

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**O papel do Teatro na desopressão do olhar em relação a pessoas com
deficiência intelectual e dificuldades de aprendizagem**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO- ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO

E COMUNIDADE

Maria Amélia da Cruz Lobo Videira

Amadora, 29 de Julho de 2011

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**O papel do Teatro na desopressão do olhar em relação a pessoas com
deficiência intelectual e dificuldades de aprendizagem**

Maria Amélia da Cruz Lobo Videira

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro- especialização em Teatro e Comunidade, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, Professor Adjunto,

Amadora, 29 de Julho de 2011

RESUMO

Neste trabalho é abordada a permanência da autora na CERCICA (Cooperativa para a Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados de Cascais) durante doze anos, onde criou e implementou um curso de Formação Profissional em Teatro e Animação, para pessoas com deficiência intelectual e dificuldades de aprendizagem.

Por não possuir conhecimentos específicos sobre esta matéria, serviu-se da sua experiência profissional e do seu percurso de vida para a sua criação e implementação, os quais relata no sentido de tornar compreensíveis as acções desenvolvidas posteriormente.

Dado existirem ainda muitos preconceitos em relação à deficiência, procura dar a conhecer um pouco do que é esse universo, e desdramatizar medos que levem à rejeição e ao afastamento.

É igualmente abordada a necessidade de não restringir os direitos do deficiente ao direito à diferença, mas abrir esse olhar para uma consciência abrangente, que inclua o reconhecimento das semelhanças, assim como a compreensão de que as margens alimentam as regras, transformando-as.

Dans cet ouvrage il est abordé la permanence de l'auteur à la CERCICA (Coopérative pour l'Éducation et Réhabilitation du Citoyen Inadapté de Cascais) pendant douze ans, où elle a créé et développée une Formation Professionnelle en Théâtre et Animation pour des personnes en situation d'handicap intellectuel et de difficulté d'apprentissage.

Par manque de connaissances spécifiques sur cette matière, l'auteur s'est servi de son expérience professionnelle et de son parcours de vie, lesquels elle donne à partager aux lecteurs dans le sens de rendre compréhensibles les actions développées postérieurement.

Une fois qu'il existe beaucoup de préjugés par rapport à l'handicap, il est très important de faire connaître un peu cet univers et dédramatiser les peurs qui amènent à la rejection et à l'éloignement.

Aussi il est abordé le besoin de ne pas limiter les droits de la personne handicapée aux droits à la différence, mais ouvrir ce regard sur la reconnaissance des similitudes aussi bien que sur la compréhension que la marge nourrit la norme et la transforme.

Palavras-chave: Teatro – Deficiência – Formação – Educação – Semelhanças.

Key-words: Theatre – Disability – Training – Education – Similarities.

INDICE

<u>AGRADECIMENTOS</u>	4
<u>DEDICATÓRIA</u>	5
<u>INTRODUÇÃO</u>	6

CAPITULO I - fundamentar

1.1 -Da escuridão para a luz	10
1.2 – Autores que mudaram a minha vida	11
1.3– Reflexão sobre o que é o Teatro e a Arte de ser Ator	17
1.4 – Necessidades formativas de aprofundamento técnico	27
1.4.1 – “Corpo e Consciência” e “Sofrologia Médica”	27

CAPITULO II - conceber

2.1 - Onde e com quem	32
2.2 – Linguagens Expressivas com os utentes do CAO	40
2.3 - Projeto Internacional “Théâtre Acteur Social 2000”	43
2.4 –Curso de Formação Profissional Simulada em Teatro e Animação	45
2.4.1 – Programa de um dia de trabalho	55
2.4.2 – Práticas de Teatro	57
2.4.2.1 – Descrição de alguns exercícios realizados durante a Formação	59
2.4.2.2 – Exercícios de desenvolvimento da imaginação e da Criatividade	61
2.4.2.3 – Exercícios incluídos no Manual de Formação	68
2.5 – Que Teatro com a deficiência	71
2.6 – Um exemplo vindo de França: Signes	73

2.7 – O Congresso Internacional “De nouvelles Lumières: révolutionner la manière de penser et de prendre en compte le handicap”	74
--	-----------

2.8 - O Teatro do oprimido na desopressão do olhar em relação às pessoas com deficiência intelectual	76
---	-----------

CAPITULO III- implementar

3.1 – Animadores Culturais	86
---	-----------

3.2 – Universidade de Lisboa para a Terceira Idade	87
---	-----------

3.3 – Formação de Formadores	88
---	-----------

3.4 – Formação Profissional em Teatro e Animação	91
---	-----------

CAPITULO IV

Retroagir/avaliar	97
--------------------------------	-----------

<u>CONCLUSÃO</u>	102
-------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA

“Uma coisa é certa: se a opressão existe, é preciso acabar com ela!”

Augusto Boal

Agradecimentos

Aos que me ajudaram

AFONSO Maria João porque nunca me deixou desistir

CHALAGUIER Claude porque me ensinou que a margem alimenta a norma e transforma-a”

COSTA Graça porque sempre me apoiou e estimulou

FAÍSCA Genoveva porque fez um excelente trabalho durante o curso de Formação Profissional

FILIPE Guilherme porque me ensinou preciosos melhoramentos de última hora

MARQUES Luísa porque se não fosse ela não havia suporte informático

NETO Rosa porque me abriu as portas para uma aprendizagem sem precedentes

NUNES Margarida porque me proporcionou condições de trabalho sem as quais não teria chegado ao fim

PEREIRA Edgar porque sempre valorizou o meu trabalho e acreditou nele

REBELO Fernando porque os anos de trabalho juntos e a revisão deste texto cimentaram a amizade e a cumplicidade

ROSA Armando porque me orientou com paciência e amizade

TORRES Miguel porque teve a coragem de ficar até ao nascer do dia a fazer o DVD

e ainda a todos os ouvidos a quem lamurieei todos os desalentos e todos os entusiasmos do dia a dia deste trabalho.

- Ah! E já agora... **aos que não me ajudaram porque me obrigaram a trabalhar mais e a ir mais longe**

Dedicatória

Para **TI, Mestre**, que és fonte e inspiração do meu saber, as palavras do Poeta.

(...)

A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inquietação.

Libertaste-me, mas o destino humano é ser escravo.

Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dormir.

Fernando Pessoa (Álvaro de Campos)

INTRODUÇÃO

A primeira tarefa essencial que existe para todos os portugueses não é a da política, ela, seguirá, pelo menos nos próximos tempos rumos em que pouco poderemos influir. (...) O grande trabalho, o tal imenso desafio que se nos apresenta é o de educar o povo, insistindo em que educar não é levar ninguém a ser isto ou aquilo (...) mas dar meios de expressão à sua capacidade criadora e de comunicação:

(SILVA, 2002: 117)

a) Considerações preambulares

Todas as crianças querem ser alguma coisa quando forem grandes. Eu não sabia muito bem o que queria. Lembro-me de falar em ser advogada e aos 10 anos aventurei-me a dizer à minha mãe que queria ser bailarina assim como me lembro de ter levado uma bofetada não sei se por causa da pretensão descabida, se por alguma argumentação menos ortodoxa.

Só me lembro de cair do banco da cozinha com o impulso do estalo.

Também me lembro de, na escola, me mandarem recitar e cantar e do meu avô Filipe tocar guitarra “à espanhola “ e dizer-me: - dança filha, dança! enquanto eu volteava, saias na mão, em flamengadas a que nunca assistira. Aquilo vinha-me cá de dentro! O meu corpo, tomo disso consciência agora, era um vulcão pronto a irromper aos mais leves acordes de música.

Foi só mais tarde que o desejo do palco começou a surgir. Aquela coisa de me desdobrar em outros, de fazer como se..., tinha a sua graça. Mas foi quando vi o “Tinteiro” no Teatro Moderno de Lisboa, com o Armando Cortês no protagonista, que a decisão surgiu dentro de mim. Era aquilo que eu queria ser! Mas só aos 32 anos, depois do 25 de Abril, casada e mãe de filhos consegui entrar para o já não Conservatório Nacional mas Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa em regime de Comissão Instaladora.

Se bem que a minha avó paterna fosse senhora letrada, professora primária, formada pela Escola do Magistério Primário, num tempo em que mais de 50% da população era analfabeta, com maior incidência sobre as mulheres, e o convívio com “a professora” fosse o meu pão-nosso-de-cada-dia, nunca o ensino me motivou. Nunca quis dar aulas e, como atriz, os meus sonhos estavam na revista à portuguesa, Cantar e dançar!

O que eu gostava era do Fred Astaire, da Ginger Rogers, de musicais, vocação contrariada pelo Drº Eurico Lisboa, meu professor de História das Literaturas Dramáticas que me dizia, invariavelmente, sempre que me referia ao Parque Mayer: - Deixe-se disso, a menina é uma trágica!

Em 1989, já com alguns anos de carreira, tinha saído da companhia onde estava a trabalhar, com o objectivo de participar num filme para o qual tinha sido convidada e

que não se realizou, fiquei no desemprego. Lembro-me de ser Agosto, do calor, da falta de dinheiro, dos encargos com a casa e os filhos. Um deserto à minha volta! Nessa altura recebi um telefonema do Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo a querer saber se estava interessada em leccionar o módulo de Expressão Dramática num curso de Formação de Animadores Culturais, subsidiado pelo Fundo Social Europeu.

Senti o horror e a náusea apoderarem-se de mim!

Entalada entre a espada e a parede, aceitei. Correu-me bem! foi o início de uma nova e definitiva fase de vida. De repente comecei a olhar-me como a uma desconhecida. Onde é que tinha aprendido a fazer aquilo e daquela maneira, de onde me vinha a inspiração? Nunca mais parei.

Mas, assim como fui “escolhida ” para dar aulas, também o trabalho com pessoas com deficiência mental e dificuldades de aprendizagem surgiu na minha vida como um “acaso”.

Tive o privilégio de pertencer àquele grupo de pessoas que o Professor Agostinho da Silva costumava receber em sua casa e a quem falava do valor da educação. Um dia, referindo-se à carreira que, por circunstâncias políticas, tinha sido obrigado a fazer fora de Portugal disse-me:

- Sabe, Amélia, às vezes temos tantos projectos para a vida que não damos à vida a oportunidade de nos mostrar os projectos que tem para nós.

