganhando força. Ganhando peso. Ganhando jogos. Avançava. Pelo rosto. Desenhava rugas. Trincheiras. Onze atletas em campo, reunidos. No fundo, o crepúsculo. O sol vermelho brilhante tingia de rubro os jogadores que marchavam para o campo. O povo passou a homenagear esta imensa lealdade. Uma repressão sufocante transforma o desporto num campo de batalha. Ardendo com a fugaz chama da esperança, os atletas abrem caminho para o futuro. Canalizando o sofrimento de um povo, uma equipa luta para recuperar a democracia.”

### **6.8. “O meu jogo passa pelo *doping* do café da manhã.”**

“O meu jogo passa pelo *doping* do café da manhã.”  
*Maria Da Conceição Almeida, assistente cenográfica.*

“O meu jogo, neste campeonato, tem sido nos bastidores da oficina e na organização do campo de treino. Passa, também, pelo *doping* do café da manhã e pela verificação da temperatura dos atletas. Não tenho tido problemas de maior, o ambiente é leve e saudável. A única coisa que pesa são as tábuas que suportam o relvado. Bom... e agora vou dar uma espreitadela aos treinos, dado que não tenho tido grande tempo para ver ao pormenor a qualidade do jogo. “

## 6.9. “O clube de futebol é uma parte importante da nossa comunidade.”

“O clube de futebol é uma parte importante da nossa comunidade.”  
*Ben Kirman, design digital.*

“Eu sou o Ben Kirman e sou investigador na área dos media interactivos, jogos e *storytelling* na Universidade York no Reino Unido. Sou adepto do Lincoln City Fc, equipa da terceira divisão do futebol inglês. Lincoln é uma cidade pequena e o clube de futebol é uma parte importante da nossa comunidade. No meu trabalho, passo a maioria do tempo a olhar para um ecrã e a “viajar” sozinho pela internet. Poder festejar o futebol com os meus vizinhos, cantarmos em conjunto, faz-me sentir muito ligado à minha casa. Há uns anos atrás criei um jogo sobre esta camaradagem chamado *Non-League Football Supporter*. Desde então, a experiência do adepto de futebol e a sua relação com a tecnologia dos dispositivos móveis passou a ser uma parte integrante na minha pesquisa. Sinto-me muito orgulhoso e entusiasmado por trabalhar com o Teatro O Bando e o Teatro do Montemuro e por contribuir com a minha investigação para o seu trabalho criativo, especialmente por podermos partilhar a paixão que sentimos pelo espírito do futebol.”

## 6.10. “No princípio era o jogo da bola.”

“No princípio era o jogo da bola.”  
*Amana Da Matta, estagiária.*

“Ler em perspectiva a palavra *Futebol* é adentrar profundidades, desbravar recônditos de humanidades. No princípio era o jogo da bola... e a bola, um objecto, um ponto de apoio no universo. Das leis fundamentais da vida ao jogo. Do jogo à bola. Numa relação pendular, vamos da bola ao convívio e do convívio ao campo. Mergulhar nas relações que se estabelecem a partir de um jogo revela muito ao mergulhador. *Futebol* tem sido uma viagem pelas camadas da criação em coletivo. Texto, intenções, oralidade, movimento, desenho, significações. A colher, trabalhar e recolher para depois ofertar. Interioridade: o personagem a querer viver! Nesta travessia, ondas gigantescas escarpam o mar. Qual é o momento exacto em que surge o teatro? Como num jogo de tabuleiro, cada peça surge para dar vida às demais. Só que é tudo mais orgânico e dinâmico. Encontro de mundos é nevoeiro e fonte de inspiração constantes.”

## 7. Conclusão.

Assim sendo, apresentamos uma síntese das principais conclusões do estudo que realizámos e as suas implicações, a partir das quais apresentamos alguns *inputs* para o desenvolvimento da investigação. Como referimos na introdução deste trabalho, a questão central consistia na análise do processo criativo da peça *Futebol*, uma co-criação entre o Teatro O Bando e o Teatro Regional da Serra de Montemuro. Para o efeito, optámos por realizar uma investigação que visasse melhorias qualitativas e quantitativas, o que nos levou a efectuar entrevistas a certos membros envolvidos no processo de criação e conversas informais com os actores de ambos os grupos, permitindo-nos conhecer os seus pontos de vista sobre todo o processo de criação e os seus envolvimento dentro e fora de cena. Perceber também as causas que serviram de base para o surgimento da ideia de levar a cena este espectáculo que aborda um facto real e compreender de que ponto de vista foi abordado o tema. Atráves das entrevistas conseguimos compreender, a partir do encenador João Neca, o significado que tinha para ele a apresentação da peça *Futebol*, assim como a poética de intervenção social que o espectáculo carrega. Como conclusão deste trabalho, salientamos que o processo criativo de uma peça de teatro exige que os encenadores, actores, dramaturgos e outros agentes do fazer teatral tenham um domínio do ponto de vista do conhecimento artístico.

