

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**DO PALCO À PRÁTICA PEDAGÓGICA: UM PROCESSO DE ESTÁGIO
COM O TEATRO DO ELÉCTRICO**

Relatório de Estágio

Mestrado em Teatro – Especialização em Artes Performativas

Beatriz Oliveira Araújo

Setembro, 2025

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**DO PALCO À PRÁTICA PEDAGÓGICA: UM PROCESSO DE ESTÁGIO
COM O TEATRO DO ELÉCTRICO**

Relatório de Estágio

Mestrado em Teatro – Especialização em Artes Performativas

Beatriz Oliveira Araújo

Setembro, 2025

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção de grau de Mestre em Teatro – Especialização em Artes Performativas, realizado sob a orientação científica de Sara Belo, professora orientadora.

*Aos meus pais, Eduardo e Cristina
Amo-vos com todo o meu coração.*

Agradecimentos

À minha orientadora, a professora Sara Belo, por todo o apoio e motivação ao longo deste processo.

Ao Teatro do Eléctrico, nomeadamente ao Ricardo Neves-Neves por me ter recebido na entidade e pela experiência incrível de estágio.

Ao José Cruz pelo cartaz maravilhoso para divulgação da leitura encenada “Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador”.

Dirijo um agradecimento especial ao Santiago Galvão, por todo o companheirismo e amizade e ao José Leite, por todos os ensinamentos, orientação, e por toda a confiança e acompanhamento ao longo deste processo.

Aos coordenadores das escolas onde foram realizadas as apresentações de “Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador” pela sua acessibilidade e disponibilidade. Dirijo um agradecimento particular ao Diogo Apolinário, pela sua amizade constante e generosidade.

À Mariana Silva e ao José Neves, companheiros de todas as aventuras e cuja amizade está presente em todas as etapas.

À Mariana Barros, por me confortar nos momentos de maior insegurança e por me impulsionar a lançar-me a novos desafios.

Ao Gonçalo Lopes, pelo seu carinho incansável, por encorajar-me sempre, principalmente nos momentos de maior ansiedade, e por nunca largar a minha mão.

Aos meus queridos colegas e amigos de Mestrado: Ana Rita, Carolina, Beatriz, Giulia e Martim, pelo vosso companheirismo e por esta jornada bonita.

À Mia Meneses Morais, por toda a coragem e determinação que transmitiu.

À minha psicóloga, por todo o carinho e dedicação incondicional e por todo o caminho que tem sido construído até agora.

À minha família, principalmente aos meus pais e à minha irmã Rita, pelo vosso apoio incondicional e por me incentivarem a seguir os meus sonhos.

A todos vocês, o meu mais sincero obrigado!

Resumo e palavras-chave

O presente relatório pretende relatar a experiência de estágio com o Teatro do Eléctrico, e compreender de que forma é que os pressupostos teatrais deste grupo poderão ser utilizados como uma possível pedagogia, de acordo com o contexto das atividades realizadas dentro do programa de Teatro e Cidadania da entidade.

Assim sendo, pretende reunir uma pesquisa teórica relacionando também a perspetiva pessoal da experiência que retiro do estágio. Irá passar também por fazer uma descrição das tarefas realizadas no ramo de produção e de observação de ensaios.

Palavras-chave: Teatro do Eléctrico, Musicalidade, Educação, Produção, Observação

Abstract and Keywords

This report intends to describe my internship experience with Teatro do Eléctrico and understand how the theatrical assumptions of this group could be used as a possible pedagogy, according to the context of the activities carried out within the entity's Teatro e Cidadania program.

Therefore, it aims to bring together theoretical research while also connecting my personal perspective on the internship experience. It will also describe tasks performed in the production and rehearsal observation areas.

Keywords: Teatro do Eléctrico, Musicality, Education, Production, Observation

Lista de Abreviaturas, siglas e acrónimos

TdE – Teatro do Eléctrico

Índice

Agradecimentos.....	4
Resumo e palavras-chave	5
Abstract and Keywords	6
Lista de Abreviaturas, siglas e acrónimos	7
Introdução.....	9
1. Apresentação da Entidade de Estágio	13
• O Teatro do Eléctrico	13
• Ricardo Neves-Neves.....	14
• José Leite.....	16
2. A Musicalidade: processo de abordagem ao texto dramático	17
3. O Teatro no Contexto Educativo e Social	26
• Atividades desenvolvidas no programa de Teatro e Cidadania do TdE.....	32
• Análise dos textos “ <i>A Extraordinária Memória de Elefante</i> ” e “ <i>Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador</i> ”	36
4. Observação do trabalho do ator e outras atividades.....	46
• Processo de Estágio.....	46
• Observação do processo de ensaios do espetáculo “ <i>Definitivamente as Bahamas</i> ”	47
• Trabalhos de Produção	50
Conclusão	55
Referências Bibliográficas	57
Anexos.....	61

Introdução

O presente relatório consiste em descrever e refletir sobre o percurso de estágio curricular realizado no âmbito do Mestrado em Teatro – Especialização em Artes Performativas. Este estágio foi desenvolvido com a companhia do Teatro do Eléctrico, uma entidade que admiro pelo tipo de trabalho que realiza nas suas produções, influenciado pelo trabalho de Ricardo Neves-Neves. A sua ligação eminente com a música, uma área que gosto e que faz parte do meu percurso académico, aliada a uma estética onde integra o humor, o uso do cómico e o absurdo, constituem elementos que contribuíram fortemente para a escolha desta companhia como local de estágio.

A oportunidade de colaborar com o Teatro do Eléctrico, permitiu um contacto direto com diferentes dimensões do trabalho teatral, desde a componente criativa e pedagógica até à vertente técnica e de produção. O estágio desenvolveu-se pela execução de diversas funções: a participação nas atividades do programa de Teatro e Cidadania, focado na intervenção artística no contexto escolar; o acompanhamento de ensaios; e a colaboração em tarefas de produção, organização de figurinos e adereços. Esta pluralidade de experiências possibilitou uma visão alargada e integrada do funcionamento interno da companhia, bem como um envolvimento ativo nos seus processos e no seu funcionamento. Assim sendo, este relatório pretende envolver não só a descrição das atividades realizadas, mas também incluir uma reflexão crítica e pessoal sobre a experiência que este estágio proporcionou, articulada com uma componente de pesquisa teórica que pretende englobar e aprofundar os conceitos que enquadraram as suas atividades. Para esse efeito, a escrita deste relatório está organizada em quatro partes, onde será realizada uma descrição de cada etapa do estágio sobre esta vertente de pesquisa e relacionando-o com a experiência desenvolvida cada etapa.

Numa primeira parte, pretendo apresentar a entidade de estágio, o Teatro do Eléctrico, traçando um percurso desde a sua fundação até à consolidação das produções que tem apresentado atualmente. Neste contexto, é realizada uma descrição do trabalho de Ricardo Neves-Neves enquanto diretor artístico e encenador da companhia, e é feita uma descrição dos elementos envolventes no seu trabalho enquanto encenador e que tornam os seus espetáculos apelativos. De forma a concretizá-lo, recorro à obra de *Martin Esslin*, que num estudo onde engloba os elementos do teatro do absurdo ajuda a enquadrar e a contemplar o procedimento artístico de Ricardo Neves-Neves nesta linha estética. Integro também uma breve biografia de José Leite, ator e diretor do departamento de Difusão da companhia, e com quem tive a oportunidade de trabalhar diretamente durante o estágio.

A segunda parte do presente relatório tem como objeto de estudo a articulação entre o teatro e a música, partindo da experiência de estágio desenvolvida com o Teatro do Eléctrico. O trabalho propõe uma reflexão sobre o conceito de musicalidade enquanto princípio estruturante na criação cénica, considerando a música não apenas como elemento sonoro, mas enquanto método composicional sob a dramaturgia. Neste enquadramento, a pesquisa desenvolvida inicia com o conceito de teatro-música, a partir da análise realizada por *Björn Heile* sobre a obra de *Mauricio Kagel* e cuja definição vai ao encontro de um processo onde o performer integra os estímulos conseguidos a partir da música na sua fisicalidade. Posteriormente, é abordado um termo desenvolvido por *Hans-Thies Lehmann* no contexto do teatro pós - dramático e definido por “musicalização”, que permite obter a organização do texto e da ação dramática sob a influência de uma estrutura musical na sua forma. É seguido, e igualmente fundamentado pelo conceito de musicalidade, explorado através da obra de *David Roesner* e que refere à relação que existe entre a música, o movimento e a ação cénica para além da sua dimensão sonora. Na sua obra, o autor propõe a musicalidade como um sistema de organização da construção cénica e propõe abordagens que concebem o ritmo, a voz, o gesto e o som como elementos estruturantes da performance, nomeadamente através das investigações de *Vsevolod Meyerhold*, que propõe a organização rítmica e estrutural da ação enquanto partitura, orientada por princípios semelhantes aos da composição musical; e de *Antonin Artaud*, que aborda a materialidade sonora da voz, do som e do ruído enquanto elementos centrais da experiência sensorial. Para além disto, é posteriormente relacionada com os processos de ensaio desenvolvidos durante o estágio, permitindo estabelecer pontes entre os enquadramentos teóricos e a prática da experiência desenvolvida no período de estágio.

Seguindo para a terceira parte do relatório, é abordado o potencial do teatro como fio condutor dos elementos educacionais na sua abordagem e envolvência no público onde se insere, sendo neste caso, o público infantojuvenil. Este capítulo está dividido em vários tópicos e pretende consolidar uma pesquisa que aborde o teatro enquanto uma forma que permita o conhecimento, a comunicação e a participação social, e analisa-se o modo como a experiência teatral pode promover o pensamento crítico e a integração sociocultural. A reflexão teórica é desenvolvida em diálogo com a experiência proveniente da participação nas atividades do programa Teatro e Cidadania do Teatro do Eléctrico, direcionadas aos alunos do 1.º ciclo do Ensino Básico. O capítulo é iniciado por introduzir uma pesquisa de *Mónica Oliveira*, que parte de estudo que une as vertentes da arte, da educação e da cidadania, de forma a desenvolver atividades que atuem de uma forma lúdica dentro do panorama da educação artística. É seguido pela obra de *Shiffra Schonmann*, que através da linha de pensamento de vários autores, reúne um estudo

sobre a forma de como o teatro proporciona uma experiência emergente e cativante e na forma como a sua integração no contexto escolar impacta o processo de aprendizagem no aluno. Para além disto, é incluída a leitura realizada da tese de *Ana Nunes*, que coloca em perspetiva o seu papel comunicativo e promotora de pensamento crítico. A partir desta base teórica é feita uma descrição das atividades desenvolvidas no âmbito do programa de Teatro e Cidadania dentro deste período de estágio, incluindo o processo de ensaios e apresentações realizadas nas escolas às quais estas foram inseridas. Esta descrição culmina com uma análise dramatúrgica de dois textos de José Leite: “*Extraordinária Memória de Elefante*” e “*Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Perguntador*”, onde o principal foco estará sobre a importância da linguagem, da musicalidade e do humor sobre os quais os textos e o processo do espetáculo estão construídos. Com isto, é feita a transição para o quarto capítulo e, respetivamente, a última parte do relatório que é dedicada à descrição do processo de estágio que expõe como foi estabelecido o contacto com a entidade e a natureza das atividades desenvolvidas, bem como a respetiva calendarização. Um dos tópicos deste capítulo passa por relatar o processo de observação dos ensaios da peça “*Definitivamente as Bahamas*” de *Martin Crimp* com a encenação de Ricardo Neves-Neves, e a partir deste processo é envolvido uma pesquisa que pretende centrar o papel da observação como influência no treino do ator. Esta pesquisa tem por base os estudos de *Amanda Gardner*, e seguido por *Chavannes Péclat*, *Elias Lopes* e *Renato Ferracini*, que descrevem como a integração neste tipo de contexto de perceção e análise dos processos criativos contribuem para a construção do conhecimento técnico e artístico. Para um tópico final, englobo o estudo de *Chavannes Péclat*, *Elias Lopes* e *Renato Ferracini* que fundamenta a importância da formação do ator na sua envolvimento em todas as dimensões da prática artística ao transcrever essas matérias para o contexto de realização de tarefas de produção. Pretende fazer uma enumeração das tarefas de produção e de como foi realizada, procurando compreender como estas experiências contribuem para o desenvolvimento de competências fundamentais no trabalho do ator, como a disciplina, a escuta, o trabalho em equipa e a compreensão global no processo teatral.

Para finalização do trabalho escrito, englobo em que consistiu a reunião de pesquisa de forma a construir este documento e relato as conclusões que posso tirar da experiência integrada no estágio, nomeadamente sobre a experiência adquirida e o desenvolvimento de capacidades enquanto estudante de artes performativas. A oportunidade de poder estar integrada numa equipa que me recebeu com toda a disponibilidade, e estando inserida numa entidade que admiro, tornou esta experiência extremamente enriquecedora e da qual foi possível obter uma experiência prática e técnica que me ajuda a construir um percurso mais consciente e ativo

enquanto atriz. Assim sendo, o presente relatório pretende relatar a experiência de estágio realizado com o Teatro do Eléctrico, que considero como um período extremamente enriquecedor no meu percurso académico, bem como impulsionou o meu gosto e confiança no ramo das artes performativas.

1. Apresentação da Entidade de Estágio

O Teatro do Eléctrico

O Teatro do Eléctrico é uma entidade de teatro constituída por profissionais das artes do espetáculo, nomeadamente das áreas do teatro e da música. A sua fundação enquanto estrutura surgiu através de um convite feito por Jorge Salazar Sampaio e da Sociedade Portuguesa de Autores, para realizar uma apresentação de uma peça com autoria de Ricardo Neves-Neves e com a encenação de Ana Lázaro em 2006. Oficializou-se enquanto entidade no ano de 2008, onde a génese na sua atividade de trabalho encontra-se presente no teatro, e ao longo do tempo tem vindo a apresentar espetáculos de autoria própria e de outros autores¹.

Desde a sua fundação, já realizou espetáculos com coproduções feitas com o São Luiz Teatro Municipal, Cineteatro Louleteano / Câmara Municipal de Loulé, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional São João, Teatro Municipal do Porto – Rivoli, LU.CA – Teatro Luís de Camões, Culturgest, Theatro Circo de Braga, Teatro da Trindade INATEL, Convento São Francisco, Festival de Almada, Centro de Arte de Ovar, APARM, CCB, Culturproject, Centro Cultural de Vila Flor, 23 Milhas – Ílhavo, Centro Cultural Malaposta, Companhia Maior, Artistas Unidos, Teatro da Terra, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa, Galeria da Biodiversidade, Teatroesfera, Câmara Municipal de Lagos e Câmara Municipal de Guimarães.

Ao longo do sua atividade artística, apresentou os seguintes espetáculos: “*O Regresso de Natasha*” (2008), “*Manual*” (2008) “*Black Vox*” (2009), “*A Porta Fechou-se e a Casa Era Pequena*” (2010), “*A Festa*” (2011), “*Fantoches Gigantes*” (2011), “*O Solene Resgate*” (2012), “*Mary Poppins, a mulher que salvou o mundo*” (2012), “*Menos Emergências*” (2014), “*Sebastião & Sebastiana*” (2015), “*A Batalha de Não Sei Quê*” (2015), “*Ciclo de Leituras Eléctricas*” (2015), “*Mãe Com Açúcar*” (2015), “*A Noite da Dona Luciana*” (2016), “*A Preceptora*” (2016), “*Encontrar o Sol*” (2017), “*A Freguesia*” (2017), “*Karl Valentin Kabarett*” (2017), “*Banda Sonora*” (2018), “*Catamarã*” (2018), “*Alice no País das Maravilhas*” (2018), “*A Menina do Mar*” (2019), “*Soberana*” (2019), “*Dito por não Dito*” (2019), “*A Reconquista de Olivenza*” (2020), “*A Voz Humana*” (2021), “*Hamster Clown*” (2021), “*O Anel do Unicórnio – uma Ópera em miniatura*” (2021), “*Cortes de Júpiter*” (2022), “*Transatlântico*” (2022), “*Noite de Reis*” (2023), “*A Orquestra, puzzle musical para a Infância*”, “*O Livro de Pantagruel*” (2023), “*Opereta Maria da Fonte*” (2023), “*Definitivamente as Bahamas*” (2024), “*O Eléctrico*” (2024), “*A Extraordinária Memória de Elefante*” (2024), “*Jantar Para Um*”

¹ Informação retirada de: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/entidade/941> , consultada a 30 de Setembro de 2025

(2025), “*Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Perguntador*” (2025), “*O Amante*” (2025). Atualmente, está anunciado uma nova produção, cuja estreia ainda não foi divulgada publicamente: “*Estar em Casa*”, a partir da obra de Adília Lopes (2025).

A partir do ano de 2013, estreou-se nas publicações de livros, destacando: “*A Porta Fechou-se e a Casa Era Pequena*” (Companhia das Ilhas, 2013), “*Mary Poppins, a mulher que salvou o mundo e outras peças*” (Artistas Unidos/ Cotovia, 2014), “*Entraria nesta sala...*” (TNDMII, 2015), “*A Batalha de Não sei Quê e outros textos*” (Artistas Unidos/ Cotovia, 2017), “*A Freguesia*” (C.M. de Loulé, 2017), “*Soberana*” (C.M. de Loulé, 2019), “*Banda Sonora/ The Swimming Pool Party*” (Artistas Unidos/ Cotovia, 2020), “*A Reconquista de Olivenza*” (Artistas Unidos/ Cotovia, 2022), “*O Livro de Pantagruel/ Maria da Fonte*” (Artistas Unidos/ Snob, 2024).

As suas publicações originais e produções de espetáculos destacaram-se pela nomeação e aquisição de prémios, nomeadamente dos espetáculos “*Menos Emergências*” com nomeação para e melhor espetáculo do ano em 2014 e aquisição de prémio em 2015; “*A Noite da Dona Luciana*” com o prémio de Teatro: o melhor do ano, Balanço em 2016, e uma nomeação em 2017 na categoria de melhor espetáculo pela Sociedade Portuguesa de Autores; o espetáculo “*Banda Sonora*” com destaque na publicação da página In Comunidade Cultura e Arte dos 15 momentos memoráveis do teatro em Lisboa e no Jornal Público e no In Ípsilon em 2018, na nomeação para os prémios ASEFA e nos Prémios Guia dos Teatros em 2019; e o espetáculo “*A Reconquista de Olivenza*” com nomeação pela Sociedade Portuguesa de Autores e vencedor do Melhor Texto Português representado em 2021².

Ricardo Neves-Neves

Ricardo Neves-Neves, nasceu em Quarteira em 1985 e é o cofundador e diretor artístico do Teatro do Eléctrico. Durante o seu percurso académico, estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema, na Licenciatura em Teatro – ramo de Atores, na Faculdade de Letras de Lisboa onde completa o título de especialista em Estudos de Teatro, e no Obrador d’Estú – Dramaturgia em Barcelona sob a orientação de Simon Stephens. Lecionou a cadeira de Interpretação na Licenciatura em Teatro na Escola Superior de Teatro e Cinema e na ACT – Escola de Atores. Encenou obras de Sophia de Mello Breyner Andresen, Gil Vicente, Ana Lázaro, Guilherme Gomes, *William Shakespeare*, *Lewis Carroll*, *Edward Albee*, *Karl Valentin*, *Copi*, *Spiro*

² Informação retirada de: <https://teatrodoelectrico.com/companhia-teatro-do-electrico/> , consultado a 30 de Setembro de 2025.

Scimone, Charles Dickens, Martin Crimp, etc. Teve textos seus encenados por Mónica Garnel, Sandra Faleiro, Ana Lázaro, Paula Sousa, João André, Diogo Freitas, Joana Magalhães e Fábio Pinto. É autor e co-encenador de *Floating Island* com *Cheng-Ting Chen* e *Yi-Ting Hung*, uma coprodução *Théâtre de la Ville* e *Taipei Arts Festival*.

Tem peças publicadas nas seguintes editoras: Artistas Unidos/ Cotovia/ Snob, Teatro Nacional D. Maria II/ Bicho do Mato, Companhia das Ilhas e Teatro da Terra, cujas peças foram traduzidas em inglês, catalão, francês e chinês³.

Nas suas encenações, Ricardo Neves-Neves proporciona nas suas criações uma ligação aos elementos do absurdo e do nonsense, criando uma leveza que permite resgatar a comicidade e reivindicar uma vertente que procura resgatar o sentido do lado infantil:

“No Conservatório, nas minhas primeiras apresentações, recorri logo à linguagem do absurdo, um bocadinho agridoce. Acho piada ao ridículo, acho piada a esse desfazer da dignidade. ... Quando meti as minhas brincadeiras tontas no teatro, comecei a ser levado a sério. Quando nos levamos demasiado a sério, há muita coisa que se perde. Precisamos de uma zona de leveza e sem escolta.” (Crespo, Lemos, 2018, pp. 14)

Na perspectiva de espetadora, o recurso ao ridículo é um aspeto que considero bastante apelativo nas suas produções, e que veio a despertar um interesse crescente em acompanhar o seu trabalho, bem como o percurso artístico do Teatro do Eléctrico. Segundo Martin Esslin (2001), na obra *O Teatro do Absurdo*, o autor considera que este tipo de teatro está associado a uma *“trágica sensação de perda diante do desaparecimento de certezas absolutas”* (p. 446). Acredito que estas certezas remetem precisamente para a realidade que existe num contexto em que confrontamos um automatismo do quotidiano e que pode transformar-se numa rotina diária repetitiva e, por vezes, esvaziada de significado. Ao sermos expostos a esta realidade absurda, o confronto com as sensações que ela desperta, bem como o confronto inesperado com o sentido ridículo das coisas e a simplicidade do ato de brincar, pode permitir o resgate de emoções experienciadas na infância. Esslin (2001) refere ainda que o teatro do absurdo confronta o indivíduo com a realidade da sua condição e possui o poder de *“incutir-lhe novamente o sentido de deslumbramento cósmico e de angústia primordial que perdeu; de sacudi-lo de uma existência que se tornou mesquinha, mecânica, complacente e privada da dignidade nascida da consciência”*. (p. 446)

³ Informação retirada de: <https://teatrodoelectrico.com/ricardo-neves-neves/>, consultado a 30 de Setembro de 2025.

Deste modo, considero que as criações de Ricardo Neves-Neves remetem diretamente para esse deslumbramento perante o vasto leque de possibilidades que a arte pode oferecer. A sua obra promove a exploração dos espaços infindáveis da imaginação, permitindo que o espectador se deixe conduzir pelo jogo e pela brincadeira, despertando, desse modo, um fascínio por esse universo criativo. O seu trabalho reconhece que todas as realidades podem coexistir e que a arte se afirma como um espaço privilegiado para o exercício da criatividade, da imaginação e das sensações que dela emergem:

“Ao ler a “Alice”, senti uma coisa que ainda não tinha sentido nas várias representações do texto, desde o cinema à dança, senti uma ligação à matéria pura e percebi que ali ninguém é louco, simplesmente vive-se de uma outra maneira. Acha-se que o absurdo e o surrealismo pertencem ao domínio da loucura, mas não, trata-se de uma outra forma de pensar. É como conhecer uma cultura nova. Aquele texto é uma visita de uma estrangeira a um outro país, que não se chama país por acaso, onde as coisas acontecem de outra forma. As flores falam porque as flores falam.” (Crespo, Lemos, 2018, pp. 15)

José Leite

José Leite é um ator e produtor português. É licenciado em Teatro – Ramo de Atores pela Escola Superior de Teatro e Cinema e Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Como ator, trabalhou em teatro com encenadores como João Mota, Ricardo Neves-Neves, Bruno Bravo, Maria João Luís e Sandra Faleiro. Em Cinema e Televisão, colaborou com Fernando Vendrell, Patrícia Sequeira e Vicente Alves do Ó. É também diretor do departamento de Difusão do Teatro do Eléctrico desde 2015.⁴

⁴ Informação retirada de: <https://artistasunidos.pt/jose-leite/>, consultado a 30 de Setembro de 2025

2. A Musicalidade: processo de abordagem ao texto dramático

Para além da exploração da dimensão cômica e das características de “*nonsense*” que marcam as produções do Teatro do Eléctrico, verifica-se uma presença significativa da componente musical, um aspeto que me despertou igualmente interesse no acompanhamento das suas criações. A música não se limita a uma função estética ou ornamental; assume-se como um recurso estruturante, contribuindo para a construção do universo cénico e para o desenvolvimento da dramaturgia. Neste contexto, a música torna-se um instrumento de envolvimento, articulando relações cénicas e potenciando uma experiência mais imersiva para o público. Um aspeto particular que é reconhecido nas suas produções, é a utilização da voz cantada, cuja expressividade é integrada no desenvolvimento dramático e cénico. Paralelamente, verifica-se a presença de pequenos ensembles, constituídos por músicos e/ou cantores, que intervêm ativamente no universo imaginativo das produções, reforçando a dimensão sonora e performativa do espetáculo.

Para além de a música ser um elemento que cria este universo cénico, é um poderoso elemento de envolvimento sensorial não só com o espetador, mas também na própria forma sobre o qual o texto teatral é trabalhado. Através da experiência de estágio, foi possível perceber a forma como a música se materializa na construção cénica, sem ser necessário estar presente enquanto elemento sonoro ativo, mas sim na forma como a sua estrutura se transpõe numa criação técnica sobre o conteúdo dramaturgico e com um envolvimento significativo do próprio ator no universo do mesmo.