É com o pensamento nesse extraordinário HOMEM que tanto me ajudou a ser gente e tem servido de guia ao longo dos anos, que inicio o meu trabalho neste Alentejo alto e profundo, numa terrinha que quase não vem no mapa, com dois pequenos cafés e dois micromercados com mais prateleiras vazias do que produtos para venda, rodeada de velhos tão velhos e ainda mais, do que eu para as bandas de Portalegre, cidade

Do Alto Alentejo, cercada

De montes e de oliveiras,

Do vento são queimada,

(Lá vem o vento são !,

Que enche o sono de pavores,

faz febre, esfarela os ossos,

Dói nos peitos sufocados,

E atira aos desesperados

A corda com que se enforcam

Na trave de algum desvão... [1]

Que este trabalho seja testemunho de fidelidade, coerência e militância a favor de uma CULTURA de PAZ.

b) Estrutura da Dissertação

Este trabalho desenvolve-se em torno de quatro verbos principais: FUNDAMENTAR, CONCEBER, IMPLEMENTAR e RETROAGIR/AVALIAR

Fundamentar: As autobiografias, sempre me entusiasmaram assim como os depoimentos e as entrevistas. Encontro nessas palavras pistas que me ajudam a perceber a complexidade da vida e da alma humana. É por esse motivo que partilho, neste I capítulo, as minhas experiências, leituras e aprendizagens e também porque foram elas que me conduziram à ética profissional e humana sobre as quais assentei as bases do trabalho que tenho vindo a desenvolver ao longo de mais de vinte anos, enquanto professora e formadora, com relevância para os 12 passados na CERCICA

Conceber: No II Capítulo tento prestar informação não só de como decorreu a preparação do Curso de Formação Profissional em Teatro e Animação, levado a cabo na CERCICA, (Cooperativa para a Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados de Cascais), mas também espicaçar a curiosidade do leitor para um mundo que é mantido à parte por ignorância” e preconceito. Como proposta de catalisador de mudança de atitudes, incluo uma análise do “Teatro do Oprimido”

Implementar: As actividades levadas a cabo com a deficiência intelectual são o resultado de práticas desenvolvidas anteriormente, atestadas pelos bons resultados e que permitiram a base de autoconfiança e o conhecimento necessários para novas experimentações. Por essa razão são relatadas enquanto suportes e pistas para a experiência final.

Retroagir/Avaliar: Este é o capítulo que apresenta maior número de dificuldades na medida em que nunca houve, da minha parte, a intenção de criar instrumentos de avaliação para além dos já existentes quer na Formação Continua de Professores quer na CERCICA. No primeiro caso existem alguns depoimentos escritos de formandos no segundo, vídeos que se foram fazendo apenas como registo circunstancial de actividades

Conclusão: Aqui pretendo reforçar a importância das artes no desenvolvimento pessoal, no ser pessoa, e propor a desopressão que permite a transformação do

¹ José Régio, «Toada de Portalegre». Em *Poesia I*, Lisboa: INCM, 2001, p.394. Acabada de inscrever esta citação, recebo a seguinte notícia: «O irmão da senhora que mora na casa em frente, 35 anos, enforcou-se ontem. Deixa viúva, e um filho de 4!»

“olhar que olha”, em “olhar que vê” a deficiência, lembrando que: *“la marge nourri la norme et la transforme”*

Anexos

Materiais de natureza impressa não digitalizados

1 – Algumas fotografias

2 – Documentos da Formação Profissional: Referencial de Curso; Fichas de Avaliação; Oferta Formativa

3 – Manual de Formação: Imagens de exercícios de Do-In e de Respiração

4 – Divulgação: Desdobráveis, Programas e Artigos de Jornal

5 – Documentos do Projeto Théâtre Acteur Social: Dossier de Imprensa; Balanço do Projeto

6 – Relatórios de dois Formandos em “Técnicas de Expressão e Comunicação” no âmbito da Formação Contínua de Professores

Material em suporte DVD

Imagens ilustrativas do trabalho realizado na CERCICA

Malarranha, 8 de Maio de 2011

CAPITULO I - FUNDAMENTAR

1.1 Da escuridão para a luz

Nada na minha vida profissional é resultado de teorias lidas aqui e ali e depois ensaiadas na prática. Tudo decorre de uma pesquisa sobre mim própria, da busca de um equilíbrio, do desejo de construção de um ser com vida e pensamento próprios. Há quem tenha como objetivo de vida TER CARREIRA, o meu sempre se situou em SER ALGUÉM. Quando tinha 6 anos o meu padrasto ofereceu-me um livro que se chamava “Os Grandes Benfeitores da Humanidade”. Relatava a vida de grandes pessoas que se tinham dedicado a ajudar os outros quer pela ação direta, quer pelas suas pesquisas científicas: AmbroiseParé , Florence Nightingale, etc. De todas as voltas que os livros levaram ao longo dos anos nunca este desapareceu e guardo-o religiosamente, agora encadernado, numa prateleira com lugar de destaque na estante. O que fazemos na vida terá sempre a qualidade do que somos e SER é uma construção que se realiza em cada minuto da nossa existência. De que serve a grande erudição se a complexidade da minha alma bloqueia a minha relação com os outros? De que serve sabedoria acumulada se não consigo criar empatia, se não consigo afabilidade porque não resolvi os meus conflitos mais íntimos e pessoais? Este trabalho não pretende ser uma confissão nem uma mostra exibicionista de um percurso mas tão somente uma partilha que permita perceber-se que, do meu ponto de vista, o teatro só serve os seus propósitos a nível educativo se mediado por um instrutor verdadeiramente empenhado num caminho de trocas sinceras e transparentes. Eu não tinha existência enquanto pessoa. Saída de uma geração marcada pela dupla opressão de fascismo e da minha condição enquanto mulher, vi-me remetida para um curso Técnico-profissional quando as minhas aspirações não eram essas. Acusada de irresponsável, de não saber o que queria, de não prestar e só dar maçadas cresci sem auto-estima desconhecendo a palavra assertividade. Vivi, durante anos, numa depressão quase congénita. Acordava a chorar, deitava-me cansada de tantas lágrimas. O primeiro grande passo foi a recusa à carreira académica pré-destinada, o segundo a psicoterapia e o terceira o atrevimento de me candidatar com 32 anos ao curso de Formação de Atores. Foram anos de luta por mim própria nos quais o Teatro desempenhou um papel fundamental. Cresce-se através da Arte e é talvez por esse motivo que a mesma não é valorizada pela política, porque é subversiva. Os caminhos da criação são caminhos que proporcionam auto conhecimento e confiança pessoal que permitem ao indivíduo segurança e autonomia.

Partindo do conceito de que o universo está em expansão

Après Einstein tout change: on découvre, a contrecœur, que l’Univers n’existe depuis toujours, qu’il a eu un début et qu’il aura, peut-être, une fin. De là se paradoxe: alors que les calculs et l’observation montrent bien que le cosmos n’est pas immuable, qu’il évolue dans le temps, il reste très difficile, pour la plupart des hommes de sciences (et a fortiori pour l’homme de la rue) d’admettre que l’espace –temps tout entier, avec ses milliards d’étoiles et ses

milliards de galaxies, ait pu, à un instante initial, se trouver comprime dans une “région” bien plus petite que le plus petit des grains de sable. Comment concevoir intuitivement que notre univers, dont le rayon est aujourd’hui d’au moins treize milliards et demi d’années-lumière (et qui contient des milliards de galaxies, composées elles-mêmes de milliards d’étoiles), ait pu, voici treize milliards et demi d’années, être “contenu” dans un point unique et émerger spontanément à partir de rien?(BOGDANOV, 2004, 74)

podemos admitir que nada existe para além dessa matéria que estando contida, ao expandir-se está presente em cada ser, em cada sistema, em cada galáxia. Assim sendo diria que cada um de nós é, e comporta em si, uma memória desse ato criativo primordial, adormecida na maior parte das pessoas mas que, ao ser desbloqueada permite ao indivíduo encontrar equilíbrio pela segurança adquirida de saber que vem de algures e caminha nalguma direção. No Hara, que significa barriga, encontra-se o seikatandem (japonês) ou tantian (chinês), lugar de convergência energética dentro do corpo por onde circula o Ki ou seja a energia universal. Através da ativação dessa energia, é possível restabelecer a harmonia, o que nos torna mais fortes. As linguagens Expressivas; Dramática, Musical, Plástica, Movimento, através da ação de pressionar (pressi), fazem sair (ex), aquilo que o indivíduo tem dentro de si, ou seja, fazem com que o Ki bloqueado passe a circular, daí a sua importância. Basta observar a alegria das crianças ou a satisfação dos adultos depois de uma sessão de Expressões para perceber que alguma coisa, que as palavras não conseguem explicar muito bem, está a passar-se e aquilo que à primeira vista podia parecer “esotérico” mais não é do que a confirmação de caminhos desimpedidos.

Nous avons donc l’ensemble vide et le zéro auquel est égal l’ensemble vide. Que faire maintenant? Tout simplement la seule chose qui soit possible: placer le zéro à l’intérieur de l’ensemble vide! Or là, tout change, car désormais notre ensemble n’est plus vide: il contient le zéro, c’est à dire, un élément. Le bond en avant est immense car maintenant, le cardinal de l’ensemble considéré n’est plus zéro mais un! Nous avons déjà réussi un exploit: engendrer un à partir de zéro. Et, à partir de là, plus rien ne pourra nous arrêter. (ibidem, 297)

Todos nós sabemos a importância da Educação pela Arte mas também sabemos como depois de todas as provas do seu valor ela continua a não ser implementada nas escolas. Do meu ponto de vista não por razões de redução de despesas mas porque, sabendo-se como a Arte é libertadora, talvez não convenha criar cidadãos com opinião e consciência.

1.2– Os autores que mudaram a minha vida

Não nos construímos sozinhos. Somos, vamos sendo, o resultado de encontros e desencontros, de ações concretizadas, outras que ficaram a meio e de outras que nem chegaram a iniciar-se. Temos crises angustiantes de *déjà-vu*. Estabelecemos metas e

propósitos para a nossa vida. Mas o caminho mais importante e definitivo, para mim, foi aquele que se abriu quando, num encontro que não era deste tempo, me deram a ler Sidharta, de Herman Hesse.

Militante comunista convicta, nunca me atrevera a assumir a parte espiritual e religiosa que estava dentro de mim. Li com avidez e li, depois, muitos outros livros, noite fora, que me iam abrindo para horizontes de transcendência. Devorei Fernando Pessoa. Durante muito tempo “O Marinheiro” foi a minha Bíblia. O processo de transformação que iria conduzir à professora em que me tornei e à pessoa que sou, tinha-se iniciado

Foi o meu analista que me deu a ler “*Cartas a um jovem Poeta*” de **Rainer Maria Rilke**. Poeta da solidão, assim chamado por alguns!