Durante todo este processo de pesquisa, como investigador e participante, pude chegar à conclusão de como é sumamente importante a relação que existe entre as companhias em questão com as suas respectivas comunidades, que funcionam verdadeiramente como um público emergente. É importante também que se fale de política no teatro, ou seja, quando decidimos levantar-nos e pôr-nos em pé diante de uma plateia, estamos a assumir um acto, que já é só por si político. Ora, concretamente, durante os cinco meses de trabalho acerca do futebol e do teatro, sempre com um olhar externo de todo o processo e atmosfera que se criava em torno da criação da peça teatral, era importante saber até que ponto se pode discutir política no teatro sem deixarmos de fazer teatro. Paralelamente, este relatório de estágio permitiu-me correlacionar os ensinamentos culturais que trago como estudante e pesquisador angolano, com as metodologias de ensino e aprendizagem que o Teatro O Bando e o Teatro do Montemuro foram proporcionando durante esse processo. Hoje consigo ter uma visão mais ampla de como o processo de criação teatral depende muito desses conhecimentos múltiplos que cada um dos membros pode partilhar dentro da equipa. Obviamente que não posso deixar de mencionar que o curso de consciência do actor em cena, ministrado pelo Teatro O Bando, foi um ponto de partida para se criar uma estrutura básica na construção das personagens. Essa consciência não

só a carrego comigo como actor, mas também como pesquisador, que compreendeu o quão é importante esse trabalho de intercâmbio, que nos permite compreender várias formas de fazer teatro. E sobretudo, no meu caso particular, como esses diferentes métodos podem vir a ser adaptados ao contexto actual do teatro angolano, onde desde há muito tempo venho desenvolvendo as minhas pesquisas como actor e encenador.

## **8. Considerações finais**

A cultura de fazer teatro é uma cultura própria em função da vivência de cada povo. O teatro e a sociedade estão entrelaçados, desde o momento em que se busca nas vivências do povo temas para o teatro e depois quando o teatro oferece de volta ao povo, a sua vida reflectida ou transformada. O tema futebol transcende as sociedades, os povos e as gerações. Por esta razão, trazemos no final deste trabalho um breve olhar pessoal de como seria este espectáculo feito dentro da comunidade angolana. Quais os códigos que poderiam ou não funcionar?

Apesar dos códigos culturais e tradicionais que possam existir como identidades e contextos próprios de cada país, hoje em dia o teatro carrega consigo códigos tão universais, que facilmente são aceites fora do local de origem da sua criação. Razão pela qual existem muitas companhias itinerantes que criam espectáculos de raiz, mas que podem ser apresentados em outras comunidades. Isto porque o teatro carrega consigo uma linguagem própria, uma forma de expressão que permite aos espectadores estarem por dentro das situações, ainda que não as conheçam na sua totalidade.

Sobre “Futebol” a primeira coisa que funciona bem enquanto código de linguagem é o facto de ser um espectáculo com características de teatro do absurdo. A presença das personagens que são criadas de forma exagerada, a presença de cenas não muito quotidianas, estabelece uma ligação com as companhias em Angola que trabalham as suas personagens dentro da temática absurda. Contudo, muitas dessas companhias não têm noção disso, mas têm a experiência de que é algo que resulta facilmente na comunicação com os espectadores.

A segunda coisa, é que a inexistência da quarta parede em alguns momentos deste espectáculo cria um código que funciona muito bem dentro do teatro angolano. Há muito tempo que há referências ao público angolano como sendo um público épico. Épico, porque são raras as vezes que o público cumpre com as normas consideradas convencionais de comportamento dos espectadores no teatro. É um público que gosta de interação, que sorri daquilo que lhe convém e que não se sente obrigado a estar triste porque as personagens em cena assim o

demonstrem. Então, essa interação que existe no espectáculo “Futebol” é fundamental para que seja facilmente aceite pela comunidade angolana.

Se tivéssemos de apresentar este espectáculo em Angola, a maior preocupação seria a sua duração, que é de 90 minutos. Normalmente o espectáculo em Angola é de 45 ou 60 minutos, no máximo. Hoje em dia existem espectáculos ou companhias em Angola que procuram estender mais o tempo, mas não são muitas.