De acordo a relacionar a pesquisa que contempla o presente corpo escrito com a experiência dos ensaios no âmbito do estágio com o TdE, debrucei-me, inicialmente, sobre o termo *teatro-música*, no sentido em que se designa como uma forma de criação artística onde a música e o teatro coexistem de forma integrada na conceção do produto artístico. Durante o processo de pesquisa de uma contextualização que pudesse enquadrar este termo, deparei-me com vários significados que podem ser atribuídos à sua definição. *Edward Primrose* (2013), por exemplo, define-o como uma articulação equilibrada entre a música e drama, sem que haja uma sobreposição ou uma hierarquia entre ambas. Perante uma perspetiva histórica, a sua conceção remete para o “*Dramma Per Musica*”, que segundo *Jack Bornoff* (1968), consistia na vertente da junção da mímica, do ballet e do canto nas primeiras óperas do século XVI em Florença. e que encontra essa associação no teatro-música do teatro contemporâneo. Na tese de *Silva* (2021), encontra-se referenciada uma definição proposta por *Eric Salzman* (2000), na qual são apresentadas duas conceções distintas do termo teatro-música. Numa delas, a música ocupa um

papel central, como acontece na ópera ou no teatro musical, enquanto na outra perspectiva a música funciona como elemento potenciador do texto e da expressão corporal, reforçando a dramaturgia sem dominá-la:

“... *in English, music-theater is a relatively recent term coined to exclude all those traditional genres in favor of new kinds of music-and-theater mixes: antioperas, nonmusicals, performance art, multimedia, extended-voice extravaganzas, and the like.*” (Salzman, 2000, p. 9, citado por Silva, 2021, p. 16)⁵

Esta definição evidencia que o conceito de teatro-música não visa a formulação de uma definição única ou restritiva, mas sim num campo de conceção artística que possibilita múltiplas formas de criação influenciadas simultaneamente por ambas as áreas. Neste sentido, o trabalho desenvolvido a partir destas duas vertentes configura um método composicional que permite ao intérprete explorar intenções expressivas através do domínio técnico e interpretativo das suas capacidades, bem como através da recriação de impulsos emergentes do processo experimental que integram a construção performativa.

Esta perspectiva é reforçada pela leitura da obra de Björn Heile, “*The Music of Mauricio Kagel*” (2016), na qual analisa trabalho de *Mauricio Kagel*⁶ e o seu contributo na transformação dos paradigmas da composição musical contemporânea. O autor refere que o trabalho de *Kagel* emerge de uma nova conceptualização da composição, orientada para a criação de uma relação mais direta com o mundo e para o desencadeamento de experiências sensoriais e intelectuais no espectador. Esta abordagem altera a noção tradicional de composição musical enquanto prática exclusivamente associada às componentes melódicas, harmónicas ou rítmicas das estruturas musicais convencionais. Neste contexto, a composição deixa de ser entendida apenas como a notação de sons ou a construção de uma partitura dentro da estética da música erudita, e passa a ser concebida como um conjunto de acontecimentos que constituem o espetáculo, e enaltecendo a sua forma performativa. A performance assume, assim, um papel central no processo composicional, valorizando-se o que ocorre durante a sua realização. É a partir desta conceptualização que *Kagel* desenvolve o conceito de “*The Instrumental Theatre*”, definido

⁵ “... *em inglês, o teatro-música é um termo relativamente recente que foi criado para excluir todos os géneros tradicionais, de forma a favorecer os novos tipos de junção de música e teatro: anti operático, não – musicais, arte da performance, multimédia, expansão vocal extravagante, entre outros.*” (Salzman, 2000, p. 9, citado por Silva, 2021, p. 16) – tradução minha

⁶ *Mauricio Kagel* (1931 – 2008) foi um compositor argentino com que se destacou como um dos compositores contemporâneos no que engloba a relação da teatralidade na música. O seu trabalho destacou-se pela originalidade, o humor e pelo uso do imaginário.

como uma forma de performance que articula os elementos estruturais da música com a fisicalidade interpretativa e a dimensão teatral da ação performativa.

Ao aprofundar a análise da obra de *Kagel*, Heile (2016) sublinha que um dos principais interesses da sua composição reside na possibilidade de tornar visível aquilo que a música, por si só, não consegue expressar verbalmente. A incorporação do material sonoro expande-se através do gesto e do movimento do performer, sendo que não transforma apenas a linguagem musical pela sua representação física, mas também permite redefinir o papel do intérprete em cena. Neste enquadramento, o performer deixa de ser exclusivamente um executante e afirma-se num papel performativo cuja função pode variar entre a interpretação musical e a ação teatral:

“Kagel’s music tends to have the quality of indirect speech or of the conditional – it is music of the ‘as if’, meta-music. (...) This indirectness of musical annunciation is also behind Kagel’s most celebrated contribution to the history of twentieth-century music, the ‘instrumental theatre’, which rests partly on the theatrical quality of any performance of music. If the activities of the performers are highlighted at the expense of the sonic result, it can become difficult to decide whether the players are simply musicians or actors who play musicians.”
(Heile, 2016, n.p.)⁷

Tal como descrito por Heile (2016), a obra de *Kagel* caracteriza-se por um processo de incorporação de estímulos físicos potenciados pela música e resultantes de uma prática exploratória. Esses estímulos são registados e organizados de modo a constituírem a partitura da performance. À semelhança do modo como o trabalho de *Kagel* materializa uma dimensão incorporada das propriedades melódicas e técnicas da música, o trabalho dramático também pode seguir uma lógica de marcações e estruturas a serem exploradas através da aplicação de características sonoras e rítmicas. Deste modo, torna-se possível construir uma concretização mais consistente do texto teatral e uma caracterização cénica mais coerente. Acredito que esta perspetiva, tem pontos comuns com a criação artística que as produções do Teatro do Eléctrico propõem, onde a música surge como forma de construção sobre uma base dramática. Acredito que, e como descrito anteriormente, a música funciona como um método estruturante,

⁷ “A música de Kagel tende a ter a qualidade de discurso indireto ou de condicional – é a música de “como se”, meta música. (...) Esta anunciação musical indireta está também por detrás da contribuição mais celebrada de Kagel para a história do século XX, o “teatro instrumental”, que reside parcialmente na qualidade teatral de qualquer performance musical. Se a atividade do performer é destacada em detrimento do resultado sonoro, pode tornar-se difícil decidir se os instrumentistas são simplesmente músicos ou atores que interpretam músicos.” (Heile, 2016, n.p.) – tradução minha

isto no sentido de não ser necessária a existência de um elemento musical sonoro envolvido, mas na forma como influencia a estrutura do próprio texto, a como é trabalhado e a própria potencialidade cénica. Através da leitura da obra *Panorama do Teatro Pós-Dramático* (Lehmann, 2017), compreende-se o conceito de musicalização, que designa o envolvimento de elementos musicais na componente cénica. No contexto do teatro pós-dramático, esta abordagem surge como uma linguagem que descentraliza a narrativa convencional, combinando, em diversas variantes, a lógica textual com o material musical e vocal. Lehmann (2017) reforça, em conciliação com *Helena Varopolou*, a ideia de pensar o “teatro como música”, em que a estrutura conceptual do teatro se organiza de forma musical e rítmica, semelhante a uma forma de composição musical:

“O nível musical, bem como o desenrolar das acções, não é construído de modo linear, mas, por exemplo, pela sobreposição de universos sonoros... (...) um texto que abriu uma nova era na literatura, no que respeita ao modo de tratar o material linguístico: transposição de fronteiras entre as línguas nacionais, condensação e multiplicação das significações possíveis, construção arquitectónico – musical, etc.” (Lehmann, 2017, p.132)

Esta definição evidencia que a musicalização no teatro pós-dramático não se limita à adição de música ou sons, mas estrutura o próprio desenvolvimento do texto e da ação, criando camadas que articulam ritmo, linguagem e dimensão sonora, como também aproxima o trabalho cénico da lógica da composição musical. Enquanto Lehmann (2017) se debruça sobre o conceito de musicalização, a pesquisa desenvolvida por *David Roesner*, propõe uma abordagem que articula a análise do texto teatral com princípios derivados da musicalidade, bem como problematiza a música enquanto prática performativa indissociável do gesto e da ação corporal. Na sua obra *“Musicality in Theatre”* (2016), o autor reúne contributos de diversos investigadores, organizando-os de modo a sustentar a ideia de que o texto teatral pode ser incorporado através da aplicação de conteúdos musicais, constituindo este procedimento como um método relevante para a construção e caracterização cénica. Neste enquadramento, o texto é concebido como uma partitura, cuja memorização é mediada pela incorporação física e gestual, permitindo que a musicalidade surja como um processo de exploração criativa no trabalho do ator.

No segundo capítulo da referida obra, intitulado *“Meyerhold – Theatre ‘Organized According to Music Laws’”*, Roesner (2016) analisa a investigação desenvolvida por *Vsevolod Emilevitch Meyerhold*, segundo a qual o teatro pode adquirir um sentido musical independentemente da

presença efetiva de música em cena. Com base nesta perspectiva, *Meyerhold* concebe a musicalidade como um dispositivo de organização cênica, orientado por princípios semelhantes aos da composição musical, nomeadamente no que respeita à estrutura rítmica, à temporalidade e à dinâmica da ação teatral. Deste modo, a prática teatral segundo uma construção rítmica na dramaturgia estabelece uma conotação musical sem necessidade de recorrer a um elemento sonoro explícito. Embora *Meyerhold* defenda que a musicalidade teatral não depende da presença de música enquanto elemento sonoro, a música é frequentemente utilizada de forma a criar envolvimento e potenciar os estímulos da fisicalidade e da sua expressão no contexto do treino do ator. Para a concretização desta abordagem, são desenvolvidos exercícios em que os atores trabalham em pares, recorrendo à música enquanto elemento indutor do ambiente e como estímulo aos impulsos gerados durante a execução das tarefas. Estas práticas visam o desenvolvimento da coordenação, promovendo a criação de uma estrutura rítmica assente em fatores como o movimento, as transições, a gestão do tempo e das dinâmicas, tanto na manifestação física dos movimentos como no discurso, através da variação entre ritmos mais rápidos ou mais lentos. Gradualmente, a performance passa a ser tratada como uma partitura de movimentos, na qual a repetição das ações se torna fundamental para o refinamento e a precisão gestual. Este entendimento da partitura organizada através do ritmo remete para estruturas que dialogam mais diretamente com formas musicais do que com modelos dramatúrgicos tradicionais assentes na progressão narrativa. Neste contexto, o ator é concebido como um participante ativo do processo criativo, cuja prática exige um elevado grau de disciplina, permitindo a reprodução dos gestos. A construção da estrutura rítmica contribui, assim, para o fortalecimento de uma coesão cênica mais consistente, conforme sublinhado por *Roesner* (2016):

“This ‘musicality’ was both literal and figurative: an important part of Meyerhold’s theory of biomechanics was rhythm, finding a technical musical foundation for the movements of actors on stage and the movement of a whole production. Meyerhold also used musical terminology to describe more exactly the pace, movement and gestures of any staged work, and even referred to his schema for a production as a ‘partitura’ (score).” (Robinson, 1986, p. 289 – 290, citado por *Roesner*, 2016, p. 57)⁸

⁸ “Esta “musicalidade” foi tanto literal como figurativa: uma parte importante da teoria da biomecânica de Meyerhold foi o ritmo, encontrando uma técnica com fundação musical para os movimentos dos atores em palco e o movimento de toda a criação. Meyerhold também usou a terminologia musical para descrever de forma mais exata o ritmo, o movimento e os gestos de qualquer encenação, e ainda referindo o seu esquema para uma

O conceito de criação de uma estrutura do texto organizada pelo ritmo de *Meyerhold*, enquadra-se com a experiência do trabalho de texto que foi realizado durante os ensaios do estágio no âmbito das apresentações de “*Extraordinária Memória de Elefante*” e “*Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador*”. Ao longo dos ensaios de “*Extraordinária Memória de Elefante*”, a criação do universo que pretendíamos dar a conhecer baseava-se na energia criada a volta da relação das personagens “A” e “B”, das quais irei descrever num próximo tópico. Assim sendo, a relação que foi construída entre as personagens passou pela criação de um jogo que dependia da variação rítmica que fomos aplicando ao longo dos ensaios. Sendo que o intuito da nossa presença na sala de aula seria anunciar uma mensagem, a energia tinha de conter esse entusiasmo e êxtase que se manifestou através do próprio discurso, onde não havia espaço entre falas, ou seja, teria de dar a ideia de que o pensamento completava o do outro. Para além disto, durante todo o espetáculo, eu e o meu colega, o Santiago Galvão, mantínhamo-nos num determinado espaço da sala, mantendo-o como um ponto fixo sem deslocação em demasia, e por isso a exploração rítmica provinha da manifestação do próprio gesto, alguns provenientes da espontaneidade própria de cada um e que ficaram marcados na cena; ou até mesmo nas marcações já estabelecidas onde teríamos de fixar o olhar no mesmo sítio e dizer o texto ao mesmo tempo. Com isto, deduzo que estas marcações levaram à construção de uma partitura que permitiu não só explorar a coordenação e sincronização desses movimentos, mas na também na própria maneira de dizer o texto, onde existia a sobreposição de vozes, ou até mesmo nas frases em que proferíamos em uníssono, e era atribuído determinado movimento ou uma forma de dizer o texto. No caso de “*Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador*”, considero que o ritmo foi encontrado através da caracterização das próprias personagens: a personagem “*Lagarta*” caracteriza-se como sendo mais sábia e com algum cansaço presente na sua forma, e a personagem “*Alice*” desperta muita curiosidade pelo mundo e sobre quem é, mas sempre com alguma confusão presente. Assim sendo, a variação no próprio discurso tinha de ser evidente de forma a distinguir estas duas personagens, onde a *Lagarta* tem um discurso muito mais lento e pausado em relação a *Alice*. Em entrevista com José Leite, a criação desta partitura de movimentos, do gesto e do próprio som, relaciona-se com a questão de como podemos trabalhar o texto, em função de uma técnica que nos permite adquirir maior domínio sobre o mesmo:

determinada criação como “partitura.” (Robinson, 1986, p. 289 – 290, citado por Roesner, 2016, p. 57) – tradução minha

“O primeiro espetáculo que fiz foi o “Menos Emergências” e eu e mais três colegas de Conservatório, fazíamos um pequeno texto com duração de 15/ 20 minutos, mas que foi trabalhado durante um mês e meio, dois meses, e de repente é mesmo até à exaustão como uma partitura musical. Também tem influência no meu último ano de Conservatório com a Maria Duarte. A Maria Duarte é a primeira pessoa a dizer, e que acabei por partilhar com o Ricardo porque já sentia no trabalho que havia essa procura no trabalho dele, na teoria de que a Maria Duarte disse numa aula: “Nós temos de trabalhar o texto como uma partitura.”. Eu estava no terceiro ano, e aquilo para mim fez todo o sentido. Com esta afirmação, ela queria dizer que a emoção falha, e eu até posso ir pela intuição e pela emoção, mas amanhã posso não ter a emoção e a coisa falha. Eu não consigo chorar se não for técnica, portanto quando ela diz isto da partitura, é técnica, ou seja, todos os dias é igual.” (Entrevista a José Leite, em anexo)

Neste sentido, considero que a perspetiva de José Leite, bem como o próprio enquadramento dos ensaios realizados no período de estágio relaciona-se com o que é explorado por *Meyerhold*. Para além desta noção de musicalidade que assenta predominantemente numa estrutura rítmica organizada segundo um modelo formal de partitura, *Roesner* (2016) parte para o capítulo “*Artaud – The Musicality of Sound, Voice and Noise*”, que perante a proposta de *Antonin Artaud*, introduz uma perspetiva centrada na materialização sonora através da musicalidade. Segundo esta conceção, a musicalidade do teatro não emerge dos sistemas musicais formais, mas sim da experiência direta com o som, com a voz e com o ruído, bem como no impacto que estas componentes desencadeiam no sentido sensorial do espectador. Artaud defende que o gesto funciona como uma acentuação do som, assumindo um papel expressivo que não depende da articulação verbal. O gesto é entendido como aquilo que pode ser incorporado, em oposição ao que é apenas dito, constituindo uma forma mais direta e autêntica de manifestação das sensações. Esta conceção reforça a ideia de musicalidade cénica que se constrói na interação entre som, corpo e movimento, contribuindo para a compreensão do teatro enquanto experiência sensorial. Assim sendo, o teatro não é musical por obedecer às leis da música, mas por produzir efeitos semelhantes aos da música na sua componente percetiva. Para além disto, a voz surge como um prolongamento físico do corpo e não apenas como veículo do texto, aproximando-se de uma dimensão performativa onde som e corpo se tornam indissociáveis.

No âmbito da sua investigação na análise de *Roesner* (2016), pretendo destacar como a musicalidade é desencadeada pelo uso da voz e de que forma as suas características (o timbre, a intensidade, o ritmo), potenciam a manifestação da presença do corpo. Para além disto, *Artaud* defende que o gesto é uma acentuação do som: considera que o gesto é o que pode ser

incorporado sem ser verbalizado e que está ligado à percepção sensorial, manifestando-se assim como uma forma mais autêntica de expressão das sensações:

“Artaud seeks to steer it towards the latter. The musicality of gesture – its combination with sound and its transformation into gesture in or through sound accentuate the pre-discursive: the musical gesture thus becomes a meaningful element that can be embodied rather than articulated with words, which carries layers of historical practices rather than theories or concepts.” (Roesner, 2016, p. 115)⁹

Neste sentido, é possível relacionar estas ideias com o decorrer dos ensaios realizados durante o estágio com o intuito de preparação das apresentações dos textos *“Extraordinária Memória de Elefante”* e *“Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador”*. Em ambas as obras, a procura do “tom”, seria também o que influenciaria não só a forma como construíamos o jogo entre personagens, mas também como influenciaria o próprio trabalho vocal, através da intensidade de discurso (o discurso seria mais “sussurrado” quando as personagens dirigiam o discurso uma para a outra e mais anunciante quando para o público). Para além disto a voz vinha acompanhada por uma intenção que se manifestava através do gesto e que permitia alinhar com as variações rítmicas que executávamos corporalmente, bem como foi procurado um controlo de projeção e colocação vocal consoante o gesto e a direção do discurso a compor. Em *“Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador”*, e sendo que iria interpretar as personagens *“Lagarta”* e *“Alice”*, a procura de variação do timbre vocal foi algo que permitia diferenciar as personagens, sendo que para a personagem *“Lagarta”* o texto seria dito com uma voz mais grave e de uma forma mais arrastada; enquanto que na personagem *“Alice”* a voz estava colocada num registo normal, que ao manifestar cada vez mais entusiasmo no discurso, o texto era dito de uma forma mais rápida e com um tom mais agudo:

“Então, este processo de ensaio, inicialmente, dava para ouvir as vossas vozes, depois distribuir as personagens conforme o vosso tipo de voz e de energia. (...) ...sabemos que estamos a “invadir” uma sala de aula que é minúscula e em que tens pouco espaço, como é que há dois seres que entram e que não é só um débito de texto, ou seja, como é corporalmente

⁹ *“Artaud procura direcioná-lo para a última parte. A musicalidade do gesto – a sua combinação com o som e a sua transformação do gesto em som ou através do som acentuam o pré – discurso: o gesto musical torna-se assim um elemento significativo que pode ser incorporado ao invés de ser articulado com palavras, que carregam camadas de práticas históricas ao invés de teorias e conceitos.” (Roesner, 2016, p. 115) – tradução minha*

também respondem. Isso também me interessa no tipo de trabalho que vou fazendo que é encontrar uma gestualidade que não seja banal, isto é, um movimento que pode ser banal, mas é feito pelos dois, enquanto espetador cria um efeito de “Espera aí isto foi marcado ou não?”. E são esses momentos que criam entusiasmo também nos ensaios, de fazer essas pequenas marcações, isto também falando do processo, onde primeiro procuramos o tom do texto, como nas primeiras leituras que fazíamos, e de o trabalhar como partitura e depois passar para gestualidade que consiste em acrescentar camadas de experimentar dizer o texto num tom, mas com um gesto contraditório, ou dizem os dois a olhar para o mesmo sítio e ir à procura desses lugares. Isto depois de uma primeira fase em que há o trabalho de texto propriamente dito como partitura.” (Entrevista a José Leite, em anexo)

3. O Teatro no Contexto Educativo e Social

“A arte é uma forma de aprender a interpretar o mundo, as pessoas e a si próprio; aprender uma linguagem e tudo o que com ela está relacionado; saber fazer de uma forma artística aquilo que é conhecimento, sentimento e emoção.” (Oliveira, 2017, pág. 28)

A visão apresentada no livro de *Mónica Oliveira* (2017) enquadra a arte como um meio de interpretação de vários contextos e como a sua expressão é uma forma de articular conhecimento e criar uma vertente comunicativa que interliga os indivíduos de forma emocional e intelectual. Com isto, relaciona o papel da educação artística como impulsionador de conceitos relacionados à educação para a cidadania enquanto processo formativo e crítico. Manifesta igualmente de que a arte tem a capacidade de acompanhar o desenvolvimento do mundo e as suas transformações e refere que a arte contemporânea se caracteriza pela variedade de linguagens que convidam à experimentação e que permite a receptividade da diferença e às múltiplas interpretações. A sua dimensão estética e ética promove a partilha de experiências e o questionamento crítico da realidade, e permite uma maior integração entre as manifestações artísticas e as experiências vividas (*Oliveira, 2017, p. 11*). Assim sendo, a educação desempenha um papel fundamental no conhecimento que o indivíduo tem sobre o mundo e sobre si próprio, onde para além de promover o desenvolvimento intelectual e o pensamento crítico, a educação possibilita a compreensão das mudanças sociais, culturais e políticas, incentivando uma participação mais consciente e informada na sociedade. A articulação entre educação e arte permite, deste modo, a recriação de contextos socioculturais através de produtos artísticos, transformando a arte num espaço de conhecimento, comunicação ativa e debate de ideias.

No âmbito desta articulação entre arte e educação, uma das atividades desenvolvidas durante o período de estágio consistiu na preparação e realização de espetáculos dirigidos a alunos do 1.º ciclo do Ensino Básico. Estas apresentações integraram o programa de Teatro e Cidadania promovido pelo Teatro do Eléctrico, cujo principal objetivo consiste em articular o teatro com a representação de temas do dia-a-dia que promovam a reflexão crítica, utilizando o texto teatral como ponto de partida para o debate e a expansão do pensamento crítico.

Na sequência de entrevistas realizadas com Ricardo Neves-Neves, José Leite e Santiago Galvão, é possível compreender o surgimento e os principais objetivos do programa de Teatro e Cidadania, bem como a forma de como a dinamização de atividades contribui para a construção do espetáculo a apresentar. Inicialmente, a criação do programa partiu da

necessidade de relacionar temas que colocassem em perspectiva a forma como a educação nos molda e influencia as nossas escolhas e, conseqüentemente, o nosso futuro. Contudo, tornou-se cada vez mais importante apresentar temas que se relacionam com o quotidiano atual e de como é que esses temas, ou a exposição de ideias sobre esses temas, nos aproximam enquanto sociedade. O foco não se centra numa transmissão direta de conteúdos, mas antes na construção de uma visão crítica do mundo, através da seleção de textos que funcionam como dispositivos de questionamento e reflexão:

“Sobre o nosso ponto de vista, acho que em primeiro lugar dá-nos um género de elasticidade de pensamento, ou seja, a pergunta que nos fazem hoje pode ser um tema que nós abordamos no dia a seguir sem que nos façam essa pergunta e que nos coloquem também a pensar sobre coisas novas ou desviadas ou diferentes de um tema que nós pensávamos que já dominávamos (...) Do lado dos alunos, também me parece importante haver esta participação e esse à-vontade, e é sempre muito diferente de atividade para atividade porque cada turma tem a sua dinâmica e cada aluno ainda mais... (...) ...também me parece importante haver essa experiência do falar, porque muitas vezes os nossos trabalhos nas escolas são escritos e a não-exposição oral das ideias, também precisa depois de um certo raciocínio de estalar de dedos tanto na escrita que pode ser o tempo que nós quisermos, ou meter um bocadinho mais largo. Às vezes há ali um travão nessa parte da oralidade, portanto às vezes não é tanto o conteúdo do que é dito é também a experiência de falar. É uma coisa que parece que é tão básica e tão banal, mas que não é.” (Entrevista a Ricardo Neves-Neves, em anexo)

Este testemunho evidencia o contributo do teatro para o desenvolvimento da oralidade, da confiança e da participação ativa dos alunos. A experiência teatral cria um espaço distinto das dinâmicas tradicionais da sala de aula, favorecendo formas de expressão menos normativas e mais espontâneas, essenciais para o desenvolvimento do pensamento crítico e da autonomia. Contudo, e como refere Ricardo Neves-Neves, é importante sublinhar que, apesar de o teatro exercer um papel relevante na problematização de conteúdos educativos, não deve ser entendido como uma ferramenta pedagógica convencional. Trata-se, acima de tudo, de uma forma de arte, cujo impacto reflete-se na experiência da performance e no conteúdo artístico que representa. Dentro deste contexto, acredito que a eficácia do teatro dentro do ramo pedagógico reside na capacidade de reformular o espaço escolar, transformando a sala de aula num espaço de criação e descoberta. A introdução de um espetáculo teatral no contexto escolar

gera uma rutura com a rotina habitual, introduzindo o elemento de *estranheza* que potencia a curiosidade e a abertura:

“Depois o facto de se receber esse elemento estranho, do género de intruso que é uma companhia de teatro que vem trabalhar um tema em que não é bem um espetáculo de teatro, mas também não é bem uma aula, portanto há ali uma estranheza do contexto, também me parece bem dentro dessa ideia constante de inclusão ou aceitação do elemento estranho.”
(Entrevista a Ricardo Neves-Neves, em anexo)

Este elemento contribui para a construção de um espaço mais inclusivo, favorecendo a aceitação do outro e o contacto com novas perspetivas. Paralelamente, o posicionamento do ator enquanto figura não hierárquica, próxima do universo infantil, reforça a dimensão relacional e empática da experiência teatral, como refere Santiago Galvão:

“E depois havia outra coisa: desde que começámos a ler, eu tinha pensado que eu não queria que aquela personagem fosse um “grande”, como dizem as crianças, a ensinar-lhes qualquer coisa. Portanto, tentei explorar bastante essa parte de ser uma criança como eles só que gigantesca, como se fosse a cabeça deles a fazer perguntas e eles estão a ver a cabeça deles a fazer perguntas.” (Entrevista a Santiago Galvão, em anexo)

Assim sendo, o que se pretende explorar a partir destes conceitos não será a forma como a arte funciona como um método pedagógico, mas sim que efeito é que o seu cruzamento com a pedagogia suscita na via do ensino e de como a forma como atua é um meio mais criativo e próximo.