Em cartas dirigidas a um jovem aspirante a escritor e seu admirador que lhe pede conselhos, Rilke incentiva-o à simplicidade, ao afastamento das críticas, a procurar a inspiração dentro de si. Através de metáforas fala-lhe da vida e da morte, dos sentimentos, do amor que a espera amadurece. Como diz Vasco Graça Moura no Prefácio:

Rilke não aborda questões como as da forma ou as da técnica em poesia. Preocupam-no, fundamentalmente, as questões da autenticidade da vocação do escritor, da necessidade do mergulho de cada até ao fundo de si mesmo (RILKE, 2002,)

Ensina que “*as obras de Arte são de uma solidão infinita*” e que o artista deve criar porque não pode fazer de outra maneira, sem esperar a compreensão e o aplauso dos outros

*Pergunte-se na hora mais calada da sua noite: **tenho de escrever?** Escave em si mesmo em busca de uma resposta profunda. E se esta soar afirmativamente, se o senhor tiver de enfrentar esta questão séria com um forte e simples “**Sim, tenho**”, então construa a sua vida em função dessa necessidade; a sua vida terá de ser um sinal e um testemunho desse impulso até nas horas mais indiferentes e insignificantes (ibidem, 24)*

Mas o que mais me tocou nessas Cartas foi a chamada de atenção que o Poeta faz ao seu interlocutor sobre a solidão. Cada um de nós é um ser único, semelhante a muitos e diferente de todos e o SER SOLITÁRIO, uma condição inalienável NINGUEM vê, ouve, cheira, sente o mesmo que nós porque não tem os mesmos olhos, os mesmos ouvidos, as mesmas mãos. E a constatação desta verdade tão óbvia, não chega nunca a processar-se com a maior parte das pessoas, o que conduz a uma vida de lamúrias, expectativas e “cobranças”, seguramente indevidas. Do meu ponto de vista, hoje fundamentado na experiência de muitos anos, é só no momento em que conseguimos assumir esta condição, que nos tornamos aptos ao relacionamento com os outros quer seja de amizade, de amor ou de trabalho

terá de ser indulgente quanto a respostas que talvez o deixem muitas vezes de mãos vazias, pois no fundo, e logo nas coisas mais profundas e importantes, estamos indizivelmente sós e, para que um possa aconselhar ou ajudar o outro, muita coisa tem de acontecer (ibidem 32)

Estas palavras ajudaram-me a perceber que embora vivendo no meio de muitas pessoas, de gente por todo o lado, estamos sós e que as decisões, os passos para o crescimento são, definitivamente, nossos. Fui-me, pouco e pouco, habituando à solidão e a não esperar que me compreendessem. Percebi que nascíamos e morríamos sós e que, de nosso, só tínhamos a própria essência. Nada nos pertencia. Nem coisas nem pessoas. Não éramos de ninguém e ninguém era nosso e os bens materiais cá ficavam porque ninguém levava nada para a cova!

Apaixonei-me por *Nikos Kazantzaki* mal o encontrei na “*Carta a Grego*”.

A Carta a Grego não é uma autobiografia; a minha vida pessoal só tem valor, muito relativo, para mim e para mais ninguém; o único valor que lhe reconheço é este: a sua luta para subir, de degrau em degrau, e para chegar tão alto quanto a sua força e obstinação possam levar – ao cimo a que eu próprio chamei o Olhar Cretense. (KAZANTZAKI, s/data, 9)

Livro de uma extraordinária poesia, onde os cheiros se confundem com os sons e as cores, Kazantzaki fala-nos da existência humana e da sua fragilidade e também dos antepassados, da herança do conhecimento e dos valores

- Avô – disse – dá-me as tuas ordens

Tu sorriste, puseste a tua mão sobre a minha cabeça. Não era mão era um fogo multicolor. E esse fogo derramou-se até às raízes do meu espírito.

- Vai até onde puderes, meu filho...

A tua voz era grave, sombria, como se saísse da garganta profunda da terra.

Atingira as raízes do meu cérebro, mas o meu coração não acusou qualquer sobressalto

- Avô - gritei então com voz mais forte – dá-me uma ordem mais difícil, mais cretense

E, bruscamente, mal o tinha dito, uma chama cortou o ar. Assobiando, o antepassado indomável com a cabeleira entrelaçada de raízes de tomilho desapareceu da minha vista: no alto do Sinai apenas restava uma voz imperiosa, que fazia estremecer o ar.

- Vai até onde não puderes!

(ibidem, 15)

- Vai até onde não puderes...

Estas palavras transformaram-se, para mim, numa espécie de *leit motif*. Não podia desistir. Sabendo que o percurso era feito de solidão “acompanhada”, ancorava-me numa luz que vislumbrava no meio da confusão que uma educação repressiva quer familiar quer institucional, tinham provocado. Desisti do curso de Engenharia Técnica de Química, fiz o 7º ano do liceu. Testes de Orientação Profissional. Casei e descasei.

Prémio Internacional da Paz em 1956, Kazantzakifoi nomeado, em 1957, para o Nobel da Literatura, mas perdeu-o por um voto a favor de Albert Camus

Documento fundamental da cristandade, o “*Sermão da Montanha*”, relatado por *Lucas* (6:20-26) e *Mateus* (5:1-12) fala-nos das qualidades e condições para trilhar o “*Caminho da Perfeição*”. Interpretado na maior parte das vezes com má-fé quando lido ao pé-da-letra, nele se abençoam, não os tolos, nem os patetas alegres, mas os mendigos do espírito, aqueles que procuram que o princípio “divino” existente em si se desvele, alcançando um supra-entendimento. Os que choram pela conquista desse êxito serão consolados com a obtenção do conhecimento. A mansidão, a humildade, a paciência e a doçura (não confundir nenhuma destas atitudes com subserviência e frouxidão de carácter) são as qualidades fundamentais que o aprendiz deve desenvolver para alcançar um caminho ético.

Bem-aventurados os que têm sede de perfeição e de ajustamento às leis do espírito. Esses obterão misericórdia porque sabem distribuir o bem sem medida, servindo sempre, sem cogitar de merecimentos ou prémios.

Felizes os limpos de coração!

Não se pode ser ator, nem coisa nenhuma na vida, se o nosso trabalho não for alicerçado num SER profundo, capaz de suster os embates do mundo e as frustrações que daí advêm. Construir-se é, do meu ponto de vista, não só obrigação de quem está vivo como de quem pretenda exercer profissão de comunicação e relação com os outros e, imprescindível, para quem pretenda dedicar-se à tarefa de ensinar.

O que acontece, porém, é que muito mais que escrever me interessa falar e aí, porquanto há gestos, pausas queridas e necessidade de respirar, ficam as tais orações mais ou menos bem divididas (...) o que escrevo será, pois, exactamente o que seria uma transição fiel do que se poderia ter falado (SILVA, 2002, 146)

Quantos professores transportam para o seu quotidiano as amarguras que lhes vão na alma tornando-se ineficazes na profissão que exercem? Sabedoria não serve se não for acompanhada do sentimento que cria o espaço de ensino/aprendizagem...

Não se julgue, porém, que significa alguma coisa saber ler quando se não lê ou quando a leitura ainda divorcia mais da realidade das coisas e anula a capacidade do sonho e do projecto (ibidem, 118)

Quantos atores, pois é de Teatro que este texto trata, vão para palco, ou televisão, ou até cinema com rostos e posturas que nos denunciam um esvaziamento de alma? Debitadores de texto, enfadam-nos com o seu desempenho.

É neste percurso de pesquisa interior que surge **Krishnamurti** e o livro por ele assinado, “**Aos pés do Mestre**” em que nos instrui sobre:

(...) as qualidades necessárias para a Senda:

- *Discernimento*
- *Desapego, abnegação*
- *Boa conduta (domínio da mente e da acção, tolerância, contentamento, perseverança – unidade de direcção para o fim visado – confiança)*
- *Amor*

(KRISHNAMURTI, 2006, 13)

Parte da sua Educação esteve a cargo da Sociedade Teosófica onde foi discípulo de Madame Helena Blavatski e de Charles Leadbeater que o consideravam como um Mestre acreditando que ele seria o novo Instrutor do Mundo. Mas Krishnamurti recusou esse cargo e desligou-se da Sociedade preferindo viajar dando palestras e escrevendo livros, preconizando uma mudança da sociedade através da transformação da consciência de si, atribuindo grande papel à Educação e às Escolas nesse caminho

A educação convencional dificulta sobremodo o pensar independente. A padronização do homem conduz à mediocridade. Ser diferente do grupo ou resistir ao ambiente não é fácil e não raro é arriscado porque adoramos o bom êxito. O esforço empregue para obter sucesso (...) põe termo à espontaneidade, gera temor e este impede a compreensão inteligente da vida. Com o avançar da idade, a mente e o coração vão-se embotando cada vez mais.

(KRISHNAMURTI, 1994, 7)

Esta citação é muito interessante se a compararmos com uma outra

Quando a maior parte de nós entrou para a escola, as perguntas tinham respostas. Na verdade elas costumavam ter uma resposta certa, que necessitávamos saber para passarmos nos testes. No entanto e gradualmente o jogo mudou (...) Talvez esta transformação começasse quando os cientistas descobriram que os “factos” da Física Newtoniana - que eles haviam ensinado

sem se questionarem – poderiam, afinal de contas, não ser verdadeiros
(HEALEY, 1992, 22)

Estas palavras de uma professora e psicóloga americana põem em relevo o pensar independente preconizado por Krishnamurti e remetem o leitor para a importância da Educação Divergente, em que a um lote de possibilidades se oferecem respostas singulares e criativas que fomentam *a compreensão inteligente da vida*

Quando a mente, o coração e o corpo estão, os três, em completa harmonia, então o desabrochar acontece naturalmente, de maneira fácil e em plenitude. É este o nosso trabalho como educadores, é esta a nossa responsabilidade, e a profissão de educar assume então na vida toda a sua grandeza.
(KRISHNAMURTI, 1988, 19)

“Tao-te-king”, (Livro do Caminho e da Virtude) escrito pelo filósofo chinês do séc. VI A.C., **Lao Tse**, que significa “Velho Mestre”, este livro de Sabedoria remete-nos para o conhecimento e reflexão sobre a complexidade das coisas, analisadas na simplicidade da sua essência.

Tao te King não é um livro para ler mas para se ir lendo, consultando, meditando à medida que se viram as páginas. E se Krishnamurti nos diz que o desapego é um dos caminhos na Senda do discípulo e Kazantzaki que só “morrendo”, “renascemos”, Lao-Tse conduz-nos a refletir sobre o vazio

Só largando, abandonando, esvaziando, se consegue o espaço para que uma nova coisa, uma outra coisa, possa nascer e encontrar o seu lugar de realização.

Trinta raios convergem para o meio

Mas é o vazio do centro

Que faz avançar o carro

Molda-se a argila para fazer vasos,

Mas é do vazio interno

Que depende o seu uso

Uma casa é fendida por portas e janelas,

É ainda o vazio

que a torna habitável

O Ser dá possibilidades,

Mas é pelo não ser que as utilizamos

(LAO-TSE, 1977, 35)

Na verdade devo confessar que não sou especialista de coisa nenhuma. Não sei nada de nada a fundo e a única coisa que ocupou com sinceridade e devoção a minha vida foi a compreensão da alma humana, a começar pela minha. A infelicidade, a amargura sempre me constrangeram assim como a falta de fé. Não uma fé religiosa, mas uma fé que é convicção num dia diferente que ainda está por vir e que será resultado de um empenhamento AQUI e AGORA e sempre pensei que SER PESSOA era mais importante do que ser Ministro!

1.3 – Reflexão sobre o que é o Teatro e a Arte de ser ator

Foi com estas achegas desenvolvidas no sentido de um autoconhecimento, que a minha reflexão e relação com o Teatro se foi alterando. Se, de início, o projeto era representar, muitas interrogações se me foram entretanto levantando sobre o que realmente queria. O aplauso? O reconhecimento? Divertir e entreter? Que espectáculos e para quem? Agradavam-me os objectivos das Companhias, identificava-me com eles? Tinha temperamento para lutar por papéis principais? Era capaz de pagar não importa a que preço por um lugar ao sol? Estava disposta a fazer do Teatro a minha única razão de vida? Que fatura era necessário pagar para que dessem por mim e chegasse a atriz principal?