Por outro lado, as temáticas tratadas no espectáculo “Futebol” como o racismo, o sexismo, e o capitalismo, são do interesse de todos, e por isso podem funcionar também muito bem em Angola.

## **Bibliografia**

AMAUT, A, Paula. (2018). *O processo criativo em era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*. Coimbra-Brasil. Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra.

BROOK P. (1992). *Pontos de Suspensões*. Seuil, Paris.

BROOK P. (2011). *O Espaço Vazio*. Orfeu Negro, Lisboa.

BURNIER, L, Otávio. (2001). *A arte de ator: da técnica à representação / Luís Otávio Burnier*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

CORREIA, M. (2018). *Uma história popular do futebol*. Orfeu Negro, Lisboa 2020

ESSLIN, Martin. (2001). *O Teatro do Absurdo*. Edição revista e ampliada, Londres, Março de 2001.

KANT, Immanuel. (1787). *Crítica da Razão Pura*. Edição Edipro

MAGALHÃES, Á. (2004). *História natural do futebol*. Lisboa: Ed. 0943, Maio 2004.

MOBYEM M. (1984). *Eu faço o teatro*. Silex-Acct. Paris.

MOUSSINAC, Lion (1948). *Tratado de encenação*. Harmotton. Paris.

NOY, B, I. (2014). *Uma visão sobre o processo criativo do actor - o literário no teatral*. Nau Literária: crítica e teoria de literaturas.

OCHÔA, P, C, A & MESTI, R. L. (2009). *Teatro na Escola: linguagens e processo crativo*. Brasil: Colóquio de estudos linguísticos e literários.

PASTE, Rosana Lucia. (2010). *Processo de Criação em arte: estudo de caso do artística plástico e professor Nelson Leirner*. Victória – Brasil. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo.

PEDRO, A. (2009). *Pequeno tratado de encenação*. Porto. Portugal.

PEIXOTO, F. (1983). *O que é teatro*. Editora brasiliense.

ROUBINE, Jean-Jacques. (1987). *A arte do actor*. Rio de Janeiro. Brasil: Jorge Zahar Editor Ltda.

RYNGAERT, Jean-Pierre. (1992). *Introdução á análise do teatro*. Porto: Edições ASA.

SILVA, A. Beatriz Sousa. (2014). *Abordagens de processos criativos: O teatro de Hugo Rodas*. Brasília-Brasil. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

SILVA, A, L, Ribeiro.(2015). *Do Ensinar e do Aprender Teatro: a Improvisação Teatral e o Processo Criativo na sala de aula*. Salvador-Brasil. PROFARTES Mestrado Profissional em Arte, da Universidade Federal da Bahia(UFBA).

TSCHIMMEL, K, Christina. (2010). *Sapiens e demens no pensamento criativo do design*. Alvero-Brasil. Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Design.

VENSTEIN A, A.(1955). *Encenação e a sua condição estética*. Flammarion- Paris.

WALLON, H. (1979). *Do Acto ao Pensamento: Ensaio de Psicologia Comparada*. Lisboa: Moraes.