Esta conceção do teatro enquanto espaço de debate e reflexão articula-se com a perspetiva de *Shifra Schonmann* (2013), a partir da obra de *Augusto Boal* e do conceito de *Theatre of the Oppressed*. Segundo a autora, *Boal* parte da visão de *Aristóteles* de que a arte não se limita à representação da realidade, mas à sua recriação crítica. O teatro torna-se, assim, um espelho do contexto social, político e cultural em que o ser humano se insere, permitindo abordar questões profundas que o definem enquanto sujeito e cidadão. *Boal* considera o teatro como uma “forma de conhecimento” (*Schonmann*, 2013, p. 13), uma vez que confronta o público com realidades exigentes, incentivando à reflexão e à transformação social:

“He created a new form of “the theatre of the oppressed”. Boal believes that the theatre has the power to transform reality, to provoke deep thought about and challenge people to revolt against appalling conditions in life.” (Schonmann, 2013, pág. 13)¹⁰

A relação estabelecida entre ator e espectador assume, neste contexto, um papel central. O teatro configura-se como um espaço de manifestação do pensamento e de diálogo, no qual o espectador é convidado a confrontar a sua experiência pessoal com a realidade representada em palco. Esta interação permite a construção de significado e confere ao teatro uma dimensão social e política relevante. Esta dimensão comunicativa do teatro é igualmente abordada por *Ana Nunes (2014)*, que sublinha a importância da comunicação como base das relações humanas e da construção de comunidades. Para a autora, o teatro confronta o indivíduo com o seu contexto sociocultural, convidando-o à participação ativa e ao debate sobre as questões que estruturam a sociedade, permitindo ainda o contacto com novas realidades e problemáticas:

“A comunicação é, portanto, alicerce e força motriz da sociedade e da cultura, pois é comunicado que os seres humanos constroem e reconstróem a sua identidade, dão significados a si mesmos e ao mundo, enquanto aprendem e reformulam os seus papéis sociais (que encenam constantemente), posicionando-se na sociedade, nos grupos e em organizações sociais, adquirindo e mudando os seus valores, aprendendo as normas, enquanto negociam compromissos que lhes permitem integração sociocultural.” (Nunes, 2014, pp. 3)

Ana Nunes (2014) considera que o teatro tem o papel de confronto com o contexto sociocultural onde o indivíduo está inserido e de interação participativa com o espectador, convidando à reflexão e ao debate sobre as mais variadas questões que compõem e constroem uma sociedade. Para além disto, considera de que tem um papel de nos introduzir novos temas que ainda não se encontram dentro do campo de conhecimento do indivíduo e de poder explorar novas realidades: *“Além disso, o teatro é dado espaço ao cidadão, para que, em rede, seja criado um espaço de partilha de informação.” (2014, pág. 2)*

Dado isto, pode-se entender que a influência do teatro enquanto objeto de apoio, divulgação e integração de conceitos ligados à cidadania é de extrema importância no contexto escolar. Porém, como funciona esta prática na realidade do ensino, considerando um público cujos

¹⁰ *“Ele criou uma nova forma de “teatro do oprimido”. Boal acredita que o teatro tem o poder de transformar a realidade, de provocar um pensamento profundo sobre ela e desafiar as pessoas a revoltarem-se perante terríveis condições de vida.” (Schonmann, 2013, pág. 13) – tradução minha*

conhecimentos sobre o mundo ainda são limitados? Não se trata de transmitir diretamente uma compreensão conceptual desses conteúdos, mas de potenciar uma experiência imersiva que convida os alunos a participarem ativamente e a identificarem-se com o conteúdo artístico que estão a presenciar. Esta experiência promove, simultaneamente, um envolvimento emocional e intelectual, permitindo-lhes construir um determinado significado e refletir criticamente sobre aquilo que observam.

A capacidade de o teatro envolver o público e de transformar a experiência artística em aprendizagem ativa aproxima-se da discussão de *Schonmann* (2013) sobre o uso educacional da palavra na sua forma representada. Segundo a autora, o teatro pode funcionar não apenas como fonte lúdica, mas também como objeto conceptual dentro da educação artística, especialmente no paradigma pós-dramático. *Schonmann* observa que, ao longo do tempo, o interesse pela educação tem vindo a crescer, levando à criação de diversos recursos destinados ao seu desenvolvimento e à sua acessibilidade. Entre estes recursos, destaca-se o incentivo ao crescimento da literatura infantil e a incorporação da prática literária na rotina escolar, apontando para uma relação estreita entre leitura, expressão artística e aprendizagem crítica. O crescimento da literatura tem por consequente o crescimento de textos teatrais, bem como a reprodução de vários textos literários na conceção teatral. Refere que tanto a literatura como um espetáculo de teatro podem ser ferramentas pedagógicas e de acréscimo para desenvolver a educação, contudo faz uma separação de ambas na forma como se manifestam. Afirmar que ao contrário da literatura, “*o teatro é uma forma de arte que apenas existe na dimensão do tempo*”. (2013, pág. 39) Com isto a autora afirma que ao contrário da literatura que permanece registada permanentemente através da escrita, ao qual o leitor pode adquirir e visitar sempre que quiser, o teatro é experienciado quando o espetador vê o espetáculo acontecer, podendo apenas recordá-lo através de momentos que fixou do espetáculo. Refere que o teatro tem a capacidade de criar uma imagem sob uma linguagem mais complexa em relação à literatura: enquanto na leitura existe por vezes uma ligação mais abstrata ao diálogo e à descodificação do que envolve a cena literária, esses elementos tornam-se mais concretos num espetáculo teatral onde é personificado pelos atores em junção com os elementos que constituem o espetáculo, como a dramaturgia e o espaço do palco, que permitem uma imagem viva e tangível da imaginação:

“... in the theatre the thought is present; the imagination is fixed by the concrete characters. In this sense, in the process of watching a play, the child is not creating an imaginary world that takes the place of the real world, but is witnessing a reality that is created in front of his eyes, in the here and now on the stage. ... In reading, there is only the reader who interprets the text;

there are no other mediators (except, as mentioned, for the very young child who needs the adult as mediator). In the theatre, however, there are several mediators (such as the actor, the director, the various designers) who simultaneously contribute to the many concrete images on the stage, and the child has to relate them to each other in order to accord meaning to the scene.” (Schonmann, 2013, p. 39)¹¹

A autora menciona igualmente que o teatro é uma arte que convida o indivíduo para partilhar um espaço coletivo enquanto espectador. É algo que o integra socialmente. Inspirando-se na obra de John Dewey (1934): “*Art as Experience*”, Schonmann (2013) afirma que a experiência artística funciona como um processo imersivo, no qual o indivíduo é absorvido por uma realidade paralela, perdendo a noção do tempo e de si próprio. O teatro, enquanto experiência coletiva, integra o espectador num espaço social de partilha, reforçando a sua dimensão inclusiva e relacional.

Tal como o teatro possui a capacidade da representação da realidade, e em função do que foi desenvolvido no tópico anterior, a música estabelece uma relação com a subjetividade humana e que permite recriar realidades ou imaginá-las e criar uma ligação emocional e intelectual entre os indivíduos (Heile, 2016, n.p.). No âmbito das apresentações do espetáculo “*Extraordinária Memória de Elefante*”, a música desempenhou um papel fundamental na articulação cénica entre os textos apresentados, contribuindo para a contextualização no momento de transição entre os dois textos da obra. Embora o teatro musical não constitua o eixo estético da entidade de estágio, a reflexão proposta por Simões (2022) permite compreender o papel da música enquanto linguagem cognitiva e comunicativa no contexto educativo, sublinhando a sua capacidade de mobilizar emoções e transmitir mensagens de forma eficaz:

“Assim ao longo dos anos o TM evolui de uma forma de arte que pretendia apenas cativar uma audiência, e proporcionar-lhes um momento de entretenimento, para um espetáculo que tinha por objetivo ser um meio de persuasão que passa uma mensagem, uma lição, apelando e enfatizando o papel das emoções, e dominando, desta forma o phatos dos espectadores, ou seja,

¹¹ “... no teatro o pensamento é presente; a imaginação é fixada por personagens concretas. Neste sentido, no processo de observar um espetáculo, a criança não está a criar um mundo imaginário que substitui o mundo real, mas sim a testemunhar uma realidade que é criada a frente dos seus olhos, no aqui e agora no palco... Na leitura, há apenas o leitor que interpreta o texto; não há outros mediadores (exceto, como mencionado, para a criança pequena que precisa do adulto como mediador). No teatro, contudo, há vários mediadores (como o ator, o diretor, os vários designers) que contribuem simultaneamente para as muitas imagens concretas no palco, e a criança têm de relatá-las umas com as outras para dar significado à cena.” (Schonmann, 2013, p. 39) – tradução minha

as emoções intensas despertadas nos espectadores através do espetáculo que estão a assistir.”
(Simões, 2022, pág.32)

A afirmação de *Simões* (2022), constitui um ponto de partida que evidencia a forma como a mobilização das emoções por influência da componente musical inserida no espetáculo, é algo que está presente na experiência teatral e que permite igualmente a reflexão, o envolvimento e a construção de significado.

Em síntese, o teatro afirma-se não como um instrumento pedagógico direto, mas como uma experiência artística que, pela sua dimensão estética, relacional e comunicativa, contribui para a formação crítica e promove a reflexão sobre os contextos socioculturais e políticos que constituem a sociedade, incentivando a participação ativa e o pensamento crítico sobre os mesmos. Em base das atividades desenvolvidas durante as apresentações dos textos “*Extraordinária Memória de Elefante*” e “*Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador*”, foi possível evidenciar a importância de temáticas que são integrantes da realidade atual e cujo impacto é significativo na forma como as integramos no contexto de aprendizagem, podendo, através do teatro, potenciar o seu significado e o maior envolvimento sobre esses temas.

Atividades desenvolvidas no programa de Teatro e Cidadania do TdE

No âmbito da definição das tarefas a desenvolver durante o período de estágio, foi apresentada a proposta de participação no desenvolvimento de atividades a integrar ao longo do ano letivo no programa de Teatro e Cidadania, e cujo público-alvo seriam alunos do 1.º ciclo do Ensino Básico. Neste contexto, uma das atividades propostas consistiu na integração do elenco de um espetáculo com autoria e encenação de José Leite, intitulado “*Extraordinária Memória de Elefante*”. Trata-se de um espetáculo portátil concebido para ser apresentado em contexto escolar, que integra dois textos e convida à reflexão sobre temáticas relacionadas com a memória, o questionamento enquanto forma de conhecimento do mundo e a utilização consciente, ética e empática da linguagem. A proposta cénica estabelece numa abordagem acessível e lúdica, adequada à faixa etária do público em questão, sem desalinhar a complexidade conceptual dos temas abordados. O espetáculo apresenta a seguinte sinopse:

“Dois amigos decidem transformar o mundo através do poder da memória. Entram numa escola e, em cada sala de aula, ensinam exercícios divertidos para fortalecer a memória,

convencidos de que isso os tornará a todos mais inteligentes. Além disso, sublinham a importância de derrubar estereótipos e rótulos. É urgente desmascarar preconceitos e construir um futuro mais justo e esclarecido. Juntos, descobrimos como a memória pode mudar o mundo. Haja memória!”¹²

A análise detalhada dos textos trabalhados no âmbito do programa de Teatro e Cidadania será apresentada posteriormente, contudo, é importante enaltecer que o foco principal desta reflexão incide sobre a forma como a linguagem dramática presente na escrita sustenta uma construção cénica baseada na musicalidade do texto, bem como na integração de elementos humorísticos. Esta junção revela-se determinante na criação de um espetáculo cativante e envolvente para os alunos desta faixa etária, potenciando simultaneamente a receção dos conteúdos e a experiência estética.

Relativamente ao processo de criação, foi realizada uma primeira leitura dos textos com José Leite, responsável pela encenação e coordenação logística dos ensaios, e com Santiago Galvão, intérprete com quem seria estabelecida a contracena. Nesta fase inicial, foram apresentadas e contextualizadas as temáticas centrais da escrita, procedendo-se igualmente à distribuição das personagens pelos atores. A partir desta leitura, iniciaram-se os primeiros ensaios, orientados para a exploração das diferentes possibilidades de dizer o texto e para a exploração do som vocal de forma a encontrar o “tom” que poderia enquadrar o universo do texto. Este processo criativo partiu de um trabalho aprofundado com a exploração da musicalidade proveniente do texto e onde foi possível experimentar várias possibilidades como a diferenciação de timbre, de ritmo e de energia, procurando aproximar-se da dinâmica que viria a caracterizar o texto e, posteriormente, a sua corporificação em cena. Na sequência dos ensaios, recorremos a exemplos que se relacionassem com a questão da musicalidade através da procura do “tom” do texto, da exploração da gestualidade e da coordenação e sincronização dos atores com o texto e com a própria movimentação, sendo características que enaltecem a noção de partitura. Um desses exemplos, foi a visualização de “*A Preceptora*”¹³, com encenação de Ricardo Neves-Neves e cuja referência foi um ponto de partida para poder explorar no envolvimento com o texto e na componente cénica a ser desenvolvida. Neste espetáculo, o jogo cénico entre os intérpretes assenta fortemente na ação física e gestual, incluindo momentos de coro, utilização

¹² Sinopse recuperada a 30 de Setembro de 2025: <https://teatrodoelectrico.com/a-extraordinaria-memoria-de-elefante/>

¹³ “*A Preceptora*” – uma adaptação da peça “*Mary Poppins, A Mulher Que Salvou o Mundo*” de Ricardo Neves-Neves. Consultado a 7 de Janeiro de 2026 em: <https://www.rtp.pt/play/p3298/e424758/a-preceptora>

da gestualidade do corpo em uníssono e segmentos cantados, elementos que influenciaram diretamente o processo de criação de “*Extraordinária Memória de Elefante*”. Após a memorização integral do texto, os ensaios prosseguiram na corporificação das intenções previamente trabalhadas, mas desta vez na sequência do gesto, do que poderia ser desencadeado. Este processo implicou a articulação entre as ações gestuais emergentes do texto e as possibilidades expressivas do corpo, resultando numa linguagem física marcada por contrastes, nomeadamente através da utilização de movimentos “*staccato*” e da diferenciação de postura consoante o texto quando era dirigido ao público ou quando se estabelecia momentos de diálogo entre as personagens.

No plano musical, foi integrada uma música com a função de transição entre os dois textos do espetáculo, contribuindo simultaneamente para a contextualização simbólica dessa mudança. A música selecionada foi “*Caldeirada*”, de Amália Rodrigues, remetendo para a figura do peixe evocada no segundo texto e reforçando a coerência dramática da proposta. Concluído o período de ensaios, realizaram-se as apresentações do espetáculo na Escola Básica de Azeitão, na zona de Azeitão, onde, ao longo do período da manhã, foram efetuadas cinco apresentações dirigidas a diferentes turmas do 1.º ciclo do Ensino Básico. Considerando o objetivo de envolver os alunos num universo distinto do quotidiano da sala de aula, o início do espetáculo foi concebido de forma dinâmica e entusiástica, criando desde o primeiro momento a perceção de que um elemento externo e inesperado tinha entrado naquele espaço. A conceção do figurino contribuiu igualmente para a construção desse universo ficcional, recorrendo a peças visualmente marcantes, como um vestido em forma de balão, um fato colorido com padrões alusivos e diversos acessórios, reforçando a dimensão lúdica e simbólica da proposta.

Numa fase posterior, foi discutida a possibilidade de desenvolver novas atividades no âmbito do programa de Teatro e Cidadania, incluindo a expansão do contacto com outras escolas e a diversificação das propostas artísticas ao longo do ano letivo. Neste contexto, foi proposta a realização de apresentações do texto: “*Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Perguntador*”. De autoria de José Leite, a sua escrita é baseada no quinto capítulo do conto “*Alice no País das Maravilhas*” de Lewis Carroll, e aborda temáticas relacionadas com o questionamento, a curiosidade, a empatia e a construção da identidade, estabelecendo um diálogo conceptual com os temas explorados em “*Extraordinária Memória de Elefante*”. A memória surge, neste contexto, como elemento estruturante de um diálogo entre as personagens *Alice* e *Lagarta*, centrado nas noções de identidade, tempo e transformação, problematizando a forma como o indivíduo se adapta a um mundo em constante mudança. A sinopse do espetáculo é a seguinte:

“Eu sou o que sou agora e sou diferente daquilo que fui ou daquilo que serei. Mas uma coisa é quem somos e outra é dizer quem somos. Alice é pouco para dizer quem sou. Quando me olho ao espelho como sei quem eu sou se estou em constante transformação? Como sei se correspondo àquilo que os outros conseguem ver ou aquilo que os outros acham de mim ou que os outros dizem de mim? Quem é que realmente vejo no espelho?”¹⁴

A proposta cénica para estas apresentações assumiu a forma de uma leitura encenada, onde iria interpretar as duas personagens. Sob a encenação de José Leite, realizou-se uma primeira leitura do texto, seguida de um trabalho de caracterização das personagens, com o objetivo de estabelecer uma clara distinção entre ambas. Este processo assentou na exploração da musicalidade do texto através de variações tímbricas e rítmicas acentuadas, permitindo ao público identificar as duas personagens interpretadas pela mesma intérprete. No caso da personagem *Lagarta*, foi privilegiado um timbre vocal mais grave, um ritmo de discurso mais lento e pausado, sublinhando o seu carácter sábio e introspetivo. O figurino desempenhou igualmente um papel relevante na caracterização, recorrendo ao uso de um casaco azul-escuro comprido e um cachimbo, elemento simbólico associado à figura clássica do conto. A partir de registos fotográficos do espetáculo, foi ainda concebido o cartaz de divulgação da proposta junto das escolas. As apresentações deste texto realizaram-se no Centro Escolar de Nelas (duas apresentações), na Escola Básica do Fojo, em Canas de Senhorim (três apresentações), e na Escola EB1/JI/Creche Aprígio Gomes, na Amadora (quatro apresentações). Ao contrário da entrada repentina e disruptiva das personagens de “*Extraordinária Memória de Elefante*”, neste espetáculo optou-se por uma abordagem distinta em que os alunos entravam na sala de aula e encontravam já a intérprete caracterizada como *Lagarta*, sentada e a fumar o cachimbo, dando início à narrativa a partir desse momento.

A leitura encenada foi seguida de um momento de debate com os alunos, convidando à reflexão sobre as temáticas abordadas e à partilha de diferentes interpretações do texto. À luz das perspetivas teóricas de *Schonmann* (2013) e *Nunes* (2014), este momento de debate evidencia o potencial do teatro enquanto espaço de envolvimento sociocultural e político, promovendo a consciencialização do indivíduo enquanto sujeito ativo e participante na sociedade.

Durante o debate, foram colocadas questões como:

¹⁴ Sinopse recuperada a 30 de Setembro de 2025 em: <https://teatrodoelectrico.com/conselhos-de-uma-lagarta-com-linguas-perguntador/>

- **O que é que vos torna vocês vós próprios?**
- **Tal como a Alice, já acordaram a sentir-se um bocadinho diferentes?**
- **Para vocês, existem momentos em que o tempo passa mais devagar e outros em que passa mais depressa? Se sim, quais?**
- **Acham que há medida que o tempo passa e que o mundo vai mudando, nós vamos mudando também? Como?**

Este momento revelou-se particularmente significativo, não apenas enquanto estratégia de envolvimento do público, mas também enquanto espaço de escuta e aprendizagem para a intérprete. O debate foi marcado por uma participação ativa e por reflexões que evidenciam um elevado grau de pensamento crítico por parte dos alunos, com respostas que revelaram consciência da identidade enquanto processo de construção contínua, da relação com o tempo e da possibilidade de transformação pessoal.

Desta experiência resulta a constatação de que o envolvimento num ambiente de entreajuda e partilha, aliado à receção crítica do público, constitui um processo profundamente enriquecedor. Esta vivência contribuiu não só para o desenvolvimento de competências enquanto intérprete, mas também para uma maior consciencialização da responsabilidade associada à apresentação de temas complexos para um público infantil. Apesar da densidade conceptual do texto, a abordagem lúdica e sensível permitiu a exploração destas temáticas de forma acessível, reforçando a convicção de que o teatro, mesmo quando dirigido a faixas etárias mais jovens, pode constituir um espaço privilegiado de reflexão profunda, sem abdicar da dimensão poética e do prazer estético.

Análise dos textos “A Extraordinária Memória de Elefante” e “Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador”

O desempenho de funções no âmbito do programa de Teatro e Cidadania proporcionou-me um contacto aprofundado com a escrita de José Leite, permitindo compreender de forma mais clara como se concebe o espetáculo teatral a partir de uma lógica de interação, partilha e problematização de temas que refletem o contexto contemporâneo. Estes textos revelam uma intenção explícita de aproximação ao público, através de uma linguagem acessível e de conteúdos que convocam questões sociais relevantes. Tal como referido anteriormente, o teatro pode assumir um papel eminentemente comunicativo, moldando-se, em grande medida, a objetivos alinhados com temas da pedagogia devido à facilidade com que mobiliza o sentido

perceptivo do espetador. Esta característica permite o processamento simbólico da representação de uma determinada realidade ou contexto, contribuindo para a construção e fundamentação do espírito crítico.

A partir da perspectiva de *Shifra Schonmann* (2013), o teatro inserido na educação configura-se como um espaço ético, relacional e transformador, no qual a linguagem não é neutra, mas assume-se como um veículo com potencial educativo ativo. A autora defende que o teatro com esta orientação deve promover “a criação de significado em comunidade, através da escuta, do diálogo e da partilha de experiências” (*Schonmann*, 2013, p. 45). Neste enquadramento, o uso de uma linguagem inclusiva no teatro permite abordar temáticas que favorecem uma aproximação a conceitos como cidadania, respeito e integração social e que assumem um papel central no contexto escolar. A linguagem teatral, quando articulada com a questão da inclusão, transforma o espaço de sala de aula num lugar capaz de potenciar estas reflexões, evidenciando a arte como um território de integração, aceitação e reconhecimento da diversidade. Ambas as dimensões contribuem para uma aprendizagem de carácter lúdico, orientada para a construção de um mundo mais justo, empático e representativo.

Esta abordagem é particularmente visível nos textos desenvolvidos por José Leite, nos quais se destaca a utilização de uma linguagem com um cariz ativista, cuidadosamente pensada para incentivar o pensamento crítico em torno de temas como a identidade, a memória e a autoexpressão. As temáticas abordadas refletem um sentido de aceitação, respeito e cuidado pelo outro. Através de uma linguagem acessível, o autor procura explorar a densidade da existência humana na sua relação com o mundo, abordando questões como o incentivo à curiosidade, o respeito pela diferença e a procura da identidade num contexto de constante transformação. Estas problemáticas encontram-se profundamente enraizadas no quotidiano contemporâneo, sendo representativas das dúvidas e incertezas que emergem à medida que nos consciencializamos das mudanças que nos moldam individual e coletivamente:

“Sim, eu acho que não podemos ser indiferentes à questão de ter um lugar de visibilidade. De repente, temos o “privilégio” de influenciar. Pode ser meia-hora ou 15 minutos, mas estamos a ter um espaço de fala em que temos uns seres disponíveis para nos ouvir e ver, então temos de aproveitar esse bocado no sentido de como é que eu posso contribuir para melhorar um bocadinho o mundo. Claro que não o vai mudar, ou tem a intenção toda de mudar, mas como é que eu posso contribuir para que o mundo possa ser um bocado melhor.” (Entrevista a José Leite, em anexo)

A Extraordinária Memória de Elefante:

“*A Extraordinária Memória de Elefante*”, é uma obra composta por dois textos: “*Extraordinária Memória de Elefante*” e “*Extraordinária Memória de Peixe*”, cuja principal temática está relacionada com os conceitos de memória e de respeito ao próximo. No primeiro texto, a obra introduz o funcionamento e o que se caracteriza a memória, bem como o processo de memorização e incentiva o questionamento como resposta à curiosidade. No segundo texto da obra, o tema remete para a importância das palavras e o cuidado que se deve ter ao utilizá-las como forma de combate aos estereótipos.

Estes dois textos em forma de peça teatral, são interpretados por dois atores, cujas personagens são designadas por “*A*” e “*B*”. Estas personagens não possuem qualquer atribuição de género, o que permite que sejam interpretadas por qualquer pessoa, reforçando uma lógica inclusiva e não normativa.

No primeiro texto, “*Extraordinária Memória de Elefante*”, promove-se o questionamento do mundo em que nos inserimos, bem como o conhecimento enquanto processo contínuo de descoberta. A dúvida é apresentada como um elemento fundamental que estabelece a ponte para a construção de respostas, sendo simultaneamente valorizada como uma prática que desafia o medo do julgamento, ainda presente em diversos contextos escolares. O texto incentiva o desenvolvimento intelectual através da formulação de perguntas e propõe jogos acessíveis que facilitam a compreensão prática do processo de memorização, como exemplificado no excerto:

“B: É simples! Basta exercitar a memória todos os dias. Mas todos os dias mesmo. Mas não com exercícios maçadores. Não. Estou a falar de exercícios divertidos, super-divertidos, hiper-mega divertidos.

A: Por exemplo?

B: Brincar às escondidas com as memórias. Isso é possível. Fechar os olhos e tentar lembrar de todos os brinquedos que temos no quarto.”

De forma metafórica, recorre-se à figura do elefante, tradicionalmente associado a um animal que possui uma memória duradoura, com o objetivo de tornar o funcionamento da memória mais compreensível para o público infantil. O texto apresenta igualmente uma linguagem criativa e imagética, articulando conceitos da neurociência, como “neurónios” e “sinapses”,

através de metáforas que facilitam a apreensão dos termos científicos, promovendo uma recepção imediata da mensagem e estimulando o envolvimento e a reflexão do público:

“A: A nossa memória depende de uns “amigos invisíveis” chamados neurónios. Eles, os neurónios, são como mensageiros que passam recados entre si, enviando informações pela nossa cabeça. Sabes, é como se cada neurónio fosse uma árvore cheia de galhos que se estendem para alcançar outras árvores. E quando esses galhos se tocam - ou quase se tocam – é como se as árvores estivessem a sussurrar segredos umas com as outras. É daí que vêm as nossas ideias e memórias!