Chamaram os gregos ao primeiro homem que subiu à cena, *protagonista*. Palavra formada por *protos* que significa *primeiro* e *agonista* que quer dizer *atleta, lutador nos jogos públicos*.

Juntando todos estas duas palavras, *protos e agonista*, e reflectindo um pouco sobre aquilo que se sente em cima de um palco não será o ator aquele que luta por integrar em si o outro, o personagem que se lhe sobrepõe, tomando a dianteira à ansiedade de se ser o que se não é? Não será em *sensu lato* o ator um atleta? Com os gregos, o Teatro foi a consequência natural de levar mais longe o ritual a Dioniso, personificando-o e pondo-o a conversar com um grupo, o coro, sobre a sua vida e as suas ações. Antes de se nascer ator nasceu-se sacerdote e antes de acontecer Teatro, aconteceram cerimónias em que os atos eram sagrados e a sua missão "re-ligare" o Homem com as fontes de energia divina e cósmica.

Sorri assim o actor contra a face de Deus.

Ornamenta Deus com simplicidades silvestres.

O actor que subtrai Deus de Deus, e

dá velocidade aos lugares aéreos.

Porque o actor é uma astronave que atravessa

a distância de Deus.

Um dos atributos que se confere ao ator é o talento. Palavra derivada do latim *talentum*, passando pelo grego *talantos*, significava na antiguidade: unidade monetária para grandes quantias de dinheiro. Também na Bíblia no evangelho de Mateus (25:14-30), encontramos a parábola dos “10 talentos” e como poucos seriam aqueles que os teriam em abundância mas todos possuíam alguma aptidão natural que pudessem desenvolver tornando-a fonte de riqueza, os talentos foram-se transformando em capacidades natas e trabalho a favor das mesmas.

Porque o talento é transformação.

O actor transforma a própria acção

da transformação.

Solidifica-se. Gaseifica-se. Complica-se.

Independentemente de se nascer ator, com mais ou menos jeito ou talento, o certo é que a experiência demonstra e confirma que nada se faz sem trabalho o que não é bem a situação atual em que a televisão, ao ocupar grande parte do espaço que pertencia ao Teatro, permitiu o aparecimento de atores que o não são porque, não só lhes falta aptidão inata como o “*métier*” ou seja a tarimba, a prática, o conhecimento que os “três meses passados em Nova Iorque” ou em qualquer outra cidade estrangeira, de preferência americana, não conseguem colmatar. E o que é mais perverso, ainda, do meu ponto de vista, é ver que os encenadores os contratam convencidos de que ser “figura mediática” atrai públicos.

“O teatro por via do seu lado espectacular e da sua notoriedade atrai muita gente que só quer explorar a sua beleza ou fazer carreira. Aproveitam a ignorância do público, o seu mau gosto, caprichos, intrigas, falsos êxitos e muitos outros meios que não têm relação com a arte. Devemos usar para com eles das mais severas medidas e se os não podemos modificar, devemos obrigá-los a abandonar o Teatro. È por isso (...) que você deve decidir de uma vez para sempre se vem aqui para servir a arte e pronta a fazer os sacrifícios necessários, ou explorá-la para fins pessoais”(STANISLAVSKI, 1979, 47)

Se o talento é transformação, como processar esta atividade que vive de criar caminhos “*como um versus comum*”, o que nos dá logo a entender eu de cá e tu da lá através de uma ponte que nos liga?

Muitas vezes me tenho questionado ao longo da vida o que é ser-se um grande ator, se a tal aptidão é inata ou se se trata de qualquer outra coisa que não sei o quê?

Tomemos um exemplo ao alcance de um comando de televisão porque, todos nós, quer queiramos quer não, em algum momento ficamos presos numa cena de telenovela quanto mais não seja por estarmos a correr canais. Na novela “Espírito Indomável” a atriz Carla Andrino representou algumas cenas, em que teve de expressar-se através de

lágrimas e de sofrimento. Era impossível não ver, de bom que era. Numa novela acabada de estrear na TVI logo no primeiro ou segundo episódios uma atriz novata, com percurso iniciado nos Morangos com Açúcar, tem uma cena em que acusa a mãe de lhe ter morto o pai. Cena igualmente de lágrimas, e de sofrimento. Enquanto no caso de Carla Andrino ficava suspensa da interpretação, no segundo o que mais me chamou á atenção foi a elegância da figura feminina. Porquê? O que é que faz com que nuns casos fiquemos presos ao ator e noutros não?

É Stanislavski quem nos dá a resposta nesse magnifico livro publicado em 1936 “A preparação do ator”, ainda e sempre atual, do meu ponto de vista.

Para que a vossa representação seja autêntica, deve ser justa, lógica, coerente; devem pensar, lutar, sentir e agir, em comunhão com a respectiva personagem.

Assim que assimilarem todos estes processos internos e os tiverem adaptado à vida espiritual e física da personagem que encarnam, viverão então o papel. É o que mais conta no vosso trabalho de criação. Quando o ator vive a sua personagem, não só abre caminho à inspiração como consegue realizar também um dos seus principais objetivos. Não basta exprimir só a vida exterior das personagens. É preciso adaptar a ela todas as qualidades humanas próprias, vaziar nela a sua alma. O fim fundamental da nossa arte é criar a vida profunda de um espírito humano e exprimi-la sob a forma artística (Ibidem,29) (o negrito é meu)

Não se ficando por aqui, o autor dá-nos os caminhos que conduzem à arte de bem representar. Vejamo-los e constatemos ou não da sua pertinência mais de cem anos passados sobre a primeira edição.

Eis porque começamos sempre pelo aspeto interior do papel e procuramos criar a sua vida espiritual servindo-nos deste processo interno que consiste em viver o papel. E deverão vive-lo experimentando realmente os sentimentos que com ele se relacionam cada vez que o representem (ibidem, 30)

“Não copiem paixões e tipos, vivam essas paixões e esses tipos” (ibidem, 57)

Esta interioridade contrapõe-se à representação que o autor apelidou “representação mecânica”. Efetivamente não basta chorar ou gritar, darem-se sinais exteriores de emoção, quando ela não é alicerçada num processo interior. Quantas vezes não lemos no rosto de alguém sinais de uma amargura profunda sem que uma só lágrima lhe corra pelo rosto?

“Por muito hábil que seja o artista na escolha das convenções cénicas, ele não conseguirá nunca comover por esses meio o público, em virtude do seu carater estritamente mecânico” (ibidem, 42)

Em gíria teatral chamamos-lhes clichés e quem já fez Teatro de Revista e porque o seu âmbito é de crítica social e política, sabe como ele se adequa à construção de “tipões”, pelo “traço grosso” com que nos indicia as pessoas ou situações em causa. Não se pense que é fácil. Trata-se, como Stanislavski disse, de habilidade que requer capacidade de observação e reprodução em escala maior, do observado. Na revista o que está em causa

não é as emoções, nem a sutileza dos comportamentos, mas a crítica que provoca o riso. Tudo, situações e emoções, é amplificado. O coxo é três vezes mais coxo e o gago três vezes mais gago. Mas o grande êxito do ator de revista está ainda para além dessa capacidade de criar tipos, residindo no que se chama “saltar o fosso da orquestra”. Ou seja, num ato de comunicação frontal e direta, olhos nos olhos. Se no caso de um personagem realista estamos a tratar da expressão das emoções e sentimentos que tocam o espectador pela” verdade ”neles contida, nos tipos revisteiros estamos na criação de pontes que nos ligam ao espectador tornando a ação e o discurso num movimento de vai e vem entre quem faz e quem assiste. E, enquanto numa representação intimista o ator se escuda numa “quarta parede”, na revista a representação é frontal e direta ou, como às vezes se diz, “ um trabalho sem rede”!

“O ator deve ter espírito de observação, não só no palco, mas também na vida real. Deve concentrar-se o mais possível sobre o que desperta a sua atenção. Deve olhar à sua volta não como qualquer transeunte indiferente, mas atentamente. De outro modo, todo o seu método de criação revelar-se-á incompleto e sem relação com a vida” (ibidem 114)

Para o ator, assim como para qualquer artista ou ainda para qualquer cidadão responsável, atento e empenhado, a atenção e a concentração devem constituir o objetivo central da sua atividade. A escuta atenta, seguida da focalização no desempenho. A execução e, simultaneamente, a observação dessa ação sem auto crítica. E porquê sem auto-crítica? Porque a crítica maniqueista que nos coloca entre o bom e o mau, o belo e o feio, é castradora e impeditiva da transformação e do melhoramento. A minha observação deve ser isenta, constatar se aquilo que vejo está dentro do que foi pedido e/ou proposto e tentar de novo, se necessário

Dando um exemplo sobre o trabalho do ator e dentro desta linha que considero stanislavskiana, gostaria de me referir à experiência que vivi sobre a forma de criar personagens, quando entrei para o elenco da Comuna. Estava habituada a fazê-lo a partir da leitura do texto e da sua memorização. Era como se a palavra, à força de ser repetida, se fosse tornando minha, ganhando os contornos de um discurso pessoal, interiorizado.

Com o encenador João Mota, era diferente. À parte os ensaios de leitura em que se fazia a dramaturgia do texto, as tardes eram reservadas para as “Salas de trabalho”. Começávamos por um conjunto de exercícios de aquecimento corporal. Seguiam-se exercícios de respiração e de voz (lembro-me de um especialmente difícil: o russo). Depois o João passava para exercícios conducentes à construção da personagem.

Segundo ele era importante cada um de nós encontrar dentro de si o ponto de existência dessa personagem, apoderar-se dele, memorizá-lo. Todas as personagens habitavam dentro de nós. Havia, apenas, que encontrá-las e esse era o objetivo da nossa pesquisa. Ao ganharmos essa “localização” era possível retornarmos a ela e a nossa interpretação ser, em cada dia, algo de credível porque alicerçado.

Para isso fazíamos primeiro um relaxamento, um abaixamento de tensões e criava-se um estado de “vazio” interior, uma disponibilidade para a proposta que vinha a seguir. Depois esse espaço ia sendo preenchido com indicações sobre a personagem a criar

Este processo vim a ratificá-lo mais tarde durante pós-graduação e Curso de Aperfeiçoamento em TRVC (Terapia por Reestruturação Vivencial e Cognitiva) que assenta em Estados Modificados de Consciência, definidos do seguinte modo, em artigo escrito pelo Professor Doutor Mário Simões

“Existe um estado modificado de consciência (EMC) sempre que há uma modificação na experiência subjectiva ou funcionamento psicológico, reconhecida pelo próprio ou um observador, em relação a certas normas gerais para um determinado individuo. Os EMC são pessoais e, por isso, subjectivos e os conhecimentos adquiridos nesse estado de consciência são específicos desse estado” (SIMÕES, 2003, 283)

Lembro-me de um espectáculo particularmente complicado de concretizar desse ponto de vista. “Marat-Sade”.

Nesta peça, escrita em 1964, por Peter Weiss, com o título *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat Representado Pelo Grupo teatral do Hospício de Charenton Sob a Direção do Marquês de Sade*, o autor serviu-se de factos ocorridos durante o internamento do Marques no hospício.