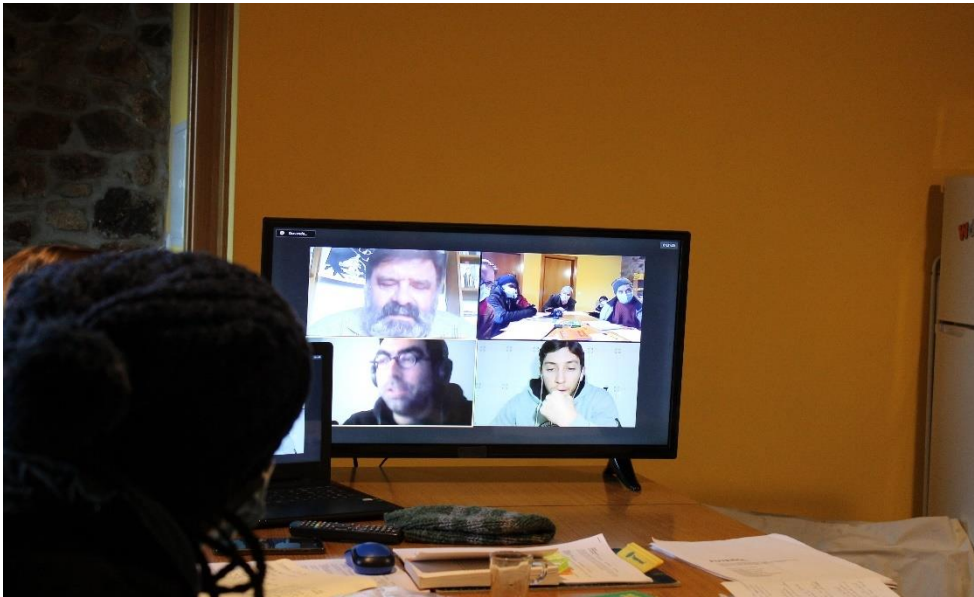
## ANEXOS

### Anexo – 1 – Primeiro estágio em Vele dos Barris em Palmela, Dezembro de 2020.

*Campo António Henriques de Matos – Bota Fogo F.C*



**Anexo - 2 – Conversa pelo Zoom com Mikael Corrêa, autor do livro “ *Uma história popular do futebol*”, Janeiro de 2021.**



**Anexo – 3 – Segundo estágio em Montemuro, Janeiro de 2021.**



*Equipa de trabalho (Produção, cenografia, música, encenador e actores)*



*Actor Eduardo Correia, mostrando sua proposta do manifesto contra o fascismo*

**Anexo – 4 – Primeiros ensaios presenciais em Montemuro, Abril 2021.**



*Actor Nylon Princeso*



*Actor Raul Atalaia*

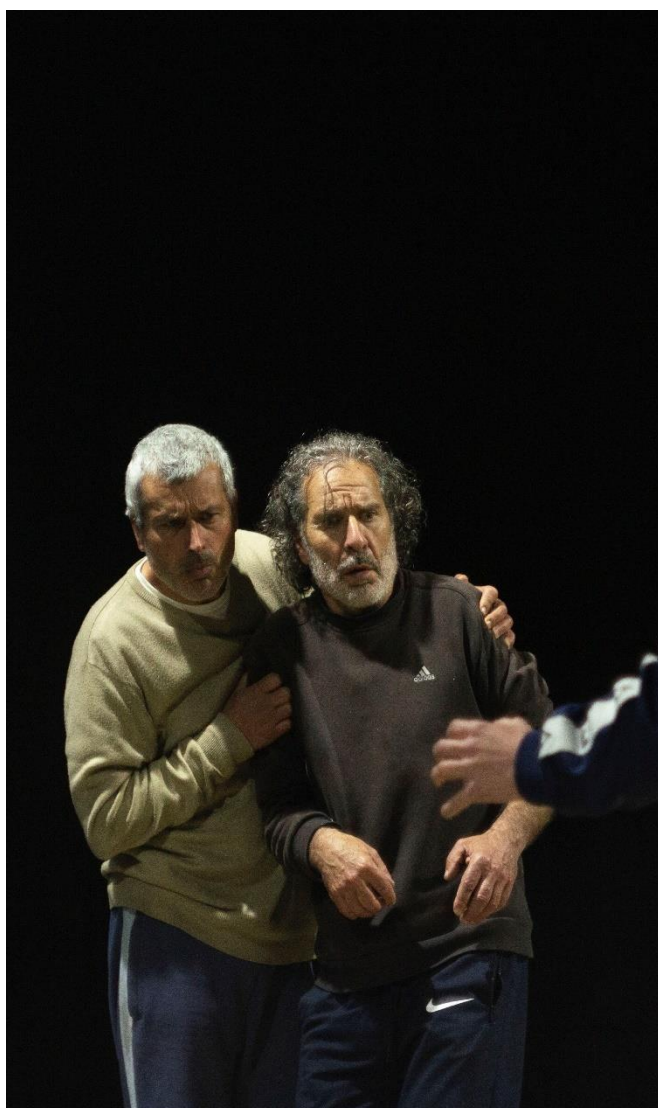


*Actor Abel Duarte*



*Actor Eduardo Correia*

Anexo – 5 – Ensaios presenciais em Montemuro, Abril e Maio de 2021.