B: Hum? E como eles falam uns com os outros?

A: Através de uma coisa mágica chamada sinapse! É como se cada mensagem fosse uma centelha de luz a saltar de uma árvore para a outra numa floresta gigantesca.”

Mantendo as personagens do texto, é seguido pelo texto “Extraordinária Memória de Peixe”, onde utiliza a questão da memória, seguindo, contudo, uma abordagem distinta. Desta vez, utiliza a figura do peixe para questionar a ideia comum de que estes animais possuem uma memória limitada, desconstruindo um estereótipo amplamente difundido, mas cientificamente incorreto. O texto introduz explicitamente o conceito de estereótipo, sublinhando a importância da informação e do pensamento crítico como formas de o combater:

“A: Pois! Estava a dizer que os estereótipos são ideias formadas antecipadamente. É o que se acha das pessoas, dos animais, das coisas em geral, sem as conhecer bem. E aceitamos esses rótulos sem os questionarmos.”

Para além disto, o texto evidencia o cuidado que deve ser atribuído ao uso das palavras, e reforça que a reprodução de estereótipos e a falta de conhecimento podem causar impacto negativo e ferir o outro. Desta forma, reforça-se a necessidade de empatia e consciência linguística como fundamentos para a construção de uma sociedade mais justa e inclusiva:

“A e B: Caríssimos futuros amigos, as palavras têm muito poder. MUITÍSSIMO poder. Elas transformam-nos. Podem magoar-nos profundamente, deixando cicatrizes invisíveis no coração ou podem fazer-nos saltar de alegria, como se tivéssemos molas nos pés.”

Em termos de encenação, o espetáculo inicia com a entrada precipitada e entusiasta das personagens na sala de aula, estabelecendo desde o primeiro momento a energia que molda o ambiente do espetáculo e o seu envolvimento com o público. As personagens apresentam traços contrastantes: “A” revela uma postura mais metódica e pragmática, enquanto “B” se caracteriza por uma atitude mais vaidosa e expansiva. O conflito entre ambas confere dinamismo ao texto e cria um jogo cénico divertido, tanto na interação entre as personagens como na relação que estabelecem com o público. Existe uma diferenciação de discurso nos momentos em que é direcionado diretamente ao público, e quando são assumidos como confidências entre as personagens, e que é construída através da variação do tom vocal, da própria postura e do movimento corporal e nos momentos de pausa, criando um jogo de cumplicidade e humor. Este jogo é reforçado pela musicalidade resultante das sobreposições de falas, da repetição de palavras e da exploração fonética, que conferem ritmo e leveza ao texto:

“A: Numa terra não muito longe daqui /

B: Espera aí! Isso não é verdade, porque se pegássemos numa fita métrica, daqui até lá, se a esticássemos até ao máximo, a sua ponta não chegaria a essa terra, pois não?

A: Bom, então recomeço esta história: numa terra longe daqui, mas mesmo muito longe, bué da longe, longíssimo, vivia uma família de elefantes sábios. Tinham uma biblioteca dentro das suas cabeças.”

Neste exemplo, a forma como *A* começa é de forma a introduzir o discurso na forma a anunciar a mensagem ao público de uma forma fervorosa. Quando é interrompido por *B*, que o tenta corrigir, muda para algo dito de forma mais sussurrada, tornando a interação perceptível ao público, mas de forma a mostrar que é algo dito em confissão entre as personagens. Após a correção feita por *B*, *A* retoma o carácter entusiasta ao dirigir-se ao público.

Para além disto, o jogo rítmico que se cria na interação com as personagens cria uma interação cômica entre elas, onde as sobreposições de falas e a exploração fonética dos sons despertam a musicalidade do texto:

“A: Caríssimos amigos...

B: Amigos? Não queres pensar melhor?

A: Hum?

B: Ah?

A: O quê?

B: *Eles não são teus amigos.*

A: *Mas podem ser.”*

O uso da repetição pretende compreender a exploração do som que a palavra sugere, bem como procurar um significado na entoação na forma como é dito:

“B: Então quando ouvirem algo como “memória de peixe”, pensem bem antes de repetir. Talvez o peixe tenha uma memória de elefante! Ah pois! Não é? É! Não é? É!”

Para além disto, a marcação da respiração no jogo das frases em uníssono mantem o jogo entre as personagens vivo e enriquece este padrão de sons e da forma como é explorado o texto:

“A e B: Não é verdade de todo o que se diz por aí.

A: Ou falas tu, ou falo eu?

B: Mas temos de espalhar esta notícia por todo o lado.

A: Bom...

A e B: Mas temos de...

A e B: Mas temos de espalhar esta notícia por todo o lado. A memória dos peixes é igual à de um elefante.”

Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador:

Numa fase posterior, foi trabalhada a peça *“Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador”*, baseado no quinto capítulo da obra de *“Alice no País das Maravilhas”*, de Lewis Carroll. O texto centra-se no diálogo entre as personagens *Alice* e *Lagarta*, constituindo uma adaptação desse encontro, e aborda questões relacionadas com a identidade, o tempo e a forma como ambos são influenciados pelas transformações contínuas do mundo. Mantendo o universo onírico do país das maravilhas do conto tradicional, o autor retrata a jornada de autodescoberta de *Alice*, e refere que a escrita pretende propor um exercício de reflexão sobre quem somos e de que como podemos integrar essa questão de acordo com as constantes mudanças que ocorrem em nós e no mundo à medida que o vamos conhecendo melhor:

“Fiz o exercício de me colocar no papel da Alice, ouvindo a pergunta: Quem és tu? Tive a mesma dificuldade em responder. Como poderemos responder? Só descrevendo o trajeto da

nossa vida e dizendo: Este sou eu e foi assim que cheguei ao que sou. Ou então fazendo uma descrição física. São muitos os aspectos que se unificam numa só coisa quando se responde a: Quem sou eu? Podemos até explicar um número gigante de coisas, mas não conseguimos esclarecer quem somos resumidamente.”

A estrutura do texto teatral organiza-se em diferentes momentos designados por “**Casas**”, cada uma correspondendo a um questionamento específico. Estas “**Casas**” funcionam como estações de reflexão, nas quais se exploram dimensões como a percepção da realidade, a construção da identidade, a memória, o presente e o futuro:

- “**Casa 0: A Realidade não é o que Parece?**”: A narrativa cénica inicia-se com a personagem da *Lagarta*, cuja postura extenuante e sábia, reflete sobre o passar do tempo e as mudanças que este acarreta. A figura da *Lagarta* pode estar associada à representação do tempo, assumindo um papel observador sobre a sua ação no mundo:

“Lagarta: ... O tempo é isso. Familiar e íntimo. Ouço passar segundos, horas e anos. Vivemos no tempo como peixes na água. A sua cantiga alimenta-nos, perturba-nos, assusta-nos, embala-nos. Não é? É só ficar em silêncio e lá está ele. O tempo.”

- “**Casa 1: Quem Sou Eu?**”: Explora a definição de identidade própria e da procura do seu significado através da personagem *Alice*. A personagem procura compreender quem é, e assim confronta toda a confusão e incógnita que são fenómenos naturais do processo de autoconhecimento. Com isto, considero que *Alice* pode estar associada à definição de identidade e o que ela representa.

“Alice: Mas se não sou a mesma, a pergunta é “Quem sou eu?”

De seguida, a *Lagarta* introduz uma explicação sobre o significado de estereótipos, evidenciando que o seu conceito não está associado com a identidade:

“Lagarta: Puff. Puff. Não tenho nenhum desses rótulos! ... Estava a dizer-te que os estereótipos são ideias formadas antecipadamente.”

- **“Casa 2: Quem É Que Vejo no Espelho?”**: Alice faz uma análise rigorosa de acordo com o que se recorda da última vez que viu o seu reflexo no espelho, e tenta assim perceber se a identidade se define através das características físicas:

“Alice: ... Quem é que vejo no espelho?”

Após essa nomeação de características, não consegue perceber totalmente quem é. A interação imediata da Lagarta remete que a definição da identidade pelo aspeto físico é apenas uma característica ilusória de quem realmente é.

- **“Casa 3: A Memória Funciona nos Dois Sentidos?”**: Alice afirma que para compreender quem é, tem de explorar o seu passado: “Saber de onde vim.”; e projetar-se no seu futuro: “Saber para onde vou.”. Neste contexto, refere que o sentido de identidade pode recorrer ao resgate desde as memórias do passado até à extensão das memórias do futuro. Na minha perspetiva, o autor pretende remeter à ansiedade que se sente nessa descoberta e, que, inconscientemente criamos um “plano” concebido do que é ou o que será a nossa vida com o avançar do tempo:

“Alice: Mas será que a memória funciona nos dois sentidos? Quem sou eu no passado e quem sou eu no futuro? Serei a mesma?”

- **“Casa 4: Aqui não há nada?”**: Alice encontra-se num espaço vazio onde não existe nada à volta. A ideia de que este espaço pode estar relacionado com o tempo presente como um lugar do momento atual, sendo também um espaço para a criação de novas experiências e possibilidades que potenciem a descoberta de identidade, mas também como o mais incompreensível:

“Alice: Aqui não há nada? Só eu!”

- **“Casa 5: A Memória Une o Tempo?”**: Explora a forma como nos relacionamos com o presente, bem como às descobertas que nele encontramos e que influenciam a perceção do mundo:

"Lagarta: ... "Dentro de ti está o tempo! Dentro do tempo há mais tempo! Não é extraordinário pensar que entre o passado, o presente e o futuro, o mais difícil, o mais incompreensível, seja o presente?"

Introduz a ideia de que somos feitos de experiências vivenciadas, e das quais temos total compreensão. Sendo o presente o lugar do agora, é um tempo de adaptação e descoberta ao qual ainda não é totalmente compreendido. A dúvida que se encontra em quem éramos no passado com a ligação de quem poderemos ser no futuro, é provocada pela pergunta de Alice:

"Alice: ... Mas será que é a memória que une o tempo?"

- **"Casa : Futuro"**: A Lagarta entrega a chave da máquina do tempo a Alice de forma que ela consiga viajar ou para o passado ou para o futuro. Alice acaba por viajar para o futuro onde encontra um mundo habitado por "átomos, moléculas, e ondas eletromagnéticas visíveis". Este universo representa o espaço de infinitas possibilidades que o futuro nos pode oferecer. Refere também as infinitas possibilidades de mudança do caminho que percorremos até chegarmos ao futuro:

"Alice: "Aqui no futuro o meu nome está sempre a mudar. Eu estou sempre a mudar. ... Se o mundo é mudança eu também o sou."

Ao mesmo tempo cria alusão de que estas mudanças fazem parte de quem nós somos, por isso não há necessidade de nos atribuirmos uma identidade definitiva. O texto termina com a pergunta que parte à compreensão do texto ao público e à sua reflexão:

"Alice: Então eu sou quem eu quiser ser. Independentemente das memórias que adquiri, ou do código genético, ou do nome que me ofereceram. Eu sou o quiser ser. E quem és tu?"

As características do carácter destas personagens são possíveis de perceber pelas inúmeras pistas que o texto expõe e que facilitam a sua interpretação. Sendo a única participante na leitura encenada, a componente cénica consistiu na procura do tom e na exploração das diferenças do registo vocal de cada uma delas, bem como a forma rítmica que encontraria no texto de cada uma.

A personagem *Lagarta*, por exemplo, apresenta uma postura sábia, mas que tem a limitação do cansaço presente na sua postura. De forma a exercer corporalmente esta personagem foi explorado um registo mais grave na colocação vocal e uma forma mais arrastado de dizer o texto de forma a criar um ritmo mais lento. No caso de *Alice*, que teria uma postura mais eufórica e entusiasta, foi desenvolvido um trabalho de articulação da palavra devido às variações rítmicas que o texto apresenta: nos momentos mais eufóricos ou descritivos do seu discurso, teria de adotar um ritmo rápido de forma a enaltecer estas emoções em relação ao seu discurso normal. O tom vocal seria semelhante ao meu registo, mas enaltecer um padrão ligeiramente mais agudo no som, de forma a destacar a personalidade entusiasta da personagem. Perante a confusão de Alice, a Lagarta introduz uma frase cuja interpretação pode remeter ao facto de que o momento presente ser o tempo em que nos conhecemos exatamente como somos e, neste sentido, o passado já aconteceu e o futuro é uma incógnita de possibilidades. Assim sendo, remete que a ansiedade da procura de respostas, é o que não nos permite desfrutar do “agora”:

“Lagarta: ... Nunca percas a cabeça!”

4. Observação do trabalho do ator e outras atividades

Processo de Estágio

A opção pela realização de um estágio curricular como método de avaliação para a conclusão do Mestrado deveu-se ao interesse em adquirir a experiência direta e o contacto com uma entidade dedicada à criação teatral, permitindo-me exercer funções que possibilitassem um conhecimento próximo do funcionamento do meio profissional do espetáculo e o desenvolvimento de competências para aplicação futura. Não existia, à partida, uma área específica de preferência, sendo o principal objetivo a realização de um trabalho de campo que proporcionasse uma compreensão aprofundada das estruturas organizacionais e das estratégias de trabalho desenvolvidas por uma companhia dedicada à criação teatral. Para além disto, manifestava interesse em integrar um contexto de trabalho em equipa, aspeto que se revelou determinante para que este estágio se constituísse como uma experiência extremamente enriquecedora. A partilha de conhecimentos e de experiências demonstrou-se essencial para o crescimento pessoal e profissional ao longo do processo.

Neste sentido, manifestei este interesse à minha orientadora, Prof.^a Doutora Sara Belo, no sentido de contactar uma entidade que possibilitasse o cumprimento destes objetivos. Foi então colocada a hipótese de realizar o estágio no Teatro do Eléctrico, tendo em conta a relação que esta entidade estabelece com a música e com a componente vocal, uma área integrante da minha formação e de particular interesse pessoal. Posteriormente, foi estabelecido contacto com o diretor artístico da entidade, Ricardo Neves-Neves, tendo sido agendada uma reunião para discutir os aspetos fundamentais do estágio e definir as tarefas a desenvolver.

A respetiva reunião realizou-se no dia 20 de dezembro de 2024, no Salão Nobre do Teatro da Trindade, com a presença do diretor artístico Ricardo Neves-Neves e com o diretor do departamento de Difusão do Teatro do Eléctrico, José Leite. Neste encontro foi discutida a possibilidade de colaboração, e foram colocadas várias propostas de atividades a desenvolver, nomeadamente a participação nos espetáculos integrantes do programa de Teatro e Cidadania, bem como a realização de tarefas no ramo de produção e organização e arrumação de figurinos. Foi igualmente sugerida a possibilidade de conciliar estas tarefas com a observação de ensaios de produções da companhia, permitindo o contacto com diferentes departamentos da estrutura do Teatro do Eléctrico. De acordo com o planeamento definido, o período de estágio teve a duração de seis meses, decorrendo entre 18 de janeiro de 2025 e 26 de junho de 2025. Seguidamente, apresenta-se a distribuição das atividades realizadas ao longo desse período:

- **18 de Janeiro de 2025:** Arrumação e organização de figurinos e adereços no espaço dos armazéns do Teatro do Eléctrico;
- **23 de Janeiro de 2025:** Primeira leitura da peça “*Extraordinária Memória de Elefante*”;
- **23 – 25 de Janeiro de 2025:** Realização de tarefas de Produção;
- **29 de Janeiro – 13 de Fevereiro de 2025:** Primeira fase de ensaios para o espetáculo “*Extraordinária Memória de Elefante*”;
- **18 de Março – 26 de Março de 2025:** Reposição dos ensaios de “*Extraordinária Memória de Elefante*”;
- **27 de Março de 2025:** Apresentação do espetáculo “*Extraordinária Memória de Elefante*” às turmas do 1º ciclo da Escola Básica de Vila Nogueira, em Azeitão;
- **3 de Abril de 2025:** Primeira leitura e início de ensaios do espetáculo “*Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Perguntador*”;
- **3 de Abril – 8 de Abril de 2025:** Realização de tarefas de Produção;
- **3 de Abril – 16 de Abril de 2025:** Realização de tarefas de Produção;
- **10 de Abril de 2025:** Ensaio e sessão fotográfica para divulgação do espetáculo “*Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador*”;
- **23 de Abril – 26 de Abril de 2025:** Observação dos ensaios de reposição do espetáculo “*Definitivamente as Bahamas*”;
- **26 de Maio – 5 de Junho de 2025:** Realização de tarefa de Produção;
- **13 de Junho de 2025:** Apresentação do espetáculo “*Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador*” no Centro Escolar de Nelas;
- **17 de Junho de 2025:** Apresentação do espetáculo “*Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Perguntador*” na Escola Básica do Fojo em Canas de Senhorim;
- **23 de Junho – 26 de Junho de 2025:** Apresentações do espetáculo “*Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Perguntador*” na Escola EB1/JI/Creche Aprígio Gomes na Amadora.

Observação do processo de ensaios do espetáculo “*Definitivamente as Bahamas*”

Uma das atividades propostas no âmbito do estágio consistiu na observação do processo de ensaios de reposição do espetáculo “*Definitivamente as Bahamas*”, do dramaturgo inglês *Martin Crimp*, com encenação de Ricardo Neves-Neves. Escrita em 1989, a peça retrata a vida

de um casal reformado que aluga um quarto da sua casa a uma jovem estudante universitária galega. A sinopse do projeto descreve:

“Um casal de reformados, Tita e Gui, casados há décadas, falam-nos na sala de estar da sua casa. O casal aluga um quarto da sua casa a uma jovem estudante, que de vez em quando cruza a cena para pouco mais do que atender o telefone, mas cuja presença põe em cheque toda a normalidade que se tenta fabricar na descrição do quotidiano.”

De acordo com o dossiê de projeto do Teatro do Eléctrico, trata-se de um texto que aborda problemáticas sociais contemporâneas, nomeadamente o contexto da migração e o confronto cultural existente em determinados meios sociais. A peça desafia a integridade do ser humano e propõe uma reflexão crítica sobre as formas de perceção e aceitação do outro num cenário marcado por discursos nacionalistas, abordando temas como a xenofobia e a ascensão do populismo, num contexto fortemente individualista. Através de uma abordagem absurda e paródica, o espetáculo expõe a forma como a convivência quotidiana pode escalar para a confrontação com uma realidade marcada por comportamentos maliciosos e preconceituosos:

“Tendo sido originalmente escrita para a rádio, a peça contém uma forte carga irónica e de humor negro, servida por um ritmo vertiginoso e fervilhante. A dinâmica textual entre as personagens convida o espectador a entrar nesta sala de estar, onde, próximo dos protagonistas, fará um trabalho de detetive para preencher os vazios que as personagens deixam e compreender que a leveza do tom e a aparente superficialidade podem esconder algo mais preocupante e grave. Apesar de estarmos perante um retrato da morbidez e maldade humana – às vezes realista, às vezes caricatural -, percebemos tanto pelo que é dito como pelo que não é dito que não podemos descansar sobre a aparência inofensiva das personagens.”¹⁵

É uma peça composta por três personagens, interpretadas nesta produção por Custódia Gallego, Marques d’Arede e Cristina Gayoso Rey. A reposição foi apresentada no Cineteatro São Pedro, em Alcanena, no dia 30 de abril de 2025, e cujos ensaios foram decorridos no Pólo Cultural das Gaivotas, entre 23 e 26 de abril de 2025.

Durante este período, o trabalho desenvolvido centrou-se na revisão das intenções interpretativas, das marcações espaciais e de composição cénica, com base nas apresentações

¹⁵ Recuperado a 30 de Setembro de 2025 em: <https://teatrodoelectrico.com/definitivamente-as-bahamas/>

anteriormente realizadas. Os materiais de apoio incluíram o guião do texto e um registo em vídeo do espetáculo, que serviram como instrumentos de análise e referência. O plano de ensaios estruturou-se da seguinte forma:

- **23 de Abril de 2025:** Leitura do texto “*Definitivamente as Bahamas*”. Consistiu num trabalho de mesa com os atores cujo objetivo seria auxiliar em qualquer aspeto de memorização do texto ou de relembrar marcações registadas no texto;

- **24 de Abril de 2025:** Ensaio no espaço com o elenco. Durante o decorrer do ensaio, utilizámos o recurso ao guião e ao vídeo do espetáculo de forma a poder acompanhar o texto e as marcações, não só de modo a ter o recurso textual e cénico enquanto observávamos, mas de forma a poder prestar qualquer auxílio aos atores, caso necessário.

- **26 de Abril de 2025:** Ensaio corrido no espaço com o elenco. O decorrer do ensaio teria o objetivo de passar o espetáculo inteiro de forma contínua, e na necessidade de limar alguma cena do espetáculo que fosse necessária, a cena seria repetida de forma a fixar intenções, tempos e outros apontamentos cénicos.

A participação neste processo permitiu-me não só observar um espetáculo alinhado com a estética do teatro do absurdo presente nas produções do Teatro do Eléctrico, como também contactar diretamente com um processo de construção cénica no contexto profissional. Esta experiência reforça a ideia de que a interação ativa com o trabalho artístico constitui uma forma significativa de aprendizagem, conforme referido por *Schonmann* (2013), a partir da leitura de *Dewey* (1934), ao destacar a importância da experiência enquanto elemento central do conhecimento. Neste sentido, considero que a observação do trabalho do ator pode assumir-se como um método de pesquisa, permitindo a recolha de informação relevante para a aprendizagem e para a adoção de metodologias aplicáveis ao treino do ator.

A partir da tese de *Amanda Gartner* (2016), é possível reforçar a perspetiva sobre a análise do desenvolvimento do pensamento artístico através da observação participante em processo de ensaio. Para o efeito, a autora enumera várias definições como as estratégias de participação e que integram o ambiente artístico através de uma investigação realizada pela Fundação James Irvine com as definições de *Steiz* (2012). Dentro dessas definições, a autora refere conceitos como “*spectation*”, entendido como um processo individual de interpretação da participação enquanto espetador e o levantamento analítico que faz sobre ele de um determinado produto artístico; e “participação coletiva”, onde afirma que o papel do espetador passa pela participação

de um determinado produto artístico através da troca de informação ou de materiais (Gartner, 2016, pág. 31).

Considero igualmente que o contacto com este tipo de trabalho promove o recurso da observação como uma ferramenta de pesquisa sensorial e de recolha de informação do enquadramento do contacto com a experiência, no sentido em que pode ser aplicado como uma influência no desenvolvimento de determinados métodos, rotinas ou até mesmo na aplicação de exercícios no trabalho do ator.

Através de um artigo com autoria de *Chavannes Péclat, Elias Lopes e Renato Ferracini* (2021), que reúne o sentido que fundamenta a aquisição de conhecimento na prática teatral do ator, é considerado de que o fator da observação está associado a um tipo de método desenvolvido pelo LUME Teatro, definido como *Mimeses Corporal*:

“Consiste num processo de recriação e de codificação de ações físicas e vocais de pessoas, fotos, objetos, animais, dentre outros estímulos que são coletados a partir do olhar e da observação do exterior e do cotidiano.” (Péclat., Lopes, Ferracini, 2021, pág. 31)

Consoante os autores *Péclat, Lopes e Ferracini* (2021), é um método desenvolvido por *Luis Otávio Burnier*¹⁶ (2009) e que se concretiza em três etapas: a observação de um determinado objeto externo; a codificação através da análise das características deste objeto e a teatralização obtida através da reprodução desse objeto na corporalidade do ator conseguida através da memorização do objeto.

Embora o conceito tenho como principal foco a corporalização dos estímulos conseguidos a partir da observação de objetos externos, considero que pode ser transposto para a compreensão do trabalho artístico do ator no contexto profissional, reforçando a importância da observação como ferramenta de aprendizagem, integração e desenvolvimento criativo.

Trabalhos de Produção

A realização de tarefas de produção ao longo do estágio permitiu-me adquirir um conhecimento mais aprofundado sobre o funcionamento estrutural de uma companhia de teatro, possibilitando também uma reflexão sobre como este conhecimento pode influenciar o treino perceptivo do ator. Além disso, a experiência derivada da participação nestas atividades proporcionou-me

¹⁶ *Luis Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello* (1956 - 1995) foi um ator e encenador brasileiro. É fundador do LUME Teatro.

contacto com uma equipa cujo acolhimento e orientação contribuíram significativamente para a qualidade positiva da experiência do estágio. O ambiente de trabalho caracterizou-se pela cooperação mútua, entreaajuda e disponibilidade constante para esclarecer dúvidas ou orientar a execução das tarefas. Considero que esta envolvência foi um dos fatores que tornou o processo de estágio bastante gratificante, refletindo valores essenciais para o trabalho coletivo no meio artístico.

Os tópicos de pesquisa deste capítulo permitem abordar a forma de como o contacto com estas funções permitem o conhecimento do funcionamento estrutural de uma entidade artística e performativa, bem como a sua influência no treino percetivo do ator. A primeira função desempenhada no início do período de estágio, consistiu na organização do espaço dos armazéns do Teatro do Eléctrico, o que implicou ordenar os materiais utilizados nas produções da companhia. Nesse dia, conheci o Santiago Galvão, que me acolheu e me orientou na realização das tarefas e tive a oportunidade de ter o contacto direto com os elementos cénicos que constituíram as produções do TdE, bem como a sua história. o que reforçou o entusiasmo e a motivação na possibilidade desta colaboração.

As tarefas de produção seguintes, direcionaram-se a funções associadas ao trabalho de assistência de produção que consistiram na realização/ complementação de documentos com informações de organização logística e, posteriormente na recolha de contactos e informações que possibilitassem o contacto com entidades de forma a programar e realizar as apresentações de “*Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador*” no âmbito do programa de Teatro e Cidadania.