Durante os anos em que ali permaneceu preso, de 1801 até à sua morte em 1814, Sade escreveu, dirigiu (e ele próprio atuou) várias peças às quais assistia a melhor sociedade parisiense. Tal como Sade nem todos os internados eram loucos mas, muitas vezes, apenas pessoas retiradas da sociedade por comportamento considerado socialmente desadequado, como era o seu caso. Para o grupo de teatro do hospício escreveu uma peça dedicada ao assassinato de Marat por Charlotte Corday.

Partindo destes factos reais, Weiss coloca-nos perante uma confrontação entre Sade e Marat onde o tema de discussão é a liberdade. Que liberdade e para quem? O poder pela liberdade, a liberdade para o povo ou apenas liberdade?

Como criar estas personagens com existência dupla: demente-ator? Como ser em cada noite aquilo que se é, vestido de “desequilíbrio que representa”? Como tornar “verdadeiras” as nossas personagens sem correr o risco do estereótipo e de descontinuidade na interpretação? Como conseguir unidade no elenco?

Num dos exercícios propostos, estavam todos os atores sentados no chão e todos segurávamos numa mesma corda grossa. A intenção era encontrar/sentir a loucura num espaço sem saída, simbolizado pela corda. Lembro-me de uma sensação de asfixia, de angústia, extremada pela impossibilidade de retirar as mãos da corda e sair do grupo. Sentia-me agoniada e febril.

O resultado foi, seguramente obtido porque em crítica escrita por Anabela Mendes e publicada a 12 de Maio de 1984 no jornal Expresso é dito o seguinte:

Marat/Sade é o aprisionamento do espectador ao local da acção. (...)

Nessa sala estão espectadores e atores rodeados por um cenário de azulejaria branca, remetendo para a assepsia como neutralização e indiferenciação (...)

o aprisionamento acentua-se quando, no fim, a loucura feroz dos “internados” os leva a arrancar os panos-reposteiro por detrás dos quais aparecem simulacros de janelas barradas a tijolo. Sem dúvida asfixiante.

Asfixia do espaço e loucura complementando-se!

Stanislavski é ainda hoje, o expoente máximo da construção da personagem e da arte de representar.

só o nosso método, fazendo apelo a uma arte que se refere inteiramente a uma experiência humana vivida, é capaz de reproduzir os cambiantes subtis e o lado profundo da vida. Não é senão sob esta forma que a arte do teatro é capaz de entusiasmar os espectadores e de lhes fazer compreender e sentir profundamente o que se passa no palco, enriquecendo assim a sua vida interior e deixando-lhes impressões que o tempo não apagará (ibidem, 31)

O que, pessoalmente, considero muito interessante neste paragrafo, é as palavras escolhidas pelo autor, e que sublinhei, que me remetem para uma aproximação entre o palco e plateia, a que a iluminação eléctrica do palco não é indiferente pelo quanto proporciona de visibilidade dos rostos e observação das emoções que aí podem expressar-se. Se no tempo da Grécia Antiga os atores usavam máscaras que lhes amplificavam a voz e davam ao público indicações sobre a dignidade da personagem mas em que a palavra dominava a cena, se a grandiloquência e os gestos redundantes eram apanágio de criações à luz de archotes, a electricidade veio criar um caminho de intimidade e novas vias para a representação.

Quem viu o filme “Serenata à chuva” lembrar-se-á, seguramente, da cena final em que a protagonista canta à frente de uma cortina que se abre mostrando-nos que, por detrás dela, está a verdadeira voz. Se no “mudo” o que importava era a imagem e a representação gestual, no “sonoro” as coisas modificaram-se passando a exigir-se aos atores que além dos predicados enunciados anteriormente, fossem também capazes de exprimir-se oralmente.

In “Dioniso, apologia do Teatro” Pierre-Aimé Touchard refere-se à importância da palavra no Teatro enquanto *signo mais claro mais perturbador da presença humana*, em contraponto ao artificialismo do cinema citando, a propósito, DULLIN

“o teatro é muito mais espírito que imagem; espírito ou seja, pensamento, vida, sensualidade. O cinema é algo bem mais cerebral do que o teatro. No teatro,

experimenta-se fisicamente o arrepio da vida, a obra depende do ator, de cada minuto do ator. No cinema, de um ator medíocre, um bom director pode tirar alguma coisa, só conservando o que é bom. No teatro é impossível. O cinema é uma dissecação seguida de uma recolagem artificial. O teatro é presença, vida (TOUCHARD, 1978, 88)

As invenções técnicas abrem possibilidades que podem valorizar a ação dos intérpretes, mas é ainda, sobre estes, que as mudanças principais recaem. Porque...

O actor acende a boca. Depois os cabelos.

Finge as suas caras nas poças interiores (...)

acende os pés e as mãos.

Fala devagar.

toma as coisas para deitar fogo

ao pequeno talento humano.(...)

estala como sal queimado.(...)

O que rutila, o que arde destacadamente

na noite, é o actor (...).

Ninguém ama o teatro essencial como o actor.

Como a essência do amor do actor.

O teatro geral. (...)

E se o ator é tudo isto, o Teatro o que é? O que é que é preciso para que aconteça Teatro?

A palavra teatro deriva do grego *teatron* que significa lugar para ver e este do substantivo *téa*, que significa visão.

Sendo teatro “o lugar para ver” podemos pensar, *in extremis*, que tudo aquilo que vemos pode ser teatro dependendo apenas dos olhos com que se vê.

Tendo isto em consideração podemos dizer que o Teatro depende de alguém que vê e se não houver quem veja ele não existe. Logo, remete-nos para a necessidade do espectador. Quantos não interessa. Um só observador e o teatro acontece. Quanto ao lugar de onde se observa pode ser qualquer desde que haja algo para observar.

Em grego o substantivo *téa*, para além de visão significa também contemplação, lugar de onde se contempla, espetáculo e está presente na palavra espectador, *teátes*, assim

como no verbo *teáomai*, ver, contemplar com inteligência. É interessante observar que a palavra deusa se escreve da mesma maneira mas com acentuação diferente *teá* e deus muda apenas o *a* em *o*, *teós*

Numa brevíssima pesquisa que fiz sobre a etimologia de teatro na internet encontrei a seguinte definição: do grego *teatron*, sendo *tea* a deusa e *trono* sufixo que indica o local, logo teatro igual a *o terreno ou o local da deusa*.

Para a mentalidade grega a natureza era um palco ligado ao elemento cósmico onde as ações dos deuses se desenrolavam. Ao passar essas ações para um espaço construído para o efeito parece-me lógico que ele adquira a qualidade do divino e do sagrado tornando-se o local dos deuses. De resto as tragédias gregas são obras que não nos relatam a história das massas populares mas sim de heróis, todos eles com relações de descendência com os deuses

Dioniso que terá estado na origem das primeiras representações cénicas era um deus oriundo de uma região exterior à Grécia cujo culto, segundo Maria Helena da Rocha Pereira, terá vencido a resistência grega à sua presença através de atos de grande impiedade como é o caso de Penteu, rei de Tebas que, ao opor-se à sua prática, atrai sobre si a ira do deus, tema tratado por Eurípedes em *As Bacantes*. Não será de estranhar tal procedimento. Em si própria a história da gestação do deus é uma história de crueldade e sendo ele o representante da vinha e do vinho também não será de estranhar as loucuras que este, quando tomado em excesso, provoca. Relata ainda esta autora que

“os seus devotos prestavam-lhe um culto selvagem e frenético. De dois em dois anos no inverno, um grupo de mulheres, descalças e sumariamente vestidas, ao som da música dos tamborins, subia às montanhas cobertas de neve, corria e dançava sobre elas. Depois, no auge do delírio, apanhava um animal selvagem e dilacerava-o. Em seguida comia-o cru. Assim se adquiria a vitalidade do deus; e atingia-se o êxtase dionisíaco (PEREIRA, 1988, 304)

Conta o mito que Zeus, muito dado a amores ilícitos, terá gerado um filho com Semele. Instigada por Hera, que se disfarçara de velha, pede a Zeus que se mostre em toda a sua plenitude. Não resistindo aos relâmpagos que rodeiam o deus, morre carbonizada. Então Zeus retira do ventre de Semele a criança e enxerta-o na sua própria coxa onde esta atinge o termo da gestação. Hera não desiste de tentar aniquilar a criança, fruto dos amores ilegítimos do marido e este acaba por levá-la para longe da Grécia, para Nisa (cuja localização se desconhece) e dá-o a criar às ninfas e sátiros disfarçado de cabrito. É lá que Dioniso vem a descobrir a videira e o seu uso. Mas Hera, volta a encontrá-lo e enlouquece-o fazendo-o vagar através do mundo até que chega à Frígia onde, acolhido pela deusa Cibele, se purifica e inicia nos ritos do seu culto.

Ainda segundo M. H. Rocha Pereira, durante as Grandes Dionisias a imagem do deus era trazida

de um templo próximo da Academia, no caminho para Eleutherai (local de proveniência, nos confins da Ática com a Beócia), para se colocar no velho templo de Dioniso, dentro do recinto do teatro, nas encostas da Acropole (...) As cerimónias eram várias e estendiam-se por diversos dias. Mas um ponto devemos já sublinhar: a sua relação com o drama.

e citando A. LESKY, diz-nos quais as principais ligações entre o drama e o culto ao deus

- o lugar das representações (recinto do templo de Dioniso)
- a ocasião (sempre nas grandes festas em honra do deus)
- o traje e calçado dos actores trágicos, que é o mesmo dos sacerdotes deste culto
- a representação, em vasos, da tragédia personificada no thiasos de Dioniso
- o parentesco com o ditirambo e os sátiros, estabelecido por Aristóteles
- o êxtase dionisíaco, a relacionar com o terror causado pelo drama

(Ibidem, 285)

È ligado aos rituais de fertilidade, à relação da vida com a morte que o teatro terá surgido mas, muitos séculos antes dos gregos se aventurarem no culto a Dioniso já no Egito se celebrava e cultuava a fertilidade no ritual dedicado a Osíris, para já não falarmos no Teatro no Oriente, na China, na Índia, no Japão pois, como diz Margot Berthold “*O teatro é tão velho quanto a humanidade*”!

Já vimos que para acontecer teatro é preciso alguém que vê alguma coisa (o espectador) que está a acontecer num local (o espaço cénico). Ver uma paisagem pode ser espetáculo mas não é teatro. Para que esse acontecimento se dê é preciso um outro alguém que execute ações (o ator, o que age ou actua). Em grego ator diz-se *upocrites*, tendo esta palavra, ainda, o significado de *intérprete (de uma visão, de um sonho) e hipócrita* sendo *upocrisis* resposta de um oráculo, *representação, hipocrisia* e esta, segundo o Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa, *caráter do que mostra ou diz sentir alguma coisa mas que não corresponde à verdade.*

Posto isto parece-me que, para além do espaço onde algo acontece e que precisa ser visto por alguém, é preciso outro alguém que mostre ou diga alguma coisa que não correspondendo à sua verdade seja passível de ser dita ou mostrada e, assim, pela junção destes três pressupostos: local, quem diz/faz e quem vê/ouve, obteremos a essência da circunstância a que damos o nome de Teatro.