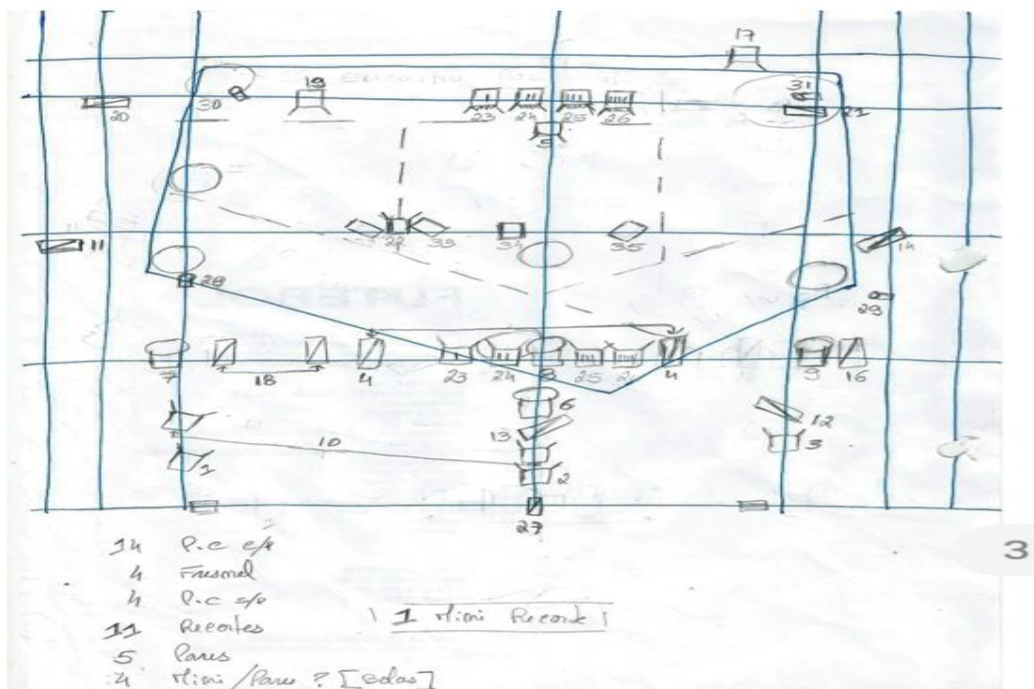
Anexo – 6 – Imagens de estreia no teatro de Montemuro, 13 de Maio de 2021.



## Anexo – 7 – Links sobre o espectáculo futebol.

- 1- [Futebol - Espectáculo – Apps no Google Play](#)
- 2- [http://globalfilearchive.com/media/20210611\\_C11\\_AmorCamisola.mp4](http://globalfilearchive.com/media/20210611_C11_AmorCamisola.mp4)
- 3- <https://teatromontemuro.com/futebol/>
- 4- [http://obando.pt/pt/espectaculos/2021-2021/futebol-2021/](http://obando.pt/pt/espectaculos/2018-2021/futebol-2021/)
- 5- <https://www.cm-arouca.pt/teatro-do-montemuro-regressa-a-arouca-com-a-peca-futebol/>
- 6- <https://regiao-sul.pt/2021/09/28/artes-e-espetaculos/teatro-lethes-abre-portas-ao-futebol-no-sabado/553686>

## Anexo – 8 – Desenho de Luz de Paulo Duarte



## **Anexo – 9 - Hino do Vale e da Serra**

De: Jorge Salgueiro, músico.

Nós somos os atores deste jogo,  
As 'strelas da ribalta,  
Talento aqui não falta!  
O nosso 'stádio é\_o maior do mundo  
É ond'ouvimos: "Bis!" É o Val' dos  
Barris!  
Qual é o melhor Clube d'Universo?  
O campeão do mundo incontroverso?  
Digam agora!  
Em prosa ou verso!  
Sport Clube do Vale, Sport Clube do Vale,  
Sport Clube do Vale. Sport Clube do Vale.  
Nós somos os atores deste jogo,  
As 'strelas da ribalta, Talento\_aqui não  
falta!  
O nosso 'stádio é\_o maior do mundo  
Levamos tudo a eito. Hey! Em Campo  
Benfeito"  
Qual é o melhor Clube d'Universo?  
O campeão do mundo incontroverso?  
Digam agora! Em prosa ou verso!  
Serra Futebol Clube, Serra Futebol Clube,  
Serra Futebol Clube. Serra Futebol Clube  
Quem é que melhor joga de cabeça?

Mesmo que não mereça, mesmo que não  
pareça...  
E temos sempre a nossa casa cheia  
Enchemos a bancada, enchemos a plateia  
Qual é o melhor Clube d'Universo?  
O campeão do mundo incontroverso?  
Digam agora! Em prosa ou verso!  
Serra Futebol Clube, Sport Clube do Vale,  
Serra Futebol Clube. Sport Clube do Vale  
Serra Futebol Clube, Sport Clube do Vale,  
Serra Futebol Clube. Sport Clube do Vale  
O campeão do mundo incontroverso!  
De todas as Galáxias, e dos Buracos  
Negros!  
Qual é o melhor Clube d'Universo?  
Digam agora! Em prosa ou verso!  
  
Vale, Serra, Vale, Serra  
Vale, Serra, Vale, Serra  
Serra Futebol Clube, Sport Clube do Vale,  
Serra Futebol Clube. Sport Clube do Vale,  
Serra Futebol Clube, Sport Clube do  
Vale.