Sob a orientação de José Leite, que forneceu informações claras e apoio contínuo na execução destas tarefas, este processo incluiu a formulação de tabelas através de pesquisa e organização da informação conseguida. O desenvolvimento destas funções, passou ordenadamente pelos seguintes procedimentos:

- Inserção de imagens satélite num documento Word correspondentes às localizações das escolas onde seriam realizadas as apresentações do espetáculo “*Extraordinária Memória de Elefante*” no concelho de Loulé, incluindo a distância e o tempo de deslocação entre as escolas;
- Preenchimento de uma tabela com o nome de entidades de teatro com os respetivos contactos e sites, com base em informação disponibilizada pela Rede Nacional de Teatros Portugueses;

- Construção de uma tabela num documento Word (posteriormente convertido em PDF) com dados sobre valores de compra, venda e coprodução de entidades ligadas à criação e produção teatral, organizando-os por atividade enquanto entidade adjudicante (colunas azuis) ou adjudicatária (colunas vermelhas);

- Estabelecimento de contacto com os agrupamentos de escola das zonas de Canas de Senhorim, de Nelas e da Amadora, de forma a agendar apresentações da leitura encenada do texto “*Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador*”, incluindo o envio da apresentação do projeto e respetiva sinopse e dossiê;

- Criação de um documento Word com o número total de apresentações do espetáculo “*Extraordinária Memória de Elefante*” no concelho de Loulé, organizando os dados com as apresentações totais realizadas por cada freguesia.

O contacto com estas tarefas de produção proporcionou uma visão abrangente do funcionamento interno de uma companhia de teatro e das competências necessárias à coordenação e gestão do espaço teatral. A execução destas funções contribuiu para o desenvolvimento de competências relacionadas com os ramos de pesquisa, organização de informação, concentração e rigor. Para além disto, a orientação constante da equipa, baseada em responsabilidade, comunicação clara e disponibilidade para esclarecer dúvidas, permitiu a conclusão das tarefas com maior fluidez e eficiência. Proporcionou-me ainda uma perspetiva do teatro enquanto estrutura organizada, distinta da sua forma representativa em palco, permitindo compreender as semelhanças e interdependências entre o trabalho da equipa técnica e o trabalho do ator. O espírito de entajuda e colaboração, bem como o nível de compromisso e concentração exigido, reforçam a importância de competências transversais que influenciam diretamente o treino do ator.

Numa conversa realizada em contexto de entrevista com José Leite e Santiago Galvão, destaca-se um fator essencial: a execução de múltiplas tarefas dentro de uma entidade cultural permite desenvolver a destreza necessária para compreender os requisitos da coordenação e da estrutura interna da companhia, assim como adquirir conhecimentos que podem ser aplicados no desenvolvimento de projetos futuros por um ator-criador:

“E em relação a isto da produção, também acho que é importante, e daí termos contado contigo para várias funções, porque acho que é importante também nós como atores termos noção e

experiência daquilo que é feito numa companhia, das pesquisas que se faz de redes de teatro, e outros contactos.” (Entrevista a José Leite, em anexo)

Ao estar envolvido nestas atividades, o ator aproxima-se de todos os procedimentos implicados na concretização de um produto artístico, podendo adotar essas metodologias na sua própria formação e aprofundar o interesse pelo processo criativo:

“Foi muito bom porque descobrir como funciona a companhia, porque na escola fala-se muito da profissão e que é uma profissão complicada, mas falar não tem nada a ver com o estar. E este tempo que passei com o Teatro do Eléctrico foi muito bom para perceber como é que funciona uma companhia, o que é que é preciso fazer para que uma companhia funcione e uma companhia grande como é o Teatro do Eléctrico tem sempre várias coisas a acontecer ao mesmo tempo. E foi muito importante, e foi muito importante principalmente para ter a certeza que era o teatro aquilo que queria fazer, não só representar como criar e ajudar e estar e fazer. Para além de conhecer imensa gente também muito importante neste evoluir. É como te dizia à bocado, estar em loco no teatro, estar ali no meio é muito bom porque tu percebes que “ok, pronto, afinal não é só eu vir para aqui, ler o texto uma meia dúzia de vezes e estrear”. Claro que eu não pensava que fosse assim, mas há muito essa fantasia de que o trabalho é fácil, de que não é uma coisa que exija muito. Mas é, na verdade é uma coisa que exige muita dedicação e eu gosto, gostei muito desta adrenalina, desta agitação.” (Entrevista a Santiago Galvão, em anexo)

De acordo com a pesquisa de *Chavannes Péclat, Elias Lopes e Renato Ferracini (2021)*, o treino do ator pode ser entendido enquanto uma pedagogia que não se limita à descoberta de técnicas de representação, mas que se centraliza na apropriação de métodos pedagógicos que estruturam o treino e a prática artística. Com base nos conceitos de *Eugenio Barba (1997)*, os autores destacam que o treino do ator deve assentar na consistência, disciplina e resiliência, promovendo a criação de uma ética de trabalho e a autodisciplina necessária para o desenvolvimento gradual do profissional (*Péclat, Lopes & Ferracini, 2021, p. 8*). Considero que de acordo com a explicação de *Barba (1997)*, os autores consideram que a prática contínua cria hábitos que conduzem à adoção de uma disciplina no método de trabalho e à autodescoberta, permitindo ao ator compreender e aplicar de forma eficaz os métodos que melhor se adaptam ao seu processo criativo. Com isto, consigo transferir o pensamento que *Barba (1997)*, citado por *Péclat, Lopes e Ferracini (2021)* na realização destas tarefas: a

procura, a pesquisa e a função através da organização levam a uma adoção de um determinado método que pode ser explorado a partir da forma como é aplicado no trabalho:

“O treinamento é um encontro com a realidade escolhida: qualquer coisa que você fizer, faça-a com todo o seu ser. [...] Mas para chegar a esse ponto de liberdade é necessário ter autodisciplina. Por isso todos precisam de treinamento, independentemente do tempo em que já estão trabalhando no teatro. [...]” (Barba, 2000, pág. 80, citado por Péclat, Lopes, Ferracini, 2021, pág. 8)

Conclusão

A realização deste estágio curricular com a companhia do Teatro do Eléctrico, constituiu uma etapa profundamente significativa no meu percurso académico e artístico. Ao longo do tempo de colaboração com esta estrutura, tive a oportunidade de contactar com diferentes áreas da área do teatro: desde estar integrada num processo de criação, da realização de tarefas de produção à experiência de poder integrar enquanto observante nos ensaios de uma das suas produções, o que me permitiu adquirir uma compreensão mais abrangente e integrada do que realmente é a estrutura de uma companhia de teatro.

Ao longo desta experiência pude estar envolvida numa equipa que me ajudou a integrar nesta experiência, a desempenhar as tarefas que foram propostas e a auxiliar em qualquer dificuldade que surgisse. Não só por isto, mas foi uma experiência que me deu a oportunidade de integrar uma companhia que admiro, e a desenvolver competências que estimularam a minha confiança enquanto atriz.

A realização deste relatório pretendeu reunir a experiência do estágio e relacionar uma componente teórica que pudesse compreender e contemplar a descrição de cada uma das tarefas e da sua concretização. Através de um primeiro tópico, onde é descrita a estrutura da entidade e o trabalho artístico, foi possível reconhecer que estética ou influências se relacionam com a atividade artística da companhia, e onde foi abordado o teatro do absurdo e o uso do fator do ridículo como influências criativas da companhia. Não só por isto, mas falando no papel que a música e a voz potenciam a ação e a construção do espetáculo, colocando uma interpretação sensorial e corpórea.

Por outro lado, a participação no programa Teatro e Cidadania revelou-se particularmente transformadora, por ter oferecido a possibilidade de cruzar a arte com a educação e intervenção social de forma concreta e impactante. Este trabalho, aliado à reflexão teórica, reforçou uma convicção de que o teatro pode ser um espaço de inclusão, de escuta, de partilha e de transformação. Através da análise dos textos de José Leite, dirigidos a um público mais jovem, foi também possível refletir sobre a potência da linguagem teatral como conciliadora do conhecimento, do questionamento e da empatia, sobretudo em contextos destinados ao espaço do ensino e da aprendizagem.

A observação dos ensaios da peça “*Definitivamente as Bahamas*” de *Martin Crimp*, permitiu-me perceber o trabalho de construção de espetáculo com outro grau de atenção, servindo como espaço de aprendizagem intrínseca. Esta experiência, ajudou-me a compreender a observação como processo de formação, potenciando o desenvolvimento de competências. Paralelamente,

a colaboração em tarefas de produção e organização de espaço contribuiu para consolidar a consciência da importância do trabalho coletivo e da disponibilidade do ator para se envolver em múltiplas dimensões da criação artística.

Ao todo, este estágio não só ampliou os meus horizontes enquanto estudante de artes performativas, como também me permitiu articular o conhecimento teórico adquirido ao longo do mestrado com a experiência prática. Através deste percurso, confirmo a importância de uma abordagem reflexiva à prática artística, onde a formação de um ator não passa apenas pelo domínio técnico, mas sim pela forma de como estes processos contribuem para um entendimento consciente em que consiste da criação artística sob a perspectiva de espectador-participante. Sinto que este relatório não apresenta apenas um conjunto de tarefas realizadas, mas sim um processo de crescimento contínuo, feito de descobertas, desafios, e de ensinamentos que me proporcionaram conhecimento e entusiasmo para continuar a aplicar na construção de um futuro dentro das artes performativas. A experiência no Teatro do Eléctrico foi muito importante nesse sentido, e para além de todo o acolhimento fantástico por parte da companhia, deixou-me a oportunidade de poder realizar vários trabalhos na área que gosto, e, principalmente, proporcionou um incentivo a apostar num caminho onde a procura, a curiosidade e o questionamento são a forma de aprofundar capacidades e desenvolver competências.

Referências Bibliográficas

Artistas Unidos. (s.d.) *Biografia de José Leite*. Artistas Unidos., consultado a 30 de Setembro de 2025 em: <https://artistasunidos.pt/jose-leite/>

Bornoff, J. (1968). *Music Theatre in a changing society: The influence of the technical media*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, pp. 14 – 17, consultado a 28 de Setembro de 2025 em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000064581>

Crespo, L., Lemos, S. (2018). *Ricardo Neves-Neves: O absurdo consegue abordar as coisas sem a vaidade da civilização*, Jornal de Negócios, pp. 14 – 15, consultado a 30 de Setembro de 2025 em: https://teatrodoelectrico.com/wp-content/uploads/2020/06/Jornal-de-Neg%C3%B3cios_Weekend-28.12.2018.pdf

DGArtes. (2025). *Teatro do Eléctrico, Associação Cultural*. Direção-Geral das Artes. Consultado a 30 de Setembro de 2025 em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/entidade/941>

Esslin, M. (2001), *O teatro do absurdo*, Zahar, páginas 445 – 480. Consultado a 15 de Julho de 2025 em: <https://ia903401.us.archive.org/7/items/livrainosdomal2020/%20Martin%20Esslin%20-%20O%20Teatro%20do%20Absurdo.pdf>

Gartner, A. (2016). *PRÁTICAS TEATRAIS CONTEMPORÂNEAS: Procedimentos Participativos e o Espectador no Teatro* [Tese de Mestrado – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], Repositório da Universidade de Lisboa, pp. 31 – 32, consultado a 23 de Setembro de 2025 em: https://repositorio.ulisboa.pt/bitstream/10451/26397/1/ulfl220142_tm.pdf

Heile, B. (2006). *The Music of Mauricio Kagel*, Routledge.

Itaú Cultural. (2026). *Luis Otávio Burnier*. Itaú Cultural – Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileira. Consultado a 3 de Janeiro de 2026 em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/22479-luis-otavio-burnier>

Kagel, P. (s.d.) *Mauricio Kagel: Biography*. Consultado a 4 de Janeiro de 2026 em: <http://www.mauricio-kagel.com/gb/biografy.html>

Lehmann, H. (2017). *Teatro Pós – Dramático*, Orfeu Negro.

Nazareth, A. B. (2019), *A Preceptora*, RTP Play. Lisboa, acessado a 7 de Janeiro de 2026 em: <https://www.rtp.pt/play/p3298/e424758/a-preceptora>

Nunes, A. (2014). *(Des)Teatralizando a Sociedade através do Teatro do Oprimido – estudo de caso do Grupo de Teatro do Oprimido ValArt* [Dissertação de Mestrado – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa], Repositório do Instituto Universitário de Lisboa, pp. 3 – 5, consultado a 12 de Setembro de 2025 em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/9254/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20de%20Mestrado%20Ana%20Nunes%202014.pdf>

Oliveira, M. (2017). *A Educação Artística para o desenvolvimento da Cidadania: Atividades Integradoras para o 1.º Ciclo do Ensino Básico*. Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual, pp. 12 – 14; pp. 37, consultado a 26 de Setembro de 2025 em: <https://www.apecv.pt/pubs/Oliveiramonica2017edartAPECVed.pdf>

Péclat, C., Lopes, E., Ferracini, R. (2021). *O Treinamento como Caminho para o Ethos na Formação do e da Atuante*. Revista Brasileira de Estudos da Presença [En ligne]. Consultado a 28 de Setembro de 2025 em: <https://journals.openedition.org/rbep/277>

Primrose, E. (2013). *Music in context: an exploration of music and dramaturgy* [Doctor of Philosophy – School of Creative Arts, The University Of Newcastle], The University of Newcastle, Australia, pp. 14 - 20, consultado a 23 de Agosto de 2025 em: https://openresearch.newcastle.edu.au/articles/thesis/Music_in_context_an_exploration_of_music_and_dramaturgy/29021150

Roesner, D. (2014). *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making* (1st ed.). Routledge, pp. 22 – 55; 100 – 119

Silva, R. (2021) *A Matéria e o Gesto Vocal nas Criações de Ricardo Neves-Neves* (Teatro do Elétrico): Observação Participante nos Processos de Alice, Banda Sonora e Soberana [Relatório de Estágio – Escola Superior de Teatro e Cinema], Repositório Institucional do Instituto Politécnico de Lisboa, pp. 25 – 29, consultado a 25 de Setembro de 2025 em: <http://hdl.handle.net/10400.21/14504>

Simões, S. (2022). *Teatro Musical Como Elemento Transformador da Comunidade Educativa – “Dar Voz À Esperança”* [Relatório de Mestrado – Universidade Católica Portuguesa], Repositório da Universidade Católica Portuguesa, pp. 28 – 34, consultado a 26 de Setembro de

2025 em: <https://repositorio.ucp.pt/server/api/core/bitstreams/fbdd37fe-edb4-4b3d-89d4-3f916f19c50a/content>

Schonmann, S. (2006). *Theatre as a Medium for Children and Young People: Images and Observations*. Landscapes: The Arts, Aesthetics, and Education (vol. 4). Consultado a 11 de Setembro de 2025: <https://link.springer.com/book/10.1007/1-4020-4440-2>

Teatro do Eléctrico (s.d.). *A Extraordinária Memória de Elefante – Espetáculos*. Consultado a 30 de Setembro de 2025 em: <https://teatrodoelectrico.com/a-extraordinaria-memoria-de-elefante/>

Teatro do Eléctrico (s.d.). *Companhia – Sobre*. Consultado a 30 de Setembro de 2025 em: <https://teatrodoelectrico.com/companhia-teatro-do-electrico/>

Teatro do Eléctrico (s.d.). *Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Perguntador*. Consultado a 30 de Setembro de 2025 em: <https://teatrodoelectrico.com/conselhos-de-uma-lagarta-com-linguas-perguntador/>

Teatro do Eléctrico (s.d.). *Definitivamente as Bahamas - Espetáculos*. Consultado a 30 de Setembro de 2025 em: <https://teatrodoelectrico.com/definitivamente-as-bahamas/>

Teatro do Eléctrico (s.d.). *Ricardo Neves-Neves – Sobre*. Consultado a 30 de Setembro de 2025 em: <https://teatrodoelectrico.com/ricardo-neves-neves/>

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2025, Agosto, 28). *Adolphe Appia*. Britannica. Consultado a 30 de Setembro de 2025 em: <https://www.britannica.com/biography/Adolphe-Appia>

Wiflihani, W., Natad, R., Sinaga, M., Ekardo, F. (2022). *Perspectives and Functions of Music in Role Art*. Budapest International Research and Critics Institute-Journal. 5 (3), pp. 26199 – 26210, consultado a 14 de Agosto de 2025 em: <https://www.bircu-journal.com/index.php/birci/article/view/6666>

Outras Obras Consultadas:

Belo, S. (2019) *A Voz como Impulsionador da Criação Cénica: A pré-voz como alicerce do Teatro Vocal*, [Tese de Doutoramento Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa],

Universidade de Lisboa, pp. 191 - 195, consultado a 25 de Setembro de 2025 em:
<http://hdl.handle.net/10451/58278>

Donnellan, D. (2012). *The Actor and the Target*, A Nick Hern Books.

McNeil, E., Wermers, J., Lunn, J. (2018). *Mapping Queer Spaces(s) of Praxis and Pedagogy*.
Palgrave Macmillan.

Anexos

Anexo 1 - Entrevista a Ricardo Neves-Neves por Beatriz Araújo – realizada a 29 de Setembro de 2025

1. Como surgiu o programa de Teatro e Cidadania e quais são os principais objetivos?

Ricardo Neves-Neves: *Isto começou já há alguns anos... Deixa-me aqui recuar... Foi antes do período da pandemia, foi talvez no ano letivo de 2018/2019, em que em articulação com uma escola onde eu estudei no Algarve em que começámos a pensar num tipo de espetáculo e como a disciplina de cidadania não tinha muito tempo, não tinha muito tempo, ou seja, não é uma disciplina como é História ou Português que têm décadas e décadas, era uma disciplina relativamente recente e com um programa mais ou menos aberto, nós fizemos também o plano de articulação entre os conteúdos da disciplina e do teatro, naturalmente. Então aquilo que nós fizemos numa primeira abordagem, teve muito a ver com uma certa zona que, apesar de tudo, não é muito falada com os miúdos, que tem a ver com coisas relacionadas com o futuro profissional e com o passo a seguir, em que, quase todos vão para um curso superior. Então falámos desta coisa da continuação da educação e de que forma é que a educação nos vai moldar para os próximos anos ou décadas da nossa vida ou pode mesmo moldar a nossa vida e aquelas decisões que às vezes nós tomamos num estalar de dedos têm depois um impacto muito largo naquilo que nós vamos fazer e depois também naquilo em que nós somos. Fomos fazendo ao longo dos anos... Foi um género de evolução quase natural e lenta sobre a forma como aquela disciplina que também é tão larga em temas, de como é que poderíamos falar. Também chegámos a falar de amor e fizemos o cruzamento de vários textos de teatro e a forma como... Pelo menos de uma forma romântica, há um género de evolução do amor e ao mesmo tempo que há uma evolução da permanência e do ponto de vista do amor e depois este texto da Ana Lázaro que recuperamos quando começou a invasão da Ucrânia por parte da Rússia, fomos buscar este texto da Ana Lázaro que eu já conhecia e que é um texto já tinha alguns anos e começámos a trabalhar a partir daí. Estagnámos nessa zona porque também estagnou um género de realidade: a guerra da Ucrânia manteve-se, passado dois anos ou um e ano tal começou a questão da Palestina e de Israel, e como está tudo a escalar nesse sentido, este texto parece-me ser um género de coisa importante a permanecer e como os alunos vão mudando e nós também começámos a alargar o âmbito da atividade em que antes só fazíamos em Quarteira e Loulé, começámos a ir a várias freguesias do concelho e depois a*

vários sítios do Algarve e depois mais tarde começámos a estender para outros sítios, parece-me ser um texto onde somos capazes de ficar ainda mais tempo. Porque esta ideia da estranheza do outro que tem à partida, e do que nós vemos através de vídeos e fotografias, nós pensamos que têm uma vida muito diferente de nós, mas depois na prática aquele, digamos, preconceito das pessoas que são diferentes de nós, mas que acabamos por falar todos das mesmas coisas e temos todos os mesmos impulsos e temos todos os mesmos sonhos. O texto parece-me ser uma coisa a ficar.

2. Que relação é que encontras na participação do público com o processo criativo das atividades a desenvolver?

Ricardo Neves-Neves: *Sobre o nosso ponto de vista, acho que em primeiro lugar dá-nos um género de elasticidade de pensamento, ou seja, a pergunta que nos fazem hoje pode ser um tema que nós abordamos no dia a seguir sem que nos façam essa pergunta e que nos coloquem também a pensar sobre coisas novas ou desviadas ou diferentes de um tema que nós pensávamos que já dominávamos porque já andávamos a fazer há algum tempo e já tínhamos algumas repetições da atividade e de repente alguém sai com alguma pergunta ou um comentário que nos coloca em completo deslize sobre o tema, portanto, para o nosso lado também é importante porque a atividade acaba por ter sempre muitos pontos de vista diferentes, ou acaba por ser aquela coisa em que não é uma repetição absoluta do dia para dia ou de atividade para atividade. Do lado dos alunos, também me parece importante haver esta participação e esse à-vontade, e é sempre muito diferente de atividade para atividade porque cada turma tem a sua dinâmica e cada aluno ainda mais, e numa altura em que... Às vezes parece um bocadinho repetitivo e chato estar a dizer “antes da pandemia” ou “depois da pandemia”, mas nós sentimos uma certa diferença, nessa altura em que os miúdos estiveram um ano e meio semi guardados e conviver pouco e com os telemóveis a serem cada vez mais, não diria completos, mas a darem cada vez mais repostas sobre as nossas necessidades e sobre as nossas buscas por satisfação... Eu sinto que as pessoas se fecharam muito, eu senti uma diferença brutal entre 2019 e 2022, no que diz respeito ao falar em público, e ao falar em público quero dizer que também pode ser no sentido de sala de aula... E ao falar em público, mesmo que eu conheça os meus colegas e só esteja ali um elemento estranho que somos nós, um género de vergonha e solenidade e pouco à vontade... e pouco desminto sobre a palavra sonora, falada... Portanto também me parece importante haver essa experiência do falar, porque muitas vezes os nossos trabalhos nas escolas são escritos e a não-exposição oral das ideias, também precisa depois*

de um certo raciocínio de estalar de dedos tanto na escrita que pode ser o tempo que nós quisermos, ou meter um bocadinho mais largo. Às vezes há ali um travão nessa parte da oralidade, portanto às vezes não é tanto o conteúdo do que é dito é também a experiência de falar. É uma coisa que parece que é tão básica e tão banal, mas que não é.

3. Sentes que a construção estética dos projetos desenvolvidos no programa de Teatro e Cidadania partem de uma relação com as produções do Teatro do Eléctrico? Se sim, em que aspetos?

Ricardo Neves-Neves: *Não, fala-se de atividades de expressão muito diferentes, os contextos são muito diferentes. Não é uma atividade que eu diga em termos estéticos, plásticos tenha relação com o Teatro do Eléctrico, seja a nível visual, seja a nível sonoro, são atividades que são muito diferentes... E que me dá orgulho que seja assim, ou seja, da ideia da companhia que de um determinado contexto apresenta um espetáculo que se adequa à sala e que se adequa a uma espécie de liberdade um bocadinho mais absoluta do criador. E depois, vai fazer um espetáculo que tem um contexto totalmente diferente e que pede, e que precisa de um contexto diferente e já existe uma outra relação quase de conferência, de espetáculo conferência, e que já pede outro tipo de coisa e que não precisa de outro tipo de estímulos. Isso também me dá orgulho de fazermos coisas que são diferentes umas das outras, mas acho que são linguagens que na verdade não são propriamente reconhecíveis... acho que não, acho que se vissemos espetáculos diferentes sem sabermos a assinatura, que não se reconheceria.*

4. Que tipo de impacto é que consideras que o programa tem tido e quais têm sido os maiores desafios ao longo da sua implementação?

Ricardo Neves-Neves: *Bom, há sempre ali um género de semente que leva tempo a brotar e que sobre a qual nós não nos apercebemos. Aquilo que eu espero é que, exista sempre um género de eco maior ou menor das nossas conversas e da exposição de texto, em que em primeiro lugar estamos a falar da leitura de um texto de teatro e que a leitura só por si, ainda mais um texto que é teatral, já traz um género de benefício que pode ser invisível no imediato, mas só aquela ideia que o teatro não é só o Frei Luís de Souza e o Gil Vicente e que há nomes que podem ser desconhecidos para a maior parte do público, mas que escrevem coisas vibrantes, isso já me parece um ponto ganho. Depois o facto de se receber esse elemento estranho, do género de intruso que é uma companhia de teatro que vem trabalhar um tema em que não é bem um espetáculo de teatro, mas também não é bem uma*

aula, portanto há ali uma estranheza do contexto, também me parece bem dentro dessa ideia constante de inclusão ou aceitação do elemento estranho. Depois dos temas em si, que os miúdos podem concordar ou não sobre aquilo que está escrito... Nós preferíamos que eles concordassem e que desenvolvessem todas as relações de empatia uns com os outros, mas parece—me que pode tornar, pelo menos um bocadinho mais consciente, a decisão de empatia e de empatizar com alguém ou não.