Antes de mais nada tentamos desembaraçar-nos do ecletismo, resistindo à ideia de que o teatro é uma amálgama de disciplinas. Dirigimos o nosso esforço para a definição do que é puramente teatro, para a separação dessa atividade das outras categorias de espetáculos. Além disso os espetáculos que produzimos são

estudos minuciosos das relações ator/público. Ou seja, consideramos que a técnica pessoal do ator é o núcleo da arte teatral (GROTOWSKI, 1975,13)

E Grotowski vai ainda mais longe ao afirmar que

Deixámos de usar maquilhagem, narizes postiços, almofadas para fazer barriga – tudo aquilo de que o ator se atavia antes da representação. Descobrimos que era decididamente teatral a transformação do ator de tipo em tipo, de carater em carater, de figura em figura, sob o olhar do público, de maneira pobre, utilizando apenas o seu corpo. A composição de uma expressão facial fixa usando apenas os músculos e outros impulsos do ator produz um efeito de transubstanciação, ao passo que a máscara preparada pela maquilhagem do artista é mero truque.

Do mesmo modo, um figurino sem valor autónomo, existindo apenas em conexão com um tipo particular e suas atividades, pode ser transformado perante o público, pode entrar em contraste com as funções do ator, etc. A eliminação de elementos plásticos com vida própria, isto é, que são independentes das atividades do ator, leva a que o ator crie os objetos mais elementares e mais diversos.

Pela utilização controlada dos gestos, o ator transforma o chão em mar, uma mesa num confessionário, anima uma barra de ferro.

A eliminação da música, gravada ou direta, não produzida pelos atores, permite que o espetáculo se torne música, através da orquestração das vozes e dos ruídos dos objetos.

Sabemos que o texto de per si não é teatro, que só pelo uso que dele fazem os atores se torna teatro – ou seja, graças às entoações, à associação dos sons, à musicalidade da linguagem.

A aceitação da pobreza no teatro, despido de tudo o que lhe não é essencial, revelou-nos não só o que é propriamente do teatro, como as profundas riquezas que se encontram na natureza da forma artística (ibidem, 19)

(sublinhado meu)

Esta afirmação contrasta plenamente com uma situação vivida em 1979, ano em que estava a ensaiar uma peça num grupo de teatro subsidiado. O cenário era fabuloso, concebido por um dos nossos mais conceituados cenógrafos. Portas que abriam e fechavam com estrondo, alçapões, grutas escavadas no chão, etc., tudo isto a juntar a um guarda-roupa magnífico, confeccionado com materiais de boa qualidade. O pormenor relevante nesta história é que, segundo constava, o encenador tinha gasto o subsídio anual nessa montagem! No entanto os atores permaneciam com três meses de ordenados em atraso. Ironizando, não posso deixar de citar Grotowski

Finalmente o que é o teatro para o encenador? Os encenadores chegam ao teatro depois de falharem noutros campos. (ibidem, 28)

a que acrescento um pouco de sabedoria popular: “Quem não sabe fazer, manda” e termino com a seguinte questão:

- E o que é que é propriamente do Teatro?

Como diria Herberto Helder e, seguramente, Grotowski concordaria:

“O ator em estado geral de graça”

1.4 – Necessidades formativas de aprofundamento técnico

Na minha carreira, enquanto atriz, com provas dadas na profissão, aconteceu uma coisa extraordinária. A partir do momento em que comecei a dar aulas comecei a ser, simultaneamente, cada vez menos, chamada para trabalhar em Teatro. Na verdade eu também não fazia nenhuma diligência para que isso acontecesse. Esquecíamos-nos um do outro, pacificamente. Havia questões de fundo que me ia pondo e a principal era sobre a utilidade dos textos que tinha feito. Representar tinha sido maravilhoso enquanto tivera dúvidas sobre as minhas capacidades e qualidades enquanto intérprete. Mas isso pertencia ao passado. Tinha feito tragédia, comédia, revista, café-teatro, drama, tinha passado a prova de fogo que era o parque Mayer, tudo com sucesso (as críticas assim o afirmavam). Que Teatro queria eu fazer? verdade não sou, nunca fui, mulher de carreira. O que sempre me interessou foram os desafios, experimentar o que desconhecia, aprender o que não sabia. A tal frase do avô de Kazantzaki estava sempre presente:

- Vai até onde não puderes.

Seria loucura, vontade de sofrer, para quê trabalharias se havia unanimidade quanto às minhas capacidades histriónicas?

Com estas interrogações na cabeça fui frequentando cursos e recebendo formação em áreas que iriam fundamentar e consolidar a aplicação do Teatro na Educação e no Desenvolvimento Pessoal, ao mesmo tempo que experimentava um sentido de utilidade e de serviço à comunidade nas aprendizagens que ia fazendo.

1.4.1 – “Corpo e Consciência” e “Sofrologia Médica”

Foi durante o período que dei aulas na ULTI (Universidade de Lisboa para a Terceira Idade) que tive oportunidade de frequentar o Curso “Corpo e Consciência” ministrado pelo Fisioterapeuta e Sofrólogo Georges Courchinoux. Esse curso, realizado na Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa em colaboração com a Universidade de Saint Mont, França, dividia-se em quatro vertentes complementares:

- Conhecimento de si

- Ajuste Postural
- Rearmonização energética
- Aspeto emocional

Assim, através do *Conhecimento de si* o objectivo centrava-se na tomada de consciência dos cinco sentidos a que se juntavam o sentido postural e o cinestésico, desenvolvendo a memória do corpo, enriquecendo a vivência corporal e desenvolvendo o esquema corporal através de técnicas de contacto, auto massagens e pelo estudo de zonas mais interiorizadas do ser como por exemplo o diafragma, a musculatura dos olhos e a região pélvica.

Quanto ao *Ajuste postural* visava uma consciência do corpo que lhe permitia uma relação ativa entre a escuta do estado de si e o esforço necessário para uma postura global equilibrada.

A *Rearmonização energética* baseava-se, particularmente, na associação de técnicas complementares e solidárias:

- Exercícios Chineses de Saúde
- Respiração e Centro Hara
- Do-In
- Relaxação Coreana

procurando ajustar o indivíduo aos ritmos sazonais e adaptando o trabalho proposto às características energéticas de cada estação.

Finalmente *o trabalho das emoções* com técnicas de drenagem e de descarga emocional, suportadas pela comunicação e pelas diferentes expressões de dinâmica de grupo em que a comunicação não-verbal realiza o protocolo que nos leva progressivamente da relação de escuta ao contacto. Frequentei, seguidamente, o Curso Básico de Sofrologia Médica não tendo podido ir mais longe devido às formações serem dadas, a partir do 4º grau, em Andorra, pelo seu criador DrºCaycedo.

Creio ser importante incluir aqui algumas noções sobre esta disciplina, na medida em que o seu conhecimento veio não só credibilizar toda a acção que vinha desenvolvendo intuitivamente a partir da observação e escuta não só de mim como dos outros, como permitir que, de uma forma autorizada, pudesse continuar a desenvolver uma linha de trabalho que sendo artístico (os meus objectivos nunca foram terapêuticos) proporcionava estados de bem-estar e de gratificação pessoal.

Sofrologia é uma palavra de origem grega em que SOS quer dizer tranquilo, PHREN, espírito e LOGOS, estudo. Daí podermos dizer que a Sofrologia é *o estudo da tranquilidade de espírito*. Criada pelo médico doutor Caycedo, surge na sequência dos problemas de consciência que lhe são levantados quando, após a sua formação em Psiquiatria, se vê confrontado com os processos empregues para o tratamento dos doentes mentais: electrochoques, coma hipoglicémico, etc. São dele estas palavras

citadas pela Dr^a Frida Ergas, Presidente do Colégio de Sofrologia Médica de Lisboa à data de 1997, no Manual de Sofrologia do Curso Básico, publicação à disposição apenas dos formandos, sem edição e de sua autoria:

Sabeis o que significa viver no meio de maníacos, de psicopatas graves? Aos 28 anos tinha apenas duas saídas: enfrentar esta situação ou fugir dela. Fugir seria tornar-me psiquiatra de salão; enfrentá-la seria procurar curar, isto é, compreender: o que é este fenómeno de alteração da consciência chamado “doença mental”? O que é a consciência? Nós próprios, médicos, não o sabemos. O homem, todavia, não é somente corpo, ou nós não passaríamos de veterinários. Ele é também espírito e consciência (ERGAS, s/ data)

Estas palavras de Caycedo situam-se entre 1958 – 1960 e é a partir desta data que vai procurar constituir uma ciência que sirva estes propósitos tendo como bases de partida quer a hipnose que já se vinha praticando, quer métodos de relaxamento como o treino autogéneo de Scultz, verificando que estes produzem estados modificados de consciência (EMC)

Seguem-se viagens pela Índia, onde permanece 2 anos e mantém contacto com ioguis, médicos ayurvédicos, chegando a encontrar-se com o Dalai Lama. Mas as suas viagens não se ficam pela Índia. Daí parte para o Japão onde estuda Budismo e pratica meditação Zen.

O resultado de todas estas diligências e estudos estão contemplados nos quatro primeiros graus do curso de Sofrologia do seguinte modo :

1º Grau –

- Relaxamento Dinâmico I – **Concentrativo** (Aproximação ao Yoga)
- Atuação sobre o parâmetro do **presente** – Estimulação da **Sensorialidade**

2º Grau –

- Relaxamento Dinâmico II – **Contemplativo** (Aproximação das técnicas budistas)
- Atuação sobre o parâmetro do **futuro** – **Sentimento** do corpo

3º Grau –

- Relaxamento Dinâmico III – **Meditativo** (Aproximação às técnicas Zen)
- Atuação sobre o parâmetro do **passado**
- Reeducação da memória. Estimula a **intuição**

4º Grau –

- Relaxamento Dinâmico IV
- Deslocação do Negativo
- Aplicações da Sofrologia

Quanto à origem e história da Sofrologia vem desde os Vedas, a mais antiga forma de religião na Índia que, por sua vez, deu origem ao Hinduísmo assim como ao Yoga, cujo nome deriva da palavra YUG que significa juntar (o humano ao divino), tal como religião deriva de RELIGARE, tornar a ligar o homem com Deus. No essencial, o grande desejo do ser humano.