Beatriz Araújo: *Para além disso, os textos que são abordados também têm uma linguagem muito inclusiva, acho que também acaba por apelar a essa questão.*

Ricardo Neves-Neves: *Sim, eu acho que neste texto da Ana Lázaro não é uma questão que esteja à superfície, ou seja, à tona do texto que seja completamente evidente, mas temos duas personagens que podem ser duas personagens femininas como ponto de partida, também é uma questão que coloque logo de imediato o que seja mais habitual vermos na ficção onde todos os protagonistas são mulheres, por exemplo. Mas eu não tenho a certeza sobre a questão da linguagem, eu acho que há um cuidado e a Ana Lázaro tem esse cuidado, mas não me parece que seja o tema da fila da frente. O que queria referir à pouco era mais uma questão também de é com ainda maior cuidado sobre o futuro e a forma como estes miúdos, que depois vão deixar de ser miúdos, e vão passar a ser os pais e vão passar a ser os adultos e vão passar a ser os profissionais podem depois lidar nos seus contextos familiares e nos seus contextos de trabalho e etc. E ainda há uma outra questão que é à parte do espetáculo em si a escola, há escolas onde nem todas acontecem, mas há escolas que têm aproveitado esta atividade para depois relacionar com os seus temas, como tem sido... Entretanto nós saímos da exclusividade da cadeira de cidadania, passou a ser uma coisa um bocadinho mais larga, mas eu lembro-me, por exemplo na escola de Faro de ir ver uma pergunta num teste de Filosofia onde a questão era precisamente a atividade que nós tínhamos levado das “Cartas de Damasco”, ou seja, este tema, este texto e este espetáculo, também não sei se facilitou mas pelo menos favoreceu uma abordagem ligada à disciplina de Filosofia de um professor sobre um tema com a sua turma, ou seja, há depois uma participação direta mesmo que seja pequenina nas aulas e em toda a pedagogia do professor que pode ou não aproveitar esta atividade para desenvolver qualquer coisa na sua aula. Ou seja, acaba por ser também... Não é que eu goste muito de usar estes termos de “teatro ferramenta”, mas há algo que fez. Uma ferramenta útil ao professor e pode ajudar, pode tornar mais claro ou tornar mais diverso uma determinada ideia ou um determinado conceito.*

5. Enquanto criador e diretor artístico, de que forma é que a tua participação neste programa influenciou a tua visão sobre o teatro e o seu papel na sociedade?

Ricardo Neves-Neves: *Essa pergunta já é um bocadinho mais larga, mas eu não vejo o teatro... Agora usando aquela palavra de há bocado, como uma ferramenta ou um veículo por si, acho até abusivo usar a arte como instrumento ou como veículo. Acho redutor. Tornar o conceito, ou as ideias, ou os conteúdos como o centro do teatro é uma coisa sobre a qual tenho muitas dúvidas. Ou seja, nós só estamos a fazer as cartas de Damasco não é por causa do conteúdo, é porque a estética da escrita da Ana me atraiu em primeiro lugar, em segundo lugar ela estava a falar sobre isto. Portanto, a ideia de que o teatro deve ser útil como primeiro plano é uma ideia que não me atrai. Em determinados conceitos até me causa um certo afastamento. Ontem vi um vídeo de uma pessoa a passar uma maçã cortada num vidro e então a chuva era como se já não molhasse aquele vidro porque aqueles ácidos da maçã repeliam a água, e às vezes quando se fala de teatro útil, dá-me logo vontade de sair. Mas, quando o teatro tem um ponto de vista artístico forte, linguagem artística forte, um ponto de vista estético, quando existe qualquer coisa de artístico no projeto, e que ainda por cima tem um tema que é importante, aí sim, aí eu valorizo. Agora os conteúdos só por si... E valorizar o espetáculo pela sinopse, ou a atividade artística pela sinopse, ou seja, pelos conteúdos, é uma coisa que mexe comigo. Ou seja, para resumir. Eu gosto deste projeto em primeiro lugar porque gosto daquele texto, em segundo lugar porque gosto das ideias do texto.*

Beatriz Araújo: *Sim, claro que também pode haver essa consequência de o teatro poder ser usado como ferramenta, mas ser esse o principal propósito, poderia ser algo de errado...*

Ricardo Neves-Neves: *Eu não diria que é errado, eu acho que é só redutor, e acaba por tornar-se do género de uma educação de uma forma de expressão que é um bocadinho diferente do jornalismo, da crónica, do descritivo ou do manual de instruções. O teatro não pode ser visto como um manual de instruções, o teatro é uma arte, e mesmo quando queremos fazer e não consegue fazer arte, pelo menos fazer qualquer coisa de artístico com algum ponto de vista artístico. Quando é só um manual de instruções, quando é só um género de exposição de conceitos, aí eu digo: “Bom, mas se é para fazer só para exposição de conceitos, entrega-me um folheto.”. Não é preciso haver teatro, não é preciso ser feito*

por atores, ter um encenador, ter um designer de luz, um cenógrafo, basta pôr o panfleto algures e eu acedo a esse conceito.

Anexo 2 - Entrevista a José Leite por Beatriz Araújo – realizada a 23 de Setembro de 2025

1. Em que consiste o processo criativo na escrita dos textos “Extraordinária Memória de Elefante” e “Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador?”?

José Leite: *“Então, começo primeiro pelo “Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador”, que é mais antigo. Na verdade, foi um convite feito pela Fábrica das Artes para trabalhar a partir do universo da “Alice no País de Maravilhas” e “Alice do Outro Lado do Espelho” e cruzar esses dois textos e que estão no imaginário comum. Ouvimos no cinema, ou lemos os livros, a Alice é um nome sonante, portanto o convite parte daí. Entretanto fizeram uma distribuição, onde convidaram oito criadores para prepararem quatro espetáculos. Juntaram em duplas e na altura ouviram cada pessoa, e decidiram juntar-me com uma outra pessoa que é a Raquel. Entretanto este convite é feito, entrámos na pandemia e eu decidi avançar com a escrita do texto porque estava entusiasmado e com necessidade de escrever, de criar, de fazer alguma coisa porque tínhamos tombado no buraco da pandemia, tal como a Alice cai para a toca do coelho. E então, surge como uma encomenda em que me dão um ponto de partida que é “ok, tu vais trabalhar a partir deste capítulo da Alice e da Lagarta”. Eu não queria pegar no texto da Alice e fazê-lo como está e então pensei “Como é que eu posso fazer alguma coisa que esteja relacionada, mas que eu possa pôr coisas minhas também?”. E sabendo que era para um público infantil, pensar que quando eu tinha aquela idade confrontado com a pergunta que a Lagarta faz: “Quem és tu?”. Decidi pegar em dois conceitos desse capítulo: a identidade e o tempo. E também com a questão da passagem de tempo, de passado, de presente e futuro, o crescimento que ocorre com a passagem do tempo, algo com o qual a Alice também é confrontada, de diminuir e aumentar... então, é basicamente pegar nestes dois temas e pensar “Como é que eu posso falar sobre identidade para miúdos, essencialmente do primeiro ao quarto ano?”, se bem que o espetáculo depois é mais abrangente, mas que premissa é esta. Depois também houve o desafio, não sei porquê, mas acho interessantes estes cruzamentos, de colocarem-me em diálogo com um físico quântico. Eu não percebia nada de física quântica, portanto fui ler alguns livros básicos, e, entretanto, e como eu não consigo entender aquela linguagem científica, parece-me que entra quase que num mundo poético. Então, o monólogo final da Alice em que ela fala dos átomos e que vemos a constituição dos átomos*

e das pessoas tem a ver com essa influência e esse cruzamento, e isto porque a Alice pergunta à Lagarta se a trata por senhor ou por senhora e a Lagarta não quer nenhuma definição; o que eu pensei foi que num futuro próximo, isto claro que é num mundo de fantasia, o ideal seria ser nós não nos precisarmos de identificar as pessoas estão sempre em mudança portanto tu olhas para alguém e consegues ver essa pessoa e tratas essa pessoa como a estamos a ver sem precisar de a rotular não precisamos de dar um nome se é mulher, se é homem... Mas isto entrando numa linguagem abstrata e não sendo muito concreto de dizer de forma panfletária estas questões de género, se bem que são para miúdos que o espetáculo é dirigido, mas entra aqui neste tema do que nós somos e de que temos de ter cuidado com as palavras, com as definições, porque a Alice fica definida... definida não, fica quase ofendida com o ter que dizer aquilo que é, porque está sempre em mudança. Nós estamos sempre em mudança, portanto a tese queria passar com a escrita do texto era que estamos sempre em mutação, portanto não somos estanques e não temos de fazer definição nenhuma. Portanto, isto para dizer que o processo criativo parte desta premissa de um texto que já existe e em retiro dois conceitos que quero explorar que é a identidade e o tempo, e depois como tenho aqui a influência do físico quântico e a leitura da física quântica, entro neste Universo sobre os buracos negros e de uma zona que é misteriosa e que deixa influenciar o texto. Depois, em relação ao “Extraordinária Memória de Elefante” é já no contexto do Teatro do Eléctrico em que dirijo uma espécie de serviço educativo e em que algumas vezes sou desafiado a escrever textos curtos para serem apresentados em salas de aula. E como tenho uma obsessão por história, memória e esquecimento, interessa-me escrever sobre estes temas. Então, neste caso, o desafio é feito pelo Ricardo e pelo Teatro do Eléctrico, em que a premissa teria de ser um espetáculo de meia hora. Pode ser por quadros, dois quadros, três quadros, pode ser feito seguido como pode ser individual, fazes 15 minutos num sítio e 15 minutos noutra sítio e que então tinha essa era a única indicação. Eu, com esta minha obsessão sobre memória, o primeiro texto que escrevo é sobre a “Extraordinária Memória de Elefante” e onde penso “Como é que eu então posso tornar a minha memória numa ferramenta maior e útil para mudar o mundo e já que vou estar próximo de pequenos seres pensamentos, que influência é que eu posso ter de lhes passar algumas mensagens que são importantes neste contexto?” e “Como é que eu posso tornar a minha inteligência maior através do teatro?”. Então a partir disto, quero falar sobre as palavras, do facto de nós no teatro decorarmos, mas as palavras não estão vazias, ou seja, não é só decorar o texto também tens de passar emoções, mas se calhar tens de falar sobre elas. Então explorei um bocado essa capacidade, que quando

olhamos para o elefante e vemos um ser gigante com uma memória extraordinária, como é conhecido, como é que nós minúsculos, comparados com eles, podemos ter aquela grandeza. E algo que também queria abordar, e daí depois incluir no processo de escrita, é o facto de nós dizermos que a memória de peixe é fraca, ou que é curta, e que depois ficamos com esta ideia, contudo estava a pesquisar sobre isso e encontrei alguns artigos a dizer que afinal não era assim, que havia peixes que reconheciam até os seus donos. Então pensei que seria uma boa metáfora para falar sobre o preconceito, sobre ideias chavões que reproduzimos sem pensar nelas. E nos tempos em que vivemos, em que muitas vezes estamos a reproduzir notícias falsas porque nos aparecem em formato de notícia, mas depois não sabemos se aquele jornal existe se não existe... e sei que são idades muito precoces para estar a falar diretamente sobre as notícias, mas como é que eu podia pegar numa abordagem, digamos, mais próxima do público-alvo. Pensei nos animais e relacioná-los com estes exemplos para chegar até eles, e depois transmitir a importância em relação às palavras, que as palavras magoam. Portanto, por um lado, tem esta preocupação das palavras que repetimos sem significado, mas por outro onde podemos não entender a 100% o seu significado, mas tem algum indício de maldade como, por exemplo, quando pronunciamos a um colega “caixa de óculos” e pensamos “oh, isto é inofensivo, não quer dizer nada”, mas estamos a usar aquilo sabendo que é uma ofensa e que vai magoar o outro, portanto segue a lógica de “se eu puder evitar fazê-lo”, e tenta apelar a este cuidado que devemos ter com as palavras. Este processo já foi um bocado diferente do outro, em que não havia um tema base e era algo mais livre, mas sim, nas poucas coisas que já escrevi, vou sempre atrás desta questão da memória, do esquecimento e da história em si, porque há alguns exemplos da história para mostrar que nós temos tendência a repetir alguns erros. Sabemos que são erros, mas temos a tendência de repetir.”

Beatriz Araújo: *“Acho que também é muito interessante a forma como em “Extraordinária Memória de Elefante” tu utilizas a memória através de duas formas diferentes, tal como também acontece no texto da Alice.”*

José Leite: *“Sim, eu acho que eles têm pontos em comum onde também há uma outra obsessão que tem a ver com as perguntas e que também vem do processo do primeiro texto da Alice. Percebi que o mais importante eram as perguntas, isto no processo do ensaio, e nós ouvíamos isto mesmo em relação ao teatro: que o importante é questionar não é dar respostas. Mas é daquelas coisas que são ideias e, lá está, as palavras em que tu não reflectes a 100%, mas depois percebes “ok, durante esse processo pensei, ok a pergunta é mesmo*

importante”. Nós estamos sempre numa ansiedade enquanto somos estudantes a dar uma resposta certa a querer agradar muitas vezes e a pensar “isto é errado, o professor deu aquela indicação”, mas de repente para perceberes que “não, não como é que?”. Portanto, tanto num texto como no outro há esta ideia e acho que, para já, em tudo o que escrever, quero passar esta ideia de “perguntem, questionem o mundo, questionem tudo à vossa volta”, porque só assim é que conseguimos entender, entendermo-nos uns aos outros.”

2. Como é que caracterizas o processo de ensaios que foi desenvolvido à volta destes textos?

José Leite: *“Nos nossos ensaios tivemos uma dificuldade, diria, que foram ensaios curtos, não foram durante muito tempo. O ideal teria sido nós termos um processo de ensaios de... diria, por exemplo, cinco vezes por semana durante dois meses, de trabalhar com mais tempo, com mais ideias para explorarmos propostas diferentes. Como foi assim um processo diria mais rápido, fez com que as ideias que eu tinha planeado para executarmos fossem minhas, mas quase como uma figura de encenador ditador...(risos)... Não, isto no sentido de tens as ideias, não é aquele processo em que muitas vezes tu não tens sequer o texto e o que o texto se constrói à medida do processo de ensaios para improvisação; outros sítios já sabes qual é o texto, mas há espaço para explorar, onde no momento experimentas uma determinada cena, o ator propõe uma coisa diferente, amanhã tem outra coisa para propor, e neste caso não havia muito esse espaço, daí aa limitação do tempo. Mas parte sempre por, nestes dois casos, já termos um texto escrito, o texto ser experimentado, ouvir as vozes para perceber como as personagens não são muito definidas. Eu diria que aquilo são monólogos, que poderiam ser monólogos, daí haver algumas partes que são coro. No caso da Alice e da Lagarta não são monólogos, mas em “Extraordinária Memória de Elefante” poderia ser um monólogo ser uma pessoa só a dizer porque não há ali nenhum choque entre eles, têm o mesmo pensamento. Então, este processo de ensaio, inicialmente, dava para ouvir as vossas vozes, depois distribuir as personagens conforme o vosso tipo de voz e de energia, porque apesar de eu estar a dizer que o “Extraordinária Memória de Elefante” poderia ser um monólogo, há uma energia que um e outro têm, porque um é mais sabichão do que outro num sentido em que um tem toda a convicção do mundo, e outro é mais inseguro, portanto queria ver como jogava nas vossas vozes. Neste processo, nós fizemos dois elencos e com quatro pessoas com características diferentes e às vezes não é óbvio, olhas para o perfil da pessoa que pode interpretar uma das personagens, mas depois ouves a voz, depois vês a química entre um colega e outro e as coisas mudam. Inicialmente,*

é esse fator de ouvir as vozes para ver como é que aquilo funciona e que fizemos só pequenos ajustes, havia coisas que foram acrescentadas no vosso onde no outro elenco já não diziam porque tem a ver com as características das pessoas. E depois uma coisa que eu acho graça é aproveitar os erros. Às vezes acontece nos ensaios e os erros são bons porque de repente há um erro, a pessoa está descontraída com aquele erro e aquilo funciona porque de repente estamos-nos a rir sobre aquilo. E também de que como é que eu posso nos textos, indo ao encontro da outra questão, de passar ideias sérias como a importância das palavras e a questão do preconceito, mas com humor, porque é uma ferramenta de atrair quem temos à nossa frente. Não digo que as aulas sejam uma seca, mas estás numa sala de aula em que o teu contexto é sempre estar sentado à secretária a ouvir o professor; e todos os dias é a mesma coisa, e de repente há dois seres, neste caso são dois atores que fazem este texto, que entram numa sala de aula e que de repente a tua sala de aula transforma-se numa sala de teatro. Acho que isso é muito giro de fazer, agora de ver não, mas o formato é giro de provocar o espaço que vês todos os dias e que estás e que não há novidade e de repente há uma bolada de ar fresco, este teatro na tua sala.”

Beatriz Araújo: *“E também há o facto de estes textos envolverem temas que precisam ser discutidos, mas que são apresentados de uma forma muito engraçada.”*

José Leite: *“Sim, do início dos ensaios e com a evolução natural de direção, de marcação de gestos, nesta coisa que eu referi que não era só de texto que um e outro e que a outra dupla tinham diferentes, era também a questão de gestualidade porque também é... Estamos a invadir, ou seja, sabemos que estamos a “invadir” uma sala de aula que é minúscula e em que tens pouco espaço, como é que há dois seres que entram e que não é só um débito de texto, ou seja, como é corporalmente também respondem. Isso também me interessa no tipo de trabalho que vou fazendo que é encontrar uma gestualidade que não seja banal, isto é, um movimento que pode ser banal, mas é feito pelos dois, enquanto espetador cria um efeito de “Espera aí isto foi marcado ou não?”. E são esses momentos que criam entusiasmo também nos ensaios, de fazer essas pequenas marcações, isto também falando do processo, onde primeiro procuramos o tom do texto, como nas primeiras leituras que fazíamos, e de o trabalhar como partitura e depois passar para gestualidade que consiste em acrescentar camadas de experimentar dizer o texto num tom, mas com um gesto contraditório, ou dizem os dois a olhar para o mesmo sítio e ir à procura desses lugares. Isto depois de uma primeira fase em que há o trabalho de texto propriamente dito como partitura.”*

3. Durante o processo de ensaios, referiste a questão de trabalharmos a musicalidade do texto. Esta musicalidade é algo que já procuras no teu processo de escrita ou sentes que é algo que se vai construindo?

José Leite: *“À partida já procuro essa musicalidade. Entusiasma-me ver duas vozes em sintonia com um tom perfeitamente natural, então é a mesma questão dos gestos que acabei de referir. Acho que isso é tão rico onde do nada estás a ver duas pessoas a falar ao mesmo tempo, mas não é preciso ser com grande artifício. O artifício é o falar em coro, porque claro que acontece muitas vezes dizeres uma expressão como “Bom dia!” ao mesmo tempo que outra pessoa no dia-a-dia, mas não dizes “Bom dia! Então como és que estás? Olha, ontem...”. Estás a dar uma resposta em coro, mas encontras essa sintonia de vozes. Esta influência de procurar a musicalidade é, na verdade, um misto entre o trabalho com o Ricardo, onde num trabalho inicial quando comecei com o Teatro do Eléctrico em 2014, era uma característica muito presente. O primeiro espetáculo que fiz foi o “Menos Emergências” e eu e mais três colegas de Conservatório, fazíamos um pequeno texto com duração de 15/ 20 minutos, mas que foi trabalhado durante um mês e meio, dois meses, e de repente é mesmo até à exaustão como uma partitura musical. Também tem influência no meu último ano de Conservatório com a Maria Duarte. A Maria Duarte é a primeira pessoa a dizer, e que acabei por partilhar com o Ricardo porque já sentia no trabalho que havia essa procura no trabalho dele, na teoria de que a Maria Duarte disse numa aula: “Nós temos de trabalhar o texto como uma partitura.”. Eu estava no terceiro ano, e aquilo para mim fez todo o sentido. Com esta afirmação, ela queria dizer que a emoção falha, e eu até posso ir pela intuição e pela emoção, mas amanhã posso não ter a emoção e a coisa falha. Eu não consigo chorar se não for técnica, portanto quando ela diz isto da partitura, é técnica, ou seja, todos os dias é igual. Obviamente, isto é uma coisa na teoria, na prática é difícil porque neste género de espetáculos é possível fazer porque nota-se muito fórmula. Tu estás a ver muito uma fórmula e aceitas o artifício. Se estivéssemos a fazer um Romeu e Julieta, se calhar é possível fazê-lo, mas poderia ir para uma cena risível e que não nos interessava, ou que desviava do texto, e aqui o texto é feito já com essa premissa de musicalidade. Eu acho que é mais possível por isso, não estou a dizer que não é impossível fazer Romeu e Julieta com este trabalho. É, mas se calhar o foco não é propriamente o texto, mas sim na fórmula, e aqui, nesta tentativa de musicalidade é também feito como efeito de atração, de adaptação. É aquilo que estava a dizer, entras numa sala de aula e de repente não é falar a dizer “Olá, eu estou aqui!”, com os gestos banais. Ao invés, estás a*

usar um tom em que estás a desenhar a frase e percebes, pelo efeito, que é desenhado e aceitas porque são espetáculos mais curtos e que permitem este, não diria folclore, mas é de movimento e de desenho vocal. Se calhar, se fosse um espetáculo de hora e meia com um texto mais sério entre aspas... porque o que é que é isso do sério, não é? Se calhar, não era possível. Questiono! Se calhar era possível, seria um desafio mais à frente, mas ao escrever já me entusiasmo a procurar a musicalidade. Enquanto estava neste processo de escrita e sabendo que ia ser eu, e não é preciso ser eu, com vocês aconteceu a mesma coisa, já estou a escrever e já tenho um tom na cabeça de como aquilo é dito. Por exemplo, em situações de “Bom dia, boa noite!” / “Boa noite? Que confusão!” E esta forma de usares as pausas, que depois pode mudar, mas na escrita já tem aqui alguns sítios onde há necessidade de rimar, e depois de estranhar a rima. E pronto, procuro estas pequenas nuances, sim.”

4. Há alguma preocupação específica que consideres importante referir no processo dos espetáculos para o público infantojuvenil?

José Leite: *Sim, eu acho que não podemos ser indiferentes à questão de ter um lugar de visibilidade. De repente, temos o “privilégio” de influenciar. Pode ser meia-hora ou 15 minutos, mas estamos a ter um espaço de fala em que temos uns seres disponíveis para nos ouvir e ver, então temos de aproveitar esse bocado no sentido de como é que eu posso contribuir para melhorar um bocadinho o mundo. Claro que não o vai mudar, ou tem a intenção toda de mudar, mas como é que eu posso contribuir para que o mundo possa ser um bocado melhor. Não posso ser indiferente, e agora com o que está a acontecer: um avanço gigante de extrema-direita, de falta de empatia, de não estarmos a ouvir o outro, e daí estar a dizer: “cuidado com as palavras, ouve, cuida das palavras, não as pronuncies em vão, senão podes magoar o outro”. Há esta preocupação de nós não estamos a ouvir-nos uns aos outros, e claro, eu estou a falar também de mim. Por exemplo, antes, se partisse de um pressuposto, eu não dialogava, e nós temos de dialogar, e é importante eu passar a mensagem de que nós temos de fazer isto. Então, e agora que vou estar a trabalhar com um grupo de alunos do secundário, como é que eu posso dizer-lhes, passar-lhes de alguma forma que: “atenção, que hoje em dia, as redes socais não é o conteúdo que interessa, é a atenção que tu prestas, os segundos que tu pagas para ver a imagem”. Nós não temos de procurar os polos todos, temos de ir saber o que se passa no mundo, e não ficarmos rodeados só numa coisa, mas se calhar temos de fazer este esforço de voltar a dialogar. Recentemente tentei fazer isso, com algumas pessoas em que percebia que estavam com um discurso xenófobo e pessoas que foram emigrantes ou têm familiares emigrantes, e que de*

repente estão a ter um discurso anti-imigração, só que não estão a pensar nelas, porque elas próprias também já foram emigrantes ou são emigrantes e têm alguém emigrado na família e desta forma tu pensas: “onde é que está a empatia, onde é que o lugar de te colocares no lugar do outro?”. Então é, para te dizer que eu não posso ser indiferente é que quando tenho um espaço onde estou a apresentar, quando tenho a oportunidade de escrever um texto, por mais que sejam 15 minutos, ou então passar uma ideia que eu acho que seja correta porque pode estar errada também, não é? Claro, eu se calhar vejo o mundo também de uma forma de “é só aquela que eu quero ver”, sim, mas tento encontrar um sítio, tendo esta consciência, de como é que eu posso num texto onde vou falar sobre política, também não ser só mostrar a esquerda, mas também não quer misturar a ideia, não. Apenas lançar a semente de “duvidem, questionem”, o tal fator das perguntas, onde, colocando o exemplo em que estás a ver uma notícia e questiona se isto é verdade, vai lá investigar, não ser logo a primeira coisa que vês. Portanto, acho que terei sempre essa preocupação naquilo que escrevo... naquilo que escrevo ou mesmo que esteja escrito, nas coisas que escolho também para fazer, de passar algumas ideias, não acho que o teatro tenha de ser só passar a mensagem e dar espaço para ao entretenimento, mas quando consegues juntar as duas coisas então aí eu fico feliz. É aquilo que te estava a dizer, e tenho muito prazer nas coisas que fiz até agora, nestes últimos tempos a trabalhar onde se coloca a problemática de “Como é que tu passas algumas ideias ou valores que achas que são corretos para os adolescentes, mas também como é que na forma também é divertido, também é encontrares prazer, como é que consegues cativar”. E ter esses dois lados então, acho que é um encontro feliz.”

Beatriz Araújo: *E é engraçado no texto da Lagarta e da Alice, no momento do debate, de ver o texto sobre a perspetiva dos miúdos.*

José Leite: *“Isso é outra das coisas que eu acho que também é extremamente importante fazer-se no teatro, pelo menos para essas idades, eu não digo que seja uma sessão pós-espetáculo para explicar o espetáculo, acho que é mais uma conversa para desmontar curiosidades artifício às vezes, mas para público infantil/ adolescente, e mesmo para adultos, se for nesta coisa de café filosófico no sentido de: o espetáculo termina, eu pergunto que dúvidas ou curiosidades é que surgiram durante o espetáculo. Isto porque às vezes há curiosidade de perguntar porque é que a lagarta tem um cachimbo ou dizer porque é que o cachimbo não tem fumo ou tem fumo, qual é que é o mecanismo, e às vezes pode ser só isto. Inicialmente, é passar esta ideia, que também me passaram, de a arte não é*

exclusivo dos artistas. Eu, como miúdo, estou em casa e se calhar vou escrever um texto, digo eu, e agora com os telemóveis faço eu um vídeo, ou faço um texto x e penso numa forma de vestir e numa forma de dizer, e criar vozes para ser é uma coisa também de desmontar, onde não há um privilégio aqui de criação. Depois, e de forma a responder às perguntas: “Porque é que a Lagarta tem um cachimbo?” através da retribuição da “Porque é que tu achas que tem?” Ou seja, a minha função nunca será, se estiver a moderar uma conversa, de moderar uma resposta, mas sim de devolver. Se a pessoa disser: “Não sei, alguém que diga porque é que tem” estás a estimular, ou então dizes “Como é que tu responderias à tua pergunta?”, ou seja, devolver sempre. Para quê? Para estimular o pensamento! Acho que é algo importante a seguir porque muitas vezes os miúdos, e não só, vêm as coisas e nós se tivermos as coisas e foi só um momento de entretenimento e depois acabou e não penso mais, porque não estamos habituados a questionar, a pensar. Então, acho que é importante estimular isto, que é do género: “acabou, agora vou pensar sobre isto”, ou então “espera aí, porque é que ele está vestido assim?”. E, às vezes, eu posso não ser a pessoa que está a questionar mais, mas estou a ver alguém a questionar e aquilo está-me a levantar perguntas e vamo-nos habituando a encher o mundo de perguntas e é por isso que eu acho que com estas idades é extremamente importante ter uma conversa, para ter consequência, para aquilo não ficar no vazio, porque muitas vezes há professores que fazem isso, mas há outros que não. Ou então, muitas das vezes, os professores traduzem o que os alunos estão a dizer porque estão lá há muito tempo e estão cansados... e o aluno está a dizer algo e muitas das vezes intervêm com: “Ah, o que ele quer dizer é...”. E isso não é bom, ou seja, enquanto moderador tento “bloquear” a professora e dizer: “Não, deixe estar, eu dialogo”. E muitas das vezes há miúdos que com a sua dificuldade, com o corpo também estão a dizer coisas e se nós mostrarmos que há tempo, a pessoa desenvolve uma resposta, do género: “Eu não sei responder” / “Não, mas pensa um bocadinho, diz, vá lá”. Claro que não vou estar ali a “torturar”, mas promover esse pensamento. Isto para dizer que uma coisa importante é o estímulo que surge a seguir. De pensar sobre aquilo que foi visto. Não dar respostas, mas sim ouvir a opinião deles.”

5. Qual é o equilíbrio entre o conteúdo artístico e as exigências logísticas na produção destes espetáculos?

José Leite: *Estes dois espetáculos, e neste contexto em que é apresentado na escola, são espetáculos low-cost no sentido em que não há muito que possas fazer. Não podes transformar as salas, muitas vezes não conhecemos as salas no contexto. Por exemplo, em*

Loulé, em que apresentámos em todas as escolas do concelho, não é possível conheceres todas as salas de aula. Podes conhecer a escola, mas há uma sala em que a porta é de um lado e na outra é de outro lado, portanto, também não permite um dispositivo cenografado. Claro que, há alguns objetos, isto no sentido de fazer low-cost, que não dá para pensar numa cenografia, mas é possível pensar em coisas que preencham no próprio figurino e essas questões também influenciam depois na criação. No caso da “Extraordinária Memória de Elefante”, tento procurar como é que o figurino pode ser aparatoso, daí, por exemplo, apareceres com um vestido, mas não um vestido do dia a dia, parece-se com um balão. Como nos casamentos e nos batizados usam aquela forma, mas de ser assim uma cena de chamativa ou ser especial, não é? Entrares na sala e criar logo um aparato pelo figurino. E depois, no caso do Santiago, ser um fato com nuvens e colorido, portanto, não ser uma coisa escura que seja banal e isso influencia também na forma como estás a criar. Se saberes que vais ter uma cenografia em que podes manipular mais objetos, permite uma maior riqueza de exploração de imagens que aqui, neste contexto, não permite, mas crias outras situações que tendes a procurar de forma criativa como é que podes superar essa fragilidade de produção que é: não há. E depois, neste caso também, eram espetáculos que não estavam previstos no plano que foi feito para a DG Artes. Foi uma proposta também do Ricardo em relação ao primeiro texto, que nós fizemos do “Extraordinária Memória de Elefante”. Quando ele me convidou para escrever e disse: “Olha, não há muito dinheiro, é só aquilo do essencial que precisarmos, vamos discutindo.”, portanto foi esta tentativa de encontrar assim. E depois em relação ao outro texto, foi porque no início quando tivemos a reunião contigo, mostraste disponibilidade, e depois pensei neste texto que já tinha escrito e achei que seria bom tu fazeres este espetáculo. Claro que não eram as melhores condições, sendo um texto que é escrito para duas vozes e seria feito por uma pessoa, mas tu tens a vantagem da parte de trabalhares muito com a voz e de conseguires esse registo muito facilmente do que um ator que não tem também experiência ou consciência vocal. De teres esses dois registos, de agudo e grave, de brincar com a personagem, de como é que uma pessoa faz duas personagens e cria essas identidades diferentes num texto, ou seja, isso também é giro num texto que fala sobre identidade, em que nós somos várias coisas. Portanto, acho que isso também foi um desafio giro para ti e porque também estavas a fazer apresentações sozinha, em que és tu a liderar uma conversa, és tu a entrar numa sala de aula e fazer um espetáculo, a gerires o público... mesmo no outro texto com os dois, também é a mesma coisa. Estas experiências permitem-nos encontrar ferramentas de como cativar, de como chamar. Por exemplo, se há uma pessoa que está mais distraída, tentar incluí-la,

convocá-la até nós ou ignorar, ou seja, vamos aprendendo. É um trabalho giro, desafiante, muito desafiante, porque muitas vezes pode ser muito distrativo, então num texto com dois pessoas e que falam em coro, de repente se tiveres alguém que está distraído como é que manténs o foco, portanto é por isso que estás muito próximo neste contexto de sala de aula, estás muito próximo das pessoas. E em relação a isto da produção, também acho que é importante, e daí termos contado contigo para várias funções, porque, acho que é importante também nós como atores termos noção e experiência daquilo que é feito numa companhia, das pesquisas que se faz de redes de teatro, e outros contactos. A primeira formação no Balletatro, também trabalham, criam, ou seja, o foco do curso é também criar o ator, formar o ator como criador também, não só mero débito de palavras. O ator pode fazer os seus próprios projetos de interpretação, de encenação. Vem logo com esta bagagem, com este pensamento de “eu posso ser um criador, não tenho que ser só um executante de um texto”. Então, eu acho que é importante passarmos por diferentes coisas, para nós próprios termos vontade de fazer projetos, de ter coisas a dizer ao mundo, para melhorar um bocadinho o mundo, ou ter essa ideia de que podemos alcançar isso e permite arriscarmos, nós próprios irmos. Claro que não é a coisa mais fácil do mundo, mas arriscarmos, batermos à porta. Por exemplo, ir até à escola que frequentei e dizer “quero apresentar isto”. Agora se calhar é pro bono, mas no ano seguinte a escola já tem bilhete e já te paga para fazeres, porque tens coisas a dizer e queres fazer os projetos. Acho que é assim que se começa e acho que é importante mantermos noção destas coisas de uma pequena companhia, porque, apesar de tudo, o Teatro do Eléctrico é uma pequena estrutura no sentido em que não tem muitas pessoas na parte de produção e muitas vezes temos de passar por isto, de ir buscar os adereços, de reciclar as coisas, de saber onde é que está, de contactar sítios, tentar vender espetáculos. Ou seja, eu tento vender espetáculos, faço a produção dos espetáculos, escrevo, enceno... claro que não estou a dizer que temos de fazer tudo, nem temos de fazer todas as funções, mas é importante ter uma noção, se calhar teres uma noção do que acontece.

Anexo 3 - Entrevista a Santiago Galvão por Beatriz Araújo – realizada a 23 de Setembro de 2025:

- 1. Que considerações é que retiras de todo o processo de preparação para estas apresentações?**

Santiago Galvão: *Foi um espetáculo que eu gostei bastante de fazer, porque foi uma algo que eu nunca tinha feito tão diretamente para as crianças no contexto de sala de aula e gostei muito de fazer. E acho que tinha uma coisa boa na medida em que transgredia aquilo que é o normal do teatro infantil. Este espetáculo obrigava-os a pensar e a perguntarem, e como dizia o texto, obrigava-os a perguntarem aos pais e aos professores aquilo que eles não tinham percebido e eu acho que nós com a ajuda do Zé, claro, conseguimos incutir-lhes essa curiosidade, de pesquisarem. Foi um espetáculo que gostei muito de fazer.... Custou-me, não te posso mentir; custou-me a entrar naquele mundo porque é uma coisa completamente diferente, mas foi um.... Olha foi um desafio que eu... Se me perguntassem “Olha fazia outra vez?”. Eu não sei, não sei. Não sei se fazia outra vez, mas gostei muito de fazer.*

2. Como é que sentiste este trabalho conjunto? Achas que se refletiu na energia das apresentações?

Santiago Galvão: *Eu acho que nós nos demos muito bem, portanto era o que estavas a dizer, facilitou esse jogo e essa contracena. E como eu te estava a dizer há bocado, foi uma experiência que foi difícil e foi complicado, e se não tivéssemos tido aquela ligação tão engraçada e de companheirismo, eu acho que não corrido tão bem, sabes? Portanto, havia coisas que nós quase sem querer propúnhamos e o Zé gostava e aceitava, ou limpava ... (risos)... Essa nossa ligação, nós que não nos conhecíamos de lado nenhum e que tivemos assim relativamente poucos ensaios, não é? Mas desde o momento em que estávamos a ler, criámos ali uma espécie de um jogo e que se tornou muito interessante.*

3. Como te sentiste ao abordar os temas deste texto?

Santiago Galvão: *São temas muito importantes e muito discutidos atualmente. E que às vezes nessa discussão as crianças e as pessoas mais novas ficam de fora porque há aquela coisa de “a criança não sabe o que se está aqui a passar, não tem background para discutir isto”. E isso a meu ver é errado porque as crianças podem ter um ponto de vista que é interessante. E este texto era muito interessante também por causa disso, onde coisas que elas já ouviram falar, de certeza, e que se calhar nunca ninguém lhes explicou o que é que é o estereótipo ou que é o preconceito, e acho que com este pequeno espetáculo elas conseguiram, ou pelo menos ficaram com uma noção, para poder falar e conversar sobre isso e não serem postas de fora desta discussão tão importante que é, e que existe. É isso, acho que respondi bem porque trazer as crianças a essa discussão, trazer o seu ponto de*

vista que é um ponto de vista muito mais inocente e inocente na maneira em que ainda não têm formação social que os adultos têm e que nós já temos. As crianças olham para as coisas com uma naturalidade e uma genuinidade que pode ser muito importante para o descobrir da solução. Não é a solução que eu quero dizer, mas do descobrir da resolução desta discussão. Porque nós crescidos e nós que já não somos crianças vemos os temos hoje me dia com muitas coisas juntas, e essa ingenuidade que as crianças têm de olhar para um problema na sua forma mais simples, às vezes é muito mais fácil para resolver.

4. Como foi para ti o processo de construção de personagem?

Santiago Galvão: *Influenciou, como é óbvio, porque as indicações do Zé são a base para a construção de personagem. Mas esta personagem foi construída ao longo dos ensaios todos, também em par contigo, e dessas propostas que iam aparecendo nos ensaios. E, eu acho que até à última apresentação que fizemos, e acho que a minha personagem, pelo menos, estava em constante atualização. Portanto, na primeira apresentação eu lembro-me de que eu estava numa pilha de nervos...(risos).... Saltámos texto e andávamos para trás... Mas estarem ali aquelas crianças a olharem para nós tão atentas e tão curiosas, eu acho que também veio mudar a maneira como eu via o texto. E por causa disso, afetar a personagem, que foi construída ao longo dos ensaios, e fazendo uma ponte com a tua personagem, sempre com base no texto e com base nas ideias que o texto transmitia.*

Beatriz Araújo: *Eu percebo o que queres dizer e relacionou-me com o que estás a descrever, porque ao longo das apresentações sentia que, em cada uma delas, fazia coisas de forma diferente e daí essa sensação de atualização.*

Santiago Galvão: *E depois havia outra coisa: desde que começámos a ler, eu tinha pensado que eu não queria que aquela personagem fosse um “grande”, como dizem as crianças, a ensinar-lhes qualquer coisa. Portanto, tentei explorar bastante essa parte de ser uma criança como eles só que gigantesca, como se fosse a cabeça deles a fazer perguntas e eles estão a ver a cabeça deles a fazer perguntas.*

5. Ao estar em contacto com diferentes funções que foste desempenhando com o Teatro do Eléctrico, como sentes que isso tem contribuído para o teu crescimento artístico?

Santiago Galvão: *Tem contribuído bastante. Eu estive um ano a trabalhar com o Teatro do Eléctrico, um ano assim acho que foram meses a tempo inteiro e depois o resto do tempo ia*

ao armazém fazer qualquer coisa, o que fosse preciso, Gostei muito de trabalhar com eles, e vou continuar a trabalhar com eles agora, e este ano que eu estive a trabalhar com eles, fez-me descobrir o mundo complicado, mas interessante da produção. Da produção, isto é, da direção de cena, da assistência de encenação, daquilo que se costuma chamar equipa criativa. Gostei muito. E inscrevi-me na Escola Superior de Teatro e Cinema em produção, portanto vou fazer o curso de produção, porque eu gostei mesmo muito de trabalhar com o Eléctrico e de trabalhar no teatro, mas de “fora”. Mas sim, este trabalho com o Eléctrico foi muito bom e estar inserido numa companhia que eu admiro, que é o Teatro do Eléctrico, e o Ricardo principalmente. Foi muito bom descobrir como funciona a companhia, porque na escola fala-se muito da profissão e que é uma profissão complicada, mas falar não tem nada a ver com o estar. E este tempo que passei com o Teatro do Eléctrico foi muito bom para perceber como é que funciona uma companhia, o que é que é preciso fazer para que uma companhia funcione e uma companhia grande como é o Teatro do Eléctrico tem sempre várias coisas a acontecer ao mesmo tempo. Foi muito importante, principalmente para ter a certeza que é o teatro aquilo que queria fazer, não só representar como criar e ajudar e estar e fazer. Para além de conhecer imensa gente também muito importante neste evoluir. É como te dizia há bocado, estar em “loco” no teatro, estar ali no meio é muito bom, porque tu percebes “pronto, afinal não é só eu vir para aqui, ler o texto uma meia dúzia de vezes e estrear”. Claro que eu não pensava que fosse assim, mas há muito essa fantasia de que o trabalho é fácil, de que não é uma coisa que exija muito. Mas é, na verdade é algo que exige muita dedicação e eu gosto muito desta adrenalina, desta agitação.

Anexo 4 - "Extraordinária Memória de Elefante"

Não ter medo a dizer o texto / B → a personagem é vaidosa / quando a conversa é entre os dois, é sempre num tom mais baixo

EXTRAORDINÁRIA MEMÓRIA DE ELEFANTE

As histórias. não cantar / mais ligado / pensar na intenção das frases

Dois amigos aventureiros chegam à sala de aula para desvendar os segredos da memória e provar que ela pode transformar o mundo. Com humor, jogos e histórias fascinantes, eles exploram como os nossos cérebros funcionam – comparando neurónios a árvores numa floresta mágica e sinapses a pontes luminosas. Inspirados pelos elefantes, mestres da memória, mostram como a curiosidade e as perguntas podem tornar-nos verdadeiros detetives do conhecimento. Uma viagem divertida e educativa que ensina a importância de exercitar a mente e cultivar a nossa própria "floresta cerebral". Estás preparado para despertar a tua memória de elefante?

A → em emília

A Numa terra não muito longe daqui

B → ligado → tom mais agudo → martelar → não cantar

Espera aí! Isso não é bem verdade, porque se pegássemos numa fita métrica, daqui até lá, se a esticássemos até ao máximo, a sua ponta não chegaria a essa terra, pois não? → segredo! sorriso

A → tempo do desfoque

Bom, então recomeço esta história: numa terra longe daqui, mas mesmo muito longe, bué da longe, longíssimo, vivia uma família de elefantes sábios. Tinham uma biblioteca dentro das suas cabeças. (mail desentranhada)

B tom agudo

Que extraordinário! → lançado → e logo

A Na cabeça guardavam todas as histórias e aventuras que já viveram.

B → segredo

Que extraordinário! → lançado → e logo

A A memória era como um tesouro para eles.

B → vaidosa → para o público

Ou melhor, a memória é um tesouro. Uma caixa de tesouros brilhantes, cheia de lembranças maravilhosas e extraordinárias. → lançado

A Continuando: quando um membro minúsculo da família de elefantes perguntou à sua avó porque é que a memória era tão importante, ela agitou a tromba, ao que parecia ser um sorriso e respondeu: (faz sinal) (mudar a posição) etc.

B → custódia Galega (mudar a posição) etc.

"Meu querido minúsculo, a memória é como um baú onde guardamos as nossas melhores aventuras. É como uma lâmpada que ilumina o caminho para o passado, mostrando-nos onde estivemos e como chegámos até aqui".

A aborda-lo → não para

B → procurar a imagem → mais paternalista

A A memória não é impressionante? → criar a memória → não mexer at corpo no geral

B → por cima → tom de convencido

A minha sim. Extraordinária. → tom de parte, mal mais agudo

A Ora ora, a minha também.

B
Duvido → mail
→ ataque
A ↳ silabado
Atrevida.

B
Hum? →

A
Pois

B
Dois vezes dois? → tem de se perceber

A
Bois! Ah, isso é batota. Misturar números e letras no meio de uma história? Continuemos com as letras e deixemos os números de parte por agora. → fica com o Santiago

B
Hum, hum. (faz gesto de selar a boca) → só aqui é que desfaz

A
Tudo o que nós queremos dizer com esta história é que...

B
Sim? → urgência

A
Hã?

B
Continua?

A
Interrompeste.

B
Fizeste uma pausa.

A
Estava a encher os pulmões de ar para concluir.

B
Hum, hum. → pedrado / sequeido (mail despachado)

A
Tudo o que nós queremos dizer com esta história é que... (enche os pulmões de ar) "A memória permite-nos viajar pelo tempo". → faz sinal

B
Oh! → colado → indignada
→ volta para o Santiago
? mail para cima

B

Com tanto ar que roubaste a toda a gente que está aqui nesta sala, pensei que ias dizer uma frase gigante.

A

Ora! "A memória permite-nos viajar no tempo" tem seis palavras, trinta e duas letras. E com os espaços entre palavras são trinta e sete caracteres. Ora trinta e duas letras, mais as suas pausas, requerem uma boa quantidade de ar.

B

Hum, hum. Não te distraias. Continuemos a nossa história. Foi por isso que viemos até aqui.

A

Ora bem: quando alguém possui uma excelente capacidade de se lembrar de coisas por muito tempo, dizemos ter "Memória de Elefante".

B

E por que razão dizemos isso? Atenção que eu sei a resposta, mas perguntei só para dar mais vivacidade à nossa apresentação. E por que dizemos isso?

A

Porque os elefantes são conhecidos por ter uma memória notável.

B

Extraordinária.

A

São capazes de se lembrarem de lugares, rotas de migração e experiências passadas, mesmo após anos e anos.

B

Bravo! Palmas para eles.

A

Já ouviram falar nisso?

B

Não é extraordinária a capacidade desses grandalhões dos elefantes? A minha memória também é assim/Se bem que às vezes não me lembro de onde deixei as chaves de casa.

A

Se às vezes não sabes das chaves, então não és um génio da memória como eles. Os elefantes, sim, são génios da memória. São capazes de se lembrarem de tudo, desde o último lanche até aquela árvore favorita que viram há dez anos! E sabes como funciona isso na nossa própria cabeça?

B

Sim e não... conta! *Da!*

A

A nossa memória depende de uns "amigos invisíveis" chamados neurónios. Eles, os neurónios, são como mensageiros que passam recados entre si, enviando informações pela nossa cabeça. ~~Sabe~~, é como se cada neurónio fosse uma árvore cheia de galhos que se estendem para alcançar outras árvores. E quando os galhos

se tocam—ou quase se tocam—é como se as árvores estivessem a sussurrar segredos umas para as outras. É daí que vêm as nossas ideias e memórias!

→ fixa um ponto e
→ horrir aqui / ali - Hm

B
Hum? E como eles falam uns com os outros?

A
↳ interrogar

Através de uma coisa mágica chamada sinapse! É como se cada mensagem fosse uma centelha de luz a saltar de uma árvore para outra numa floresta gigantesca.

→ abana a cabeça e horrir

B
Que extraordinário! A floresta das ideias!

→ ligada →

A
Exatamente! A nossa cabeça é como uma floresta cheia de árvores, que são os neurónios. E cada sinapse é como uma ponte luminosa que liga uma árvore a outra.

B
Espera aí... queres dizer que quando me lembro onde guardei o meu livro preferido, os meus neurónios estão a construir pontes?

A
Sim! É como uma equipa de construtores a trabalhar a toda a velocidade. Eles enviam mensagens uns para os outros: "O livro está na prateleira de cima!". E quando aprendemos algo novo, adivinhem o que acontece?

B
Hum... deixam uma marca?

A
Exatamente! É como se colocassem placas a indicar o caminho. "Por aqui se vai à prateleira de cima", ou "Por aqui se descobre a tabuada do 7".

B
Então cada vez que aprendo alguma coisa nova, é como plantar mais uma árvore na floresta!

A
E quanto mais usamos essas árvores e pontes, mais fortes elas ficam. É por isso que repetir as coisas nos ajuda a lembrar melhor. E os elefantes sabem disso há muito tempo. O nosso objetivo é ser como eles. E sabem porque têm uma memória incrível?

B
Porque valorizam as suas experiências. Tal como eu. Cada momento da vida de um elefante é como uma pedra preciosa que eles guardam nos seus cofres mentais. E quando precisam, lá estão elas, as memórias, prontas a iluminar o caminho. Tal como eu.

A
Isso não é verdade. Relembro que às vezes não sabes das chaves de casa! Mas imagina que nós, humanos, também tínhamos uma memória assim.

B
Super Extraordinária!

A

Nunca mais perderíamos as chaves, nunca mais nos esqueceríamos dos trabalhos de casa, nunca mais nos enganávamos na tabuada. Quem me dera lembrar-me de tudo desde o dia em que eu nasci! Lembrar-me da primeira coisa que vi quando abri os olhos. Lembrar-me de todos os livros que li! De todos os filmes que vi!

B

→ mail ligado → mão pegou desculpa, acertiva, berru
Ainda não estou nesse nível, mas acredita em mim, a minha memória é extraordinária. Não me lembro do dia em que nasci, mas tenho memórias muito antigas. Tu sabes disso e é por isso que estamos aqui hoje mesmo.

A

Certo. E como fazes para ter uma memória tão boa? Atenção que eu também sei a resposta, pergunto só para criar mais entusiasmo na plateia e para aumentar a curiosidade.

B

→ ligado → em bocadinhos mail do entusiasmo → brincar
É simples! Basta exercitar a memória todos os dias. Mas todos os dias mesmo. Mas não com exercícios maçadores. Não. Estou a falar de exercícios divertidos, super-divertidos, hiper-mega divertidos.

A

Por exemplo?

B

→ ligado
Brincar às escondidas com as memórias. Isso é possível, Fechar os olhos e tentar lembrar de todos os brinquedos que temos no quarto.

A

E mais?

como quem se lembra → entusiasmo contínua
B Criar rimas engraçadas para nos lembrarmos de coisas que temos de fazer. Eu, por exemplo, todos os dias tenho de alimentar um peixe de estimação que tenho num aquário lá em casa, e sempre que entro na sala digo: "Peixinha sem comida, fica muito aborrecida". E é da forma que não me esqueço. Agora dá tu um exemplo.

A

"Se não faço os trabalhos de casa, tudo se atrasa". E outra: "Se não arrumar o quarto, morde-me o lagarto". E mais outra: "Se não lavar os dentes, não tenho presentes."

Mas atenção que estes exercícios são de nível primário. Há níveis ainda mais elevados. Elevadíssimos. Com a prática deles, seremos extraordinários. O mundo será um lugar extraordinário.

B

por cima dele
Você está pronto para se tornarem verdadeiros mestres da memória?

A

Sim.

B

→ mail agudo
Não és tu que tens de responder. *→ tem mail baixo*

A

Não me envergonhes.

B

→ mail agudo
Não fiques com tromba de elefante.

A
Avança no discurso majé! Porque todos queremos ser hipermnésicos. Todos queremos ter a maior capacidade de guardar memórias.

B *ligado*
Ora, então para sermos mestres da memória precisamos de estudar para sempre. Estar com atenção a tudo e analisar criticamente. →

A
O maior segredo que podemos revelar é? Rufem os tambores!

B *nao acentuar o "t" → lento → loque* *seguido*
Temos de nos tornar máquinas de multiplicar perguntas. Máquinas de multiplicar perguntas. É isto mesmo. As perguntas fazem o nosso raciocínio aumentar. Cada pergunta é como um caminho que nos leva a novos lugares e descobertas. → *mais lento*

A
Quanto mais perguntas, mais a nossa mente se expande.

B
E por que as perguntas são tão especiais?

A
Porque nos tornam detetives do conhecimento. Quando perguntamos: “porquê?”, “como?” ou “o que aconteceria se?”, estamos a investigar o mundo à nossa volta. E automaticamente o nosso cérebro guarda essas memórias interrogativas.

B *mais ligado*
Nunca tenham medo de perguntar. É esse o segredo. Da próxima vez que estiverem curiosos sobre alguma coisa, perguntem. Sejam campeões das perguntas. Elas, as perguntas, são o caminho para desbloquear os segredos do universo.

A *tom do mistério*
E o melhor de tudo é que podemos fazer a floresta cerebral crescer todos os dias! Aprender, brincar, fazer perguntas... tudo isso planta mais árvores no nosso cérebro e constrói novas pontes. E como todos sabemos, uma memória forte começa com curiosidade. Então, o que é que temos de fazer a seguir? Seguir em frente e perguntar, perguntar, perguntar.