Enquanto o Yoga situa os seus objetivos em atingir o Samadhi (controle do turbilhão da consciência), o Budismo o Nirvana, isto é, libertar o Homem de tudo o que liga à terra, o Zen o Satori ou seja a eliminação da dualidade, o que verificamos é que desde sempre e em toda a parte os homens procuraram encontrar dentro de si, o equilíbrio, a harmonia, a compreensão dos inexplicáveis fenómenos que os rodeavam. Inventaram Deus e vida para além da morte, ciências ocultas e de adivinhação, procuro ler o futuro, nos astros e nas entranhas das aves. Feitos de inquietações e de perguntas sem resposta inventaram o medo e, mais ainda, o medo da morte e com isso tornaram-se, violentos, assustados, adquiriram um

(...) super ego rígido e repressivo, (que) leva a condutas aberrantes e contraditórias, em geral inconscientes:

- *Em nome da paz, preparam a guerra.*
- *Em nome da paz, cultivam a raiva e agridem os que estão com raiva*
- *Em nome da tolerância, ficam intolerantes em relação aos intolerantes, criticam as más-línguas e acabam sendo iguais a elas*
- *Em nome da igualdade, combatem os orgulhosos, julgando-se com isso superior a eles, o que é em si sinal de orgulho.*
- *Em nome do amor, criticam os que se mostram frios e insensíveis e, com isso, mostram falta de sensibilidade e de compreensão, isto é, falta de amor*

(WEIL, 1998, 16)

Cada um procura na vida os caminhos que mais se lhe adequam e dão melhores respostas à sua inquietação de estar vivo. O meu era este: através do Teatro encontrar formas de ajudar a manter o equilíbrio e o discernimento. Conciliar uma ética assente nos Direitos Humanos com a Arte de Representar servindo-me de uma cultura de Paz preconizada, entre muitos outros, por Pierre Weil. Doutorado em Psicologia pela Universidade de Paris foi aluno de Henri Wallon e Jean Piaget ficando a dever a sua formação como psicoterapeuta a nomes como Jacob e Zerka Moreno. Fundou a Unipaz – Universidade Holística Internacional para a Paz, com sede em Brasília e foi, em 2003, nomeado para o Nobel da Paz. Tive o gosto de o conhecer e ouvir, pessoalmente, nesse mesmo ano, num Congresso da Abubrat, realizado em Cascais, sobre “Ecologia da Consciência”

Amar os outros como a si mesmo implica conhecer, tolerar e transformar as suas próprias emoções destrutivas (...) mas para isso é preciso, em primeiro

lugar, reexaminar e neutralizar as pressões excessivas da educação repressiva(ibidem, 17)

(o negrito é meu)

É evidente que hoje as escolas têm uma concepção mais aberta do que é a educação, que os media, as viagens e a internet dão pistas e incitam à transformação mas como a educação não se faz só nas escolas mas também nas famílias e em sociedade, muito há ainda para mudar. Até porque uma educação paternalista dá segurança e satisfaz as fragilidades de quem, como pessoa, não tenha a capacidade de se ver contestado e oscile com os “ataques irreverentes” de quem veio ao mundo depois do homem ter ido à lua e deseje mais do que questionários de escolha múltipla, memorização da informação e fichas de trabalho sem nenhuma criatividade.

Já tentou imaginar como será o mundo quando os seus filhos forem crescidos? Que novos desafios os confrontarão? Que competências necessitarão para obterem sucesso profissional e serem líderes criativos num mundo tecnológico?

(...)

Por causa das mudanças dramáticas desencadeadas pelas novas tecnologias, as competências “básicas” de amanhã serão as que hoje consideramos de “alto nível”. Isto significa que uma pessoa que não é dotada para o pensamento divergente e para a resolução de problemas – qualquer que seja o seu Q.I. – depressa ficará para trás.

(HEALY, 1992, 19)

Apesar deste livro ter sido escrito acerca de 20 anos, muitos professores continuam a debitar e da mesma maneira, as mesmas matérias como quando eu era pequena (tenho a certeza porque dou explicações aos meus netos) e as perguntas “estúpidas” que fomentam o pensamento divergente, como propõe a autora, continuam a não ser feitas. Ora digam-me lá, senhores que me lêem:

- O QUE É QUE VOCÊS FARIAM SE TIVESSEM UM PINCEL MÁGICO QUE DESSE VIDA A TUDO O QUE PINTASSEM?

CAPITULO II- CONCEBER

2.1 - Onde e com quem

A CERCICA é uma Cooperativa para a Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados criada em 1976, em Cascais.

A sua actividade principal ao longo destes 35 anos de existência tem-se centrado na Educação, Reabilitação e Formação Profissional de Pessoas com Deficiência Intelectual

A CERCICA está dividida em várias áreas de prestação de serviços:

Centro de Recursos, que acolhe jovens com mais de 16 anos e deficiência mental acentuada, promovendo o seu bem-estar, autonomia e qualidade de vida

Formação Profissional, para jovens a partir dos 15anos (inclusive) com deficiência intelectual ligeira e/ou dificuldades de aprendizagem, residentes nos Concelhos de Cascais e Oeiras e com capacidade para o exercício de uma actividade profissional.

A oferta formativa para o ano de 2011 foi a seguinte: **Auxiliar de limpeza, Operador de Lavandaria; Viveirista e Tratador de animais**, não requerendo habilitação académica

Desapareceram entre 2007 e 2011 os cursos de Mecânico de Automóveis, Costureiro Industrial, Bordador Manual de Tapeçaria, Teatro e Animação, Horticultura, Vigilante de Crianças

Intervenção Precoce, destinada a crianças com idade inferior a 6 anos que apresentem riscos de atraso de desenvolvimento ou deficiência mental

Serviço de Apoio Domiciliário, que dá apoio a famílias ou indivíduos em situação de incapacidade proporcionando-lhes cuidados de higiene quer a nível pessoal quer de habitação, tratamento de roupa, almoços, cuidados de saúde, apoio psicológico, etc.

Unidade Residencial, que disponibiliza um acolhimento temporário ou permanente a pessoas que por qualquer razão necessitem de apoio e não possam continuar nas suas residências (incapacidade, doença de familiares, morte de parentes, viagens ou apenas a necessidade de uns dias de repouso dos seus responsáveis)

Artes Gráficas que para além da formação profissional recebe e satisfaz encomendas em offset

Educação Especial, que promove o acompanhamento e integração de crianças com deficiência mental no Ensino Regular, havendo ainda que considerar os Núcleo de Avaliação e Orientação Profissional (NAOP) e o Apoio, Mediação e Acompanhamento (AMA) que se ocupam em encaminhar o jovem para a área de formação mais adequada ao seu perfil e preferência, assim como a sua integração no mercado de trabalho.

As estufas onde se produzem produtos hortícolas e plantas que servem de apoio à **CERJARDINS**, (empresa de inserção na área da jardinagem e que desenvolve diversos projectos no Concelho), assim como para a cozinha da Instituição e comunidade

Há ainda a acrescentar todas as **actividades de carácter terapêutico, aquáticas e de ginásio** que a CERCICA proporciona quer aos seus utentes quer à comunidade bem como referenciar e salientar o Projeto “**4 leituras**” que, desde 2007, a CERCICA tem vindo a desenvolver.

Com o apoio do Ministério da Educação e da Câmara Municipal de Cascais e fazendo já parte da lista de livros recomendados pelo Plano nacional de Leitura, estes livros apresentam-se em quatro versões:

- escrita com DVD interativo que inclui versão áudio

- adaptada em Símbolos Pictográficos para a Comunicação (incluída no DVD interativo)

- em Língua Gestual Portuguesa (incluída no DVD interativo)

- em Braille e em formato Daisy

A CERCICA é uma instituição que

“(...) teve a sua génese na necessidade de prestar educação a uma parte da população que não encontrava resposta no Ensino Regular. Com efeito, em 1976, ano da abertura da CERCICA, a população com deficiência mental, em idade escolar, estava ainda praticamente excluída da Escola. Nessa perspectiva, um grupo de pais, técnicos e outras pessoas interessadas, empenharam-se em criar a CERCICA, uma Instituição de Solidariedade Social, com carácter complementar, na educação e reabilitação social, em relação ao Estado.” (Sitio Quem somos-CERCICA)

Se bem que a Educação Especial em Portugal remonte, ao séc. XVI, às primeiras tentativas da educação de surdos-mudos vão ser

“(...) todavia, necessários 259 anos para além dessa data para que em 1822, o problema da educação de crianças deficientes venha pela primeira vez a consagrar-se no âmbito das políticas da educação em Portugal.” (Veiga, 1999, 17)

É em 1971, que se publica a Primeira Lei de Bases da Reabilitação e Integração de Pessoas com Deficiência mas vai ser no pós 25 de Abril e depois da reforma do ensino de Veiga Simão durante a primavera marcelista, cuja preocupação central era a elevada percentagem de analfabetismo, que se verificará a emergência de movimentos sociais a favor da pessoa com deficiência salientando as insuficiências do ensino especial e propondo um conjunto de medidas orientadoras.

"Esses movimentos representam o início de uma inversão de valores perante a educação de uma sociedade global, até então distanciada socialmente da escola, " (VEIGA, 1999, 21)

Foi em Setembro de 1997 que entrei para esta Instituição com o objectivo de dinamizar uma área de "Linguagens Expressivas" com predominância da Expressão Dramática. Nessa altura a CERCICA distribuía os seus serviços pelas instalações sediadas no Estoril e no Livramento.

Lembro-me da primeira vez que entrei no Estoril e me confrontei com aquela população, na sua maioria tão diferente das pessoas com quem estava habituada a conviver. O contacto inicial tinha sido no Livramento onde estavam jovens em formação ou que, já a tendo completado, não possuíam autonomia suficiente para serem integrados no mercado de trabalho. De algum modo eram, na sua maioria, pessoas fisicamente iguais às outras e sem nada que, à primeira vista, as distinguisse.

No Estoril não era assim. Havia uma sala dedicada à Escolaridade onde eram treinadas competências de escrita, leitura e alguma matemática para os alunos com mais capacidades cognitivas. Depois havia as salas de CAO (Centro de Atividades Ocupacionais) onde se encontravam os jovens com maior grau de deficiência intelectual. Foi uma sensação terrível de estranheza, de medo e, ao mesmo tempo, de horror. Na verdade "eles" são diferentes e intimidam-nos quando desconhecemos tudo a seu respeito. São obesos em muitos casos, têm rostos estranhos, cabelos ralos com seborreia, acne. Em muitos nota-se pouco cuidado com a higiene, porque não são autónomos e as famílias nem sempre são capazes de cuidar deles. Não se lavam, não se vestem, não comem sozinhos. Babam-se, sujam-se, usam fraldas nalguns casos. Uma jovem, aborda-me no corredor. Tinha os olhos salientes como um peixe, as mãos eram estranhas, com dedos recortados como as patas de um palmípede. Expressava-se por sons e quando me viu quis tocar-me. Era uma situação apocalíptica. Sempre tive horror à disformidade. O que é que eu estava a fazer ali? Como é que eu me tinha proposto para dar aulas "aquelas" pessoas? Durante dias a fio escondi a minha aflição e fui passando pelas diferentes salas e estabelecendo contacto com os jovens. Para mim, até aquele momento, deficiência era sinónimo de doença e essa foi a primeira grande aquisição que tive de fazer. Perceber que uma e outra não eram a mesma coisa. Tinha ouvido falar em "mongoloides" mas desconhecia o que era a trissomia 21. Sabia que havia pessoas com paralisia cerebral mas nunca tinha ouvido falar em parto em anoxia. Segundo KIRK e GALLAGHER (1991, 121) tem havido inúmeras tentativas para definir deficiência mental, cada uma consoante o ponto de vista da disciplina a que se refere. Segundo eles a mais comumente aceite pertence à AAMD (Associação Americana de Deficiência Mental) que diz o seguinte:

A deficiência mental refere-se ao funcionamento intelectual geral significativamente abaixo da média, que coexiste com falhas no comportamento adaptativo e se manifesta durante o período de desenvolvimento

Esta subnormalidade, como é chamada pelos autores, é determinada através dos testes de inteligência, o famoso QI, originalmente desenvolvidos por Alfred Binet tendo em vista o programa educacional em França no início do século XX, com o intuito de encontrar crianças que não fossem capazes de responder a esse programa.