B *mais seguido*
Exatamente. Porque cada pergunta é uma nova ponte, uma nova ideia, uma nova aventura. Sejam detetives do conhecimento! E lembrem-se: tudo começa com a floresta que têm na vossa cabeça.

A
E agora que já sabem o segredo, lembrem-se: cada pergunta é uma nova ponte, cada memória é uma nova árvore. ~~Cultivem a vossa floresta e nunca parem de explorar.~~

B *nao basta → não do tom do Santiago* *pensar de olho*
Terá memória de elefante quem se lembrar desta conversa para sempre. Não se esqueçam que para isso temos de ser máquinas de multiplicar perguntas.

A *nao para trial do Santi*
... máquinas de multiplicar perguntas.

MEMÓRIA DE PEIXE QUE NÃO É “MEMÓRIA DE PEIXE”

Após chegarem à conclusão que é um ultraje usar a expressão “memória de peixe”, correm para a primeira escola que encontram e entram em todas as salas de aula, para informarem os seus futuros amigos de que há estereótipos que tem de ser derrubados e é urgente estarmos informados sobre os rótulos que por aí andam e desmascará-los.

A

Olha-me só esta sala de aula. Está cheia de gente.

B

Parecem muito simpáticos.

A

Caríssimos amigos...

B

Amigos? Não queres pensar melhor? → para-o

A

Hum?

B

Ah?

A

O quê?

B

Eles não são teus amigos.

A

Mas podem ser.

B

Nesse caso podes dizer: caríssimos futuros amigos.

A

Obrigada pela sugestão.

B

Prosegue então.

A

Caríssimos futuros amigos: queremos falar-vos de um enorme estereótipo. Hum? Estereótipo? Como é que eu me fui lembrar desta palavra agora? Nem sei se está bem empregue, mas calha bem, e assim que eu souber como se escreve estereótipo, compro um gelado. Ou dois.

B

Estavas a dizer?

A

Ah?

→ olha para o Santi

→ a conversa é entre el dail

→ faz expressão de admirada [ex-plorar movimento staccato]

→ para o público

→ entoação aqui

→ balança misto

B

Hum?

A

Pois! Estava a dizer que os estereótipos são ideias formadas antecipadamente. É o que se acha das pessoas, dos animais, das coisas em geral, sem as conhecer bem. E aceitamos esses rótulos sem os questionarmos.

B

Como julgar um livro pela capa? → simplificar (por cima)

A

Sim isso.

B

E queres partilhar com os nossos futuros amigos que estereótipo é esse? → fazer o gesto, mal não exagerado → para o Santiago → acanteia

A

Vamos falar sobre um grande estereótipo: a “memória de peixe”.

A e B

Como assim? Os peixes têm memória? — Perguntam vocês. Claro que têm — respondemos nós. → agudo

A

Ora, o estereótipo é este: dizem que a memória dos peixes é bem curta. → grave

A e B

Curtíssima. Pequeníssima. Pequeninha.

B

Dizem as más-línguas, que os peixes só se lembram das coisas por alguns segundos.

A

Só alguns segundos? (imita um peixe a nadar e a esquecer-se das coisas) Olha, sou um peixe! A nadar... a nadar. Ai! Onde estou? Volto a nadar. Onde estou?

B

Mas é mentira! A verdade é que alguns peixes têm a memória muito melhor do que pensamos. Conseguem lembrar-se de coisas por alguns dias. Semanas. Meses. Anos até. → sobressai mais do que a mentira

A

Logo, não é verdade que têm memória de alguns segundos.

B

Exatamente. Costumamos ofendê-los quando dizemos que alguém que se esquece das coisas rapidamente tem “memória de peixe”. [Tenho alguns amigos peixes que me confiaram isso.] Isto é verdade. A mais pura verdade. Acreditem em mim. → verdadeira → confiança → não está ninguém

A e B

Então, porque é que dizemos isso? Peixes com má memória? — Perguntam vocês

B

Porque é fácil imaginar um peixinho esquecer-se rapidamente. Repentinamente. Imediatamente.

A
Sabiam que se lhe dermos comida no mesmo horário, eles reconhecem-nos?

B
A memória dos peixes é mesmo fascinante. E de que maneira.

A e B
Não é verdade de todo o que se diz por aí.

A
Ou falas tu, ou falo eu?

A e B
Mas temos de espalhar esta notícia por todo o lado.

A
Bom?

A e B
Mas temos de... (rastrear) → tem de se ouvir

A e B
Mas temos de espalhar esta notícia por todo o lado. A memória dos peixes é igual à de um elefante. Dizer que alguém tem “memória de peixe” como se fosse algo mau não é justo. Não! Não!

B
Usar certos termos sem pensar... → não perder o tom → ajuda

A
Certas expressões sem pensar...

A e B
Pode ser perigoso. Pode ser preconceituoso.

A
Sim, as palavras têm muita força.

A e B
Muita força. Muitíssima força.

A
E se as usarmos sem entendermos bem o que significam, podemos magoar tudo à nossa volta.

B
Então, quando ouvirem algo como “memória de peixe”, pensem bem antes de repetir. Talvez o peixe tenha uma memória de elefante! Ah pois! Não é? É! Não é? É? É?

A
É, pois. Claro que é. Ora ora!
↳ mais para mim

B
Podemos sempre brincar com as palavras e descobrir coisas novas.

↳ acentua

A
Não queremos cá insultar peixes e crustáceos.

B
Há mil e uma possibilidades com as palavras! Ora o abecedário tem... *→ @centua*

A
Não sabes a quantidade de letras?

→ fazer o gesto para a @centua

B
Sei. Muitas letras.

A
Mas quantas? Não sabes?

B
A, B, C, D... I por aí fora!

→ mais há outros

A
O nosso alfabeto tem vinte e seis letras.

B
Pois. *→ agudo*

A
Mais que muitas letras para jogarmos umas com as outras.

B
Pois. Digo-vos uma coisa, por acaso, foi uma coisa bem... Como é que se diz? Uma coisa bem feita. Vinte e seis letras para se formar milhões de palavras. Que coisa! Ufa! *→ vaidade / pombo / → trazer*

A
Normalmente quando nos faltam palavras dizemos “coisa”. Não é?

B
Ora que coisa! *→ tapar a boca!*

A
Mas voltando ao assunto: brinquemos com as palavras sem ofender ninguém. Vamos sempre olhar com uma lupa e entender bem as palavras antes de usá-las.

B
Pois!

A
Elas podem magoar.

B
Pois! *→ entoar* Afinal a memória de peixe é grande e não vale a pena usar essa expressão para dizer que alguém tem memória muito curta.

A e B
Curtíssima. Pequeníssima. Pequenininha. *→ expressão (procurar)*

B

As palavras magoam muitas vezes. → não é triste, mal é com tom

A

Caríssimos amigos. → interrompe-o (não antecipar)

B

Caríssimos futuros amigos, assim é melhor. → seguido

A e B

Caríssimos futuros amigos, as palavras têm muito poder. MUITÍSSIMO poder. Elas transformam-nos. Podem magoar profundamente, deixando cicatrizes invisíveis no coração ou podem fazer-nos saltar de alegria, como se tivéssemos molas nos pés.

A

Isto é verdade.

↓
deixa para um
tom triste

B

A mais pura verdade. → não quebra a energia

A

Os peixes são extraordinários, caríssimos futuros amigos. Além de terem uma extraordinária memória de elefante são eles que estão a organizar...

A e B

(tapam a boca um ao outro) Shhh! Segredo!

↓
curto ↓ mais lançado

A

Estão a organizar um concurso de memorização subaquática! Pronto já disse.

B

Exacto! O grande tomcio de memória aquática! Pronto, já disse também!

A

Imaginem só: peixes de todas as espécies a competirem para ver quem se lembra de mais coisas!

B

Existem prémios até! Algas gourmet e passeios de boia!

→ deve o Santiago

A

Então, caríssimos futuros amigos, lembrem-se: quando disserem alguém ~~com~~ "memória de peixe"...

tem

B

Pensem nos peixes competidores, mestres da memorização!

→ acompanha o tom do Santiago

A e B

Respeitem a memória dos nossos amigos aquáticos!

↓ finaliza

→ pensar em concluir
(fazer o gesto com o braço)

→ Cuidado com o "p".

Anexo 5 - “Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Perguntador”

Não deixas cair a colocação / Não tentes dizer tudo da mesma forma - lerinha com o texto

CONSELHOS DE UMA LAGARTA COM LÍNGUAS DE PERGUNTADOR

CASA 0: A REALIDADE NÃO É O QUE PARECE?

A lagarta está instalada, fuma o cachimbo de água e fala e fala e fala. Alice corre.

LUZ NA LAGARTA

QUANDO O PÚBLICO ENTRA - FAIXA 1

Desprezar mais das palavras?

LAGARTA – Já estive cansado, agora já não, vejam no meu aspecto. Fiquei cansado e não gostei. Não estava com cabeça para isso. Mas depois habituei-me. **MÚSICA VAI BAIXANDO LENTAMENTE. ATÉ DESAPARECER.** Agora já gosto. Mas só de pensar. De pensar que estive cansado. Fica-me bem. Mas só a pensar.

saborosa

Assim é que estou bem. Estava de rastos, queria era deitar-me. Descansar os braços. Foi então que me deitei aqui, afim de descansar um pouco. Paro e não faço nada. Não acontece nada. Não acontece nada? Ou quando estou parado acontece tudo? Não faço nada, mas os pensamentos fluem. Não os consigo travar, não os consigo agarrar. Não faço nada, mas ouço passar o tempo. O tempo é isso. Familiar e íntimo. Ouço passar segundos, horas e anos. Vivemos no tempo como peixes na água. A sua cantiga alimenta-nos, perturba-nos, assusta-nos, embala-nos. Não é? É só ficar em silêncio e lá está ele. O tempo. **ENTRA**

FAIXA 2 ATÉ AO FINAL

LUZ ABRE GERAL. ILUMINA CENA TODA QUANDO ALICE APARECE.

CASA 1: QUEM SOU EU?

LAGARTA - Quem és tu?

ALICE - Eu? Alice.

LAGARTA - Alice? Isso não me diz nada.

ALICE - Ora deixa-me cá ver: serei eu a mesma pessoa que se levantou esta manhã? Quase que me quer parecer que me recordo de me sentir um pouco diferente. Mas se não sou a mesma, a pergunta é "Quem sou eu?" **ENTRA FAIXA 3**

De certeza que não sou a Aída porque ela tem os cabelos longos e eu não. E tenho a certeza que não posso ser a Susana, porque eu sei uma data de coisas, e ela sabe tão pouco. **FAIXA 3 DIMINUI.** Além disso ela é ela, e eu sou eu. Ai que barafunda. **Música SAI.** Vou tentar ver se sei todas as coisas que dantes sabia. Deixa-me cá ver: um vezes dois são doze, e dois vezes dois são treze e quatro vezes sete são... Não pode ser. Seja como for a tabuada não conta. Vamos tentar a geografia. Londres é a capital de Paris, e Paris é a capital de Roma, e Roma... Não. Desculpe, minha senhora. Devo estar trocada com a Susana.

LAGARTA - Minha Senhora?

ALICE - Cavalheiro.

LAGARTA - Cavalheiro?

ALICE - Desculpe.

LAGARTA - Pois. Pois.

ALICE - Perdão?

LAGARTA - Puff. Puff Não tenho nenhum desses rótulos! Os estereótipos são... Estereótipos? Como é que eu me fui lembrar desta palavra? Nem sei se está bem empregue, mas calha bem, e assim que eu souber como se escreve estereótipo compro um perfume novo. Puff. Puff. Estava a dizer-te que os estereótipos são ideias formadas antecipadamente. É o que se acha das pessoas sem as conhecer bem. Vão ficando assim ao longo do tempo e nós aceitamos sem nos questionarmos. É por isso que não aceito nenhuma etiqueta desse género.

Nem senhora, nem cavalheiro. Mas afinal quem és tu?

ALICE - Alice, já disse. Quer que me defina com *estéripopitos*?

LAGARTA – Estereótipos.

ALICE – Ou isso. Quem és tu? Como posso dizer quem eu sou se estou em transformação? Todos nós estamos um bocadinho diferentes de segundo para segundo. Somos radicalmente diferentes daquilo que éramos há 20 segundos atrás. Mas deve saber disso melhor do que eu.

Sabe, não sabe? Quando se transformar numa crisálida e depois disso numa borboleta, e depois... julgo que há-de sentir-se um bocado esquisito/a, não acha?

LAGARTA – O que queres dizer com isso?

ALICE – Eu sou o que sou agora e sou diferente daquilo que fui, ou daquilo que serei. Mas se Alice é pouco para dizer quem sou, então quem sou eu?

CASA 2: QUEM É QUE VEJO NO ESPELHO?

Alice avança: Quem é que eu vejo no espelho?

ALICE – Quando me olho ao espelho como sei quem eu sou se estou em constante transformação? Como sei se correspondo aquilo que os outros conseguem ver ou aquilo que os outros acham de mim? Quem é que vejo no espelho? **ENTRA FAIXA 4 LUZ GERAL DESAPARECE. JOGO DE SOMBRAS FUNDO.**

QUANDO RAQUEL FALA CORTAR FAIXA 4 E LUZ GERAL VOLTA APARECER. MAS MANTEMOS LUZ DE SOMBRAS.

Sei responder, sem nenhuma hesitação, no que diz respeito às últimas análises microscópicas que fiz ao espelho. Mas só lhe sei dizer no que diz respeito ao meu aspecto físico. E para facilitar as coisas e responder com alguma ordem e para não me perder no meio das palavras, começo pela cabeça. Sabe que com o impiedoso passar do tempo, toda a gente perde cabelos. Sabe, não sabe? E isso não acontece apenas aos mais velhos. Entre os 20 e os 30 anos, a cabeça humana tem, em média, 615 fios por centímetro quadrado – o que quer dizer 150 000 fios, aproximadamente. Dos 30 aos 50, o número cai para 485 fios e vai diminuindo lentamente. Um octogenário saudável tem 435 raízes por centímetro quadrado. Isso, é claro, não vale para os carecas, se não deixa de fazer sentido este raciocínio. Mas pelos meus cálculos tenho, neste preciso momento, 155 456 fios. O nariz, é ou não é, que o povo nos diz que não, que o nariz não é feição, seja grande ou delicado? No meio da cara em por força que se ver, mesmo a quem o não meter aonde não é chamado! E como vê, a minha boca é a maior do mundo porque não paro de falar. Os braços

↳ muita referência Amália

e as pernas são longos. Tão longas as pernas que terminam nos pés. Ah, boa, afinal não estou trocada com a Susana.

LAGARTA – Mas isso não chega. São apenas um conjunto de características. Tu! Quem és tu? *⇒ intimidatória e bruta*

ALICE – Acho que primeiro me devia dizer quem é o, a, os, as, um, uma...

LAGARTA - Anda cá, que eu já te digo. (Uma pausa *brinca com a pausa*) Tenho uma coisa para te dizer. (Outra pausa promissora.) Nunca percas a cabeça.

ALICE – É tudo?

LAGARTA – Talvez não.

ALICE – Então?

LAGARTA – Sim.

ALICE – E?

LAGARTA – Hum?

ALICE – ãh?

LAGARTA – Quem és tu?

CASA 3: A MEMÓRIA FUNCIONA NOS DOIS SENTIDOS?

Alice avança: A memória funciona nos dois sentidos?

ALICE – Eu não lhe sei responder. Alice. Só tenho memórias a partir dos 4 anos e antes disso eu já existia. Só que não me lembro. Mas já era eu, sem saber que era eu. E além do mais, ainda me faltam muitos anos pela frente para poder responder a essa pergunta. Era preciso que a memória se lembrasse melhor. *(reação)* Isso é possível? *⇒ escrever um bozudo*

LAGARTA – Claro que sim. Claro que não. As areias que cobrem a memória vão tapando as ideias do passado e, o que hoje é novo, será um dia esquecido. Compreendido? Mesmo este momento que estamos a ter vai desaparecer. *⇒ ideia dif. ⇒ bilárofa*

↳ das a ideia

ALICE – É precisamente por causa dessas areias que não lhe consigo responder. A menos que fosse possível uma viagem ao meu passado. Só assim conseguia recuperar essas memórias que foram cobertas por milhares de grãos de areia. Sou o que sou porque tenho um passado. Recebi um código genético gigante. (plim)

LAGARTA – (como se estivesse na disco) Certo. Nada se pode explicar sem uma viagem ao passado que nos aconteceu há muitos anos. Alguém que não quer entender o passado, fica reduzido á vida mental de uma bolota. E que me perdoem as bolotas inteligentes. - fazer o piada

ALICE → ^{horrorizado} Eu não quero ficar reduzida a uma bolota. E sabe de alguma coisa que se possa fazer? Sabe de algum remédio ou de algum feitiço, ou de alguma bebida, ou de algum segredo?...

LAGARTA - Tenho uma coisa para te dizer. (irónico) ^{ironia} Se medirmos um balão, o que está fora dele? ^{mistério} Qual foi a altura certa para viver? Também não sei. São só desculpas. Mas o mais importante tenho para te dizer: nunca percas a cabeça. ^{relevar o tom} Se medirmos um balão, o que está fora dele? ^{injeta logo} Qual foi a altura certa para viver? Também não sei. São só desculpas. Mas o mais importante tenho para te dizer: nunca percas a cabeça. ^{lançar a pergunta para el miúdo} Se medirmos um balão, o que está fora dele? ^{fazer o gesto do balão com o eschimbo} Qual foi a altura certa para viver? Também não sei. São só desculpas. Mas o mais importante tenho para te dizer: nunca percas a cabeça.

ALICE – Você é estranhíssimoma. Mas pode ajudar-me ou não?

LAGARTA – Hum? Ajudar em quê?

ALICE – Na resposta à sua pergunta: “Quem és tu”, quer dizer “Quem sou eu?”. Para responder sem nenhum equívoco ou mentira, teria de fazer uma viagem ao meu passado. Saber de onde vim. Mas também seria preciso uma viagem ao meu futuro. Saber para onde vou. Porque serei sempre diferente. E tenho de ter noção de todo o meu percurso, do passado ao futuro. Só não sei como é possível fazer essa viagem. **Mas será que a memória funciona nos dois sentidos? ENTRA FAIXA 5 ATÉ AO FINAL LUZ GERAL BAIXA E FICAMOS COM MISTURA DE LUZ DE SOMBRAS.**

Quem sou eu no passado, e quem sou eu no futuro? Serei a mesma?

CASA 4: NÃO HÁ NADA?

Alice confronta-se consigo mesma.

ALICE - Aqui não há nada? ENTRA FAIXA 6 ATÉ AO FINAL LUZ GERAL VOLTA.

Só eu!

↳ dar mais tempo

CASA 5: A MEMÓRIA UNE O TEMPO?

Alice avança assim que pergunta se a memória une o tempo.

LAGARTA ^{truz} - Sabes que mais? Nunca percas a cabeça! Se estiveres atenta saberás quem tu és. Dentro de ti está o tempo. Dentro do tempo há mais tempo. Não é extraordinário pensar que entre o passado, o presente e o futuro, o mais difícil, o mais incompreensível, seja o presente?

ALICE - Sim, acho que sentimos o deslizar do tempo. O presente não pára. O presente contém sempre uma parte de passado e uma parte de futuro, e parece que isso é necessário ao tempo. Mas **será que é a memória que une o tempo?** **ENTRA FAIXA 7** Falo numa viagem ao passado e outra ao futuro para dar uma resposta. Fazer uma viagem na minha memória e lembrar-me de tudo. **SAI MÚSICA**. Será possível? *→ dar ênfase à questão do tempo*

LAGARTA - Talvez sim. Talvez não.

ALICE - Não entendo.

LAGARTA - Ora. Ora.

ALICE - Então?

LAGARTA - Prometes que guardas segredo?

ALICE - Sim

LAGARTA - Nunca percas a cabeça e repete esta jura: Eu fui. Mas o que fui já me não lembra: Mil camadas de pó disfarçam, véus, Estes mil rostos desiguais. Tão marcados de tempo e macaréis. E agora tens de beijar os dedos em cruz. E bater na madeira truz truz. *→ bilatáfo*

ALICE - Feito. E agora?

LAGARTA ^{Hm - Hm} - O que queres dizer com isso? *→ alzheimer*

ALICE - O segredo. O segredo que tenho de guardar muito bem guardado. *→ bilatáfo*

LAGARTA - Ah sim. Já me esquecia. Sei como fazer essa viagem. Digo-te que o cérebro é um mecanismo que recupera memória do passado e do futuro. Estamos sempre desfocados. Estamos sempre a ver o mundo de maneira desfocada. Mas o nosso destino é evoluir. Transformarmo-nos é esforçarmo-nos. A vida de uma lagarta não tem muita graça. Sou pesada, só rastejo, como folhas. Jazo aqui, tão limitada. Mas o casulo não é uma prisão, é um *→ ledio*

→ lanca

portal, que dá passagem para um mundo novo. E nunca mais as coisas serão as mesmas. Mas não nos percamos. Atenção, tens de abrir bem os olhos. Respirar profundamente. E só depois disso é que posso abrir o cofre. Lembra-te de que os buracos negros são considerados a boca do inferno do Universo. Quem lá cair, desaparece. Para sempre. E lembra-te: nunca percas a cabeça.

exercício para os miúdos

↳ linear com o misterioso

ALICE – Desaparece? Mas para onde? O que há num buraco negro?

↳ ligada

LAGARTA – Buraco negro, não. Correção: estrela negra. Assim é que está bem. Não imite luz. Mas é uma estrela. É acumulação de massa. Podemos imaginar uma grande bola em que tem tanta massa que atrai a força da gravidade e nós estamos sempre a ser atraídos por essa massa. Entendido?

ALICE – Não sei.

LAGARTA – Não desperdicemos mais tempo. Cá está ela. É a chave da máquina do tempo.

ENTRA FAIXA 8 LUZ COMEÇA A PISCAR ATÉ CHEGARMOS AO CANTO. AI ESCURECE. APARECE LUZ ROXA + LARANJA QUE TAMBÉM PISCAM. FICAM ESTAVEIS. DEPOIS RAQUEL VAI PARA O CENTRO E AÍ COMEÇAM A APARECER AS 2 LINHAS AZUIS. RAQUEL FICA EM SILHUETA. Basta acrescentar fermento. Um dos lados faz-te viajar para o passado, e o outro faz-te viajar para o futuro.

VOLUME DA MÚSICA BIAXA E FICA EM FUNDO QUANDO A RAQUEL DIZ O TEXTO FINAL.

repleta como se fosse guerra

straight to the point

↳ matéria

Olar para o futuro

CASA ∞: FUTURO

Aqui no futuro, ↗ Malavral

ALICE – Bem-vindos ao futuro. *Aqui* o mundo é povoado por átomos, moléculas e ondas eletromagnéticas visíveis. Vemos tudo ao pormenor. Um átomo é a coisa mais pequena. A mais pequena que se possa imaginar. Muito menor que uma formiga. Mas muito menor. Está em toda a matéria que nos rodeia. Mas mesmo esses átomos são formados por partículas ainda mais pequenas. Pequeninas. Pequenininhas. Pequeníssimas. E já que me perguntam o que é uma molécula, é um conjunto de átomos, iguais ou diferentes. **LUZ ACENDE NO ROSTO DA RAQUEL QUANDO ELA AVANÇA.** Aqui no futuro um chá quente é um chá em que as moléculas se agitam muito. Um chá frio é um chá em que as moléculas se agitam pouco. E num cubo de gelo, que ainda é mais frio, as moléculas estão praticamente paradas. A diferença é que antes, no passado, não as víamos. No futuro vemos tudo. E ainda mais impressionante, no futuro não há tempo. O tempo está em quem o conta. Sem relógio não há tempo. Sem horas não há tempo. Sem horas, sem minutos, sem segundos. Se deixarmos de contar, não há tempo. Mas há mudança. O mundo é mudança. **Quem sou eu?** Os átomos que respondam por mim. Aqui no futuro o meu nome está sempre a mudar. **Eu** estou sempre a mudar. Os átomos deslocam-se e criam novas identidades. Se o mundo é mudança eu também o sou. Então, eu sou o que quiser ser. Independentemente das memórias que adquiri, ou do código genético, ou do nome que me ofereceram. **Eu sou o que quiser ser.** **SAI FAIXA 8 APAGAR LUZ ROSTO RAQUEL. FICAM SÓ AS LINHAS.**

E quem és tu?

↳ mudança para esta pergunta

AS LINHAS AZUIS DESAPARECEM. ESCURO. ENTRA FAXA 9 LUZ NEGRA. VÊ-SE A BORBOLETA.

↳ mesma coisa: saborear as palavras

Anexo 6 - Apresentações: “Extraordinária Memória de Elefante”



Registo fotográfico do ensaio geral da peça "Extraordinária Memória de Elefante"



Apresentação do espetáculo "Extraordinária Memória de Elefante" na Escola Básica de Vila Nogueira de Azeitão - 27 de Março de 2025

Anexo 7 - “Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Procurador”



“Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Procurador”
- Fotografia de Ensaio



Apresentação de "Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Perguntador" no Centro Escolar de Nelas - 13 de Junho de 2025



Apresentação de "Conselhos de Uma Lagarta Com Línguas de Perguntador" na Escola Básica do Fojo em Canas de Senhorim - 17 de Junho de 2025



Apresentação de "Conselhos de Uma Lagarta com Línguas de Procurador" na Escola EB1/JI/Creche Aprígio Gomes - 24 de Junho de 2025

Anexo 8 – Testemunho do Processo de Estágio



A Beatriz Araújo destacou-se desde cedo pela sua entrega, sensibilidade e vontade genuína de aprender, estando sempre disponível para colaborar nas várias áreas do trabalho dentro do Teatro do Eléctrico.

Em *A Extraordinária Memória de Elefante*, o seu envolvimento foi particularmente marcante, revelando atenção ao detalhe, escuta e um compromisso profundo com o processo artístico, que exigia rigor no débito do texto e na expressão corporal, trabalhados como uma partitura musical.

O seu percurso foi muito consistente e inteligente, deixando uma marca positiva dentro da nossa equipa.