O que dizem os testes?

Academicamente, é possível diagnosticar o Atraso Mental em indivíduos com QI entre 70 e 75, porém, que exibam déficits significativos no comportamento adaptativo

(...)

o Atraso Mental não deve ser diagnosticado num indivíduo com um QI inferior a 70, se não existirem déficits ou prejuízos significativos no funcionamento adaptativo.

Na Deficiência Mental, como nas demais questões da psiquiatria, a capacidade de adaptação do sujeito ao objeto, ou da pessoa ao mundo, é o elemento mais fortemente ligado à noção de normal. (Sitio de Psiqweb)

(o sublinhado é meu)

De acordo com os autores citados, este comportamento adaptativo tem a ver com a capacidade que o indivíduo demonstra face às solicitações da sociedade no entanto o mesmo indivíduo pode integrar-se bem numa comunidade e manifestar incapacidade numa outra sem que isso altere o seu funcionamento intelectual. Dai a importância de se detetar, tão cedo quanto possível, a deficiência e de se iniciar a intervenção precoce ajudando a criança a desenvolver capacidades de adaptação.

Segundo critérios das classificações internacionais, o início da Deficiência Mental deve ocorrer antes dos 18 anos, caracterizando assim um transtorno do desenvolvimento e não uma alteração cognitiva como é a Demência. Embora o assunto comporte uma discussão mais ampla, de modo académico o funcionamento intelectual geral é definido pelo Quociente de Inteligência (QI ou equivalente).

Classificação da OMS (Organização Mundial da Saúde)			
<i>Coefficiente intelectual</i>	<i>Denominação</i>	<i>Nível cognitivo segundo Piaget</i>	<i>Idade mental correspondente</i>
<i>Menor de 20</i>	<i>Profundo</i>	<i>Período Sensório-Motriz</i>	<i>0-2 anos</i>
<i>Entre 20 e 35</i>	<i>Agudo grave</i>	<i>Período Sensório-Motriz</i>	<i>0-2 anos</i>
<i>Entre 36 e 51</i>	<i>Moderado</i>	<i>Período Pré-operativo</i>	<i>2-7 anos</i>
<i>Entre 52 e 67</i>	<i>Leve</i>	<i>Período das Operações Concretas</i>	<i>7-12 anos</i>

(...) De um modo geral, resumindo, costuma-se ter como referência para avaliar o grau de deficiência, mais os prejuízos no funcionamento adaptativo que a medida do QI.(Ididem)

Tive, no curso de Teatro e Animação uma jovem adolescente que sofrera de convulsões durante o primeiro ano de vida que lhe tinham danificado células cerebrais. Devido à intervenção precoce e à permanente atenção e cuidado dos seus familiares, essa jovem tinha conseguido tirar o 9º ano de escolaridade com curriculum adaptado, lia devagar mas corretamente, era totalmente autônoma nos transportes, vindo da Costa da Caparica para o Livramento todos os dias e fazendo-se acompanhar de um livro que lia nas viagens. Era exigente, cuidada e elegante, escolhia o seu vestuário, valorizando a sua apresentação. Depois de sair da Instituição, tanto quanto sei, fez uma formação em informática e tirou a carta de condução. As suas dificuldades intelectuais eram notórias quando entrávamos no discurso conceptual para o qual não estava apetrechada. No entanto era socialmente uma pessoa adaptada aos meios que frequentava, podendo desempenhar funções profissionais depois de instruída e rotinada.

Cito o caso de uma outra jovem que sofrendo igualmente de deficiência intelectual não tinha sido valorizada nas suas capacidades, nem estimulada nas aprendizagens. Gostava de ver televisão e era isso que fazia quando chegava a casa depois de regressar da escola onde estava durante o dia e onde pouco parecia ter aprendido. Quando entrou para o curso, mais no sentido do desenvolvimento pessoal do que como possível profissional de Teatro e Animação, essa jovem não sabia atar os sapatos, abotoava mal os botões, não comia de garfo e faca, era preguiçosa, recusava-se a trabalhar e em casa nem sequer fazia a cama. Quando o curso fechou esta jovem transitou para a área de formação profissional em Auxiliar de Limpeza tendo adquirido entretanto todas as competências

de autonomia de que carenciava e, tanto quanto sei, parece sentir-se bem com as novas aprendizagens e ter uma vida mais ativa.

Pelos casos que acabei de citar verificamos que o comportamento adaptativo pode ser influenciado por vários fatores que vão desde e em primeiro lugar, o empenhamento familiar, até à escola, passando pelos cuidados terapêuticos, sem deixar de se ter em conta as características específicas do indivíduo. Quanto ao QI este permanece estável independentemente dos esforços adaptativos desenvolvidos.

Ainda segundo Kirk e Gallagher os níveis de deficiência mental classificam-se do seguinte modo:

Níveis de deficiência Mental			
	Educável	Treinável	Grave/Profundo
Etiologia	<i>Predominantemente considerada uma combinação do fator genético, com más condições sociais e económicas</i>	<i>Grande variedade de problemas ou distúrbios neurológicos, glandulares ou metabólicos que podem resultar em atraso grave ou moderado</i>	<i>Igual a treinável</i>
Prevalência	<i>Aproximadamente 10 em cada 1 000 pessoas</i>	<i>Aproximadamente 2 a 3 em cada 1000 pessoas</i>	<i>Aproximadamente 1 em cada 1000 pessoas</i>
Expectativas Educacionais	<i>Terá dificuldade no programa escolar normal para uma educação adequada</i>	<i>Necessita maiores adaptações nos programas educacionais; foco em cuidar de si mesmo ou nas habilidades sociais; esforço limitado nas matérias tradicionais</i>	<i>Necessitará de treino para cuidar de si mesmo (alimentação, vestuário, higiene)</i>
Expectativas para a vida adulta	<i>Com treino poderá adaptar-se produtivamente a nível qualificado ou não-qualificado</i>	<i>Pode adaptar-se social e economicamente em oficinas especiais ou, em alguns casos, em tarefas rotineiras, sem supervisão</i>	<i>Precisará sempre de assistência</i>

Entre a tabela da OMS e esta o que melhor podemos avaliar é a relação entre QI e idade mental e, conseqüentemente, as expectativas para a vida adulta.

Por exemplo: QI > 20, Idade Mental 0-2 anos, grau de dependência permanente

Estes critérios adaptativos são mais relevantes do que o sistema quantitativo uma vez que, como já foi dito, um baixo QI pode não ser impeditivo de uma boa integração social ou de um bom desempenho profissional se o meio em que tais situações decorrerem for favorável à pessoa em questão. O inverso também pode ser válido se consideramos quantas vezes pessoas com um bom QI se encontram desajustadas em meios que desconhecem e aos quais não se conformam, como é o caso dos sobredotados. Tal como na deficiência, estes jovens necessitam ser incluídos no âmbito das Necessidades Educativas Especiais mas, segundo o editorial da revista *Diversidades* em 2003, ano 1, nº2

Continuamos arreigados a um entendimento dicotómico do conceito de Necessidade Educativas Especiais (os que apresentam deficiência e os que não revelam deficiência) que cria situações de desigualdade ostensiva

(...)

Embora este problema seja extensivo a um vasto conjunto de alunos com NEE (por exemplo, crianças com dificuldades de aprendizagem) ele é especialmente gravoso no caso das crianças sobredotadas

(...)

Como paradigma desta situação, podemos referir o desequilíbrio gritante entre os financiamentos atribuídos à investigação e intervenção/educação no domínio da sobredotação e aqueles que são concedidos à população escolar portadora de deficiência.

sendo essa diferença a favor da deficiência o que não será muito justo se tivermos em conta que estes jovens, em termos comportamentais, são igualmente desajustados e carentes, o que nos remete para a necessidade de olharmos cada um como único e encontrarmos, para cada um, os caminhos que mais se lhe adequem. É de facto curioso notar que nas reuniões de avaliação em que tenho participado, até agora, nunca foram, que me lembre, analisados casos de sobredotados. È como se os sobredotados, pelo facto de o serem, pertencessem a uma minoria privilegiada, sem problemas de aprendizagem, o que não é verdadeiro

muitos deles acabavam por expressar sentimentos de inferioridade, baixa auto-confiança, menos perseverança, e objetivos menos claros na vida. Em

termos de sala de aula podem apresentar algum retraimento e falta de compromissos nas atividades. Geralmente são alunos de baixa auto-estima, que evitam a atividade acadêmica, não criam nem desenvolvem hábitos de estudo, não são aceites pelos colegas e apresentam falta de concentração (Ibidem)

Voltando à avaliação qualitativa na deficiência, esta remete-nos ainda para uma outra possibilidade que é a de muitos deles não apresentarem limitações em todas as áreas das competências adaptativas, uma vez que nem todas as áreas do cérebro estão afectadas. Felizmente que, através de um treino precoce, muitas crianças podem chegar à vida adulta de uma forma bastante independente e, mais importante, podendo desfrutar da vida como qualquer pessoa

A Deficiência Mental caracteriza-se assim, por um funcionamento global inferior à média, junto com limitações associadas em duas ou mais das seguintes habilidades adaptativas: comunicação, cuidado pessoal, habilidades sociais, utilização da comunidade, saúde e segurança, habilidades escolares, administração do ócio e trabalho. Para o diagnóstico é imprescindível que a Deficiência Mental se manifeste antes dos 18 anos. As áreas de necessidades dos deficientes devem ser determinadas através de avaliações neurológicas, psiquiátricas, sociais e clínicas e nunca numa única abordagem de diagnóstico (Sitio de Psiqweb)

Frequentemente deficiência mental é confundida com doença mental no então esta é uma patologia adquirida, correspondendo a quadros psiquiátricos que não necessitam de estar associados a deficit intelectual, podendo manifestar-se em qualquer momento da vida sem que anteriormente se tenham verificado perda de capacidades ou alteração de comportamento e pode ser curada. Com o objectivo de tornar esta diferença mais clara o simpósio **INTELLECTUAL DISABILITY: PROGRAMS, POLICIES, AND PLANNING FOR THE FUTURE** da Organização das Nações Unidas realizado em 1995, altera o termo deficiência mental para deficiência intelectual.

Essa alteração foi consagrada no documento “ Declaração de Montreal sobre Deficiência Intelectual” elaborado em 2004 num evento realizado pela OMS (Organização Mundial de Saúde) e OPAS (Organização Pan-Americana de Saúde)

As causas da deficiência intelectual são muitas e diversas sendo por vezes difícil o seu diagnóstico, até por ser muito frequente a multideficiência podendo essas causas encontrarem-se tanto em fatores **pré-natais** (hereditários, alterações cromossomáticas, medicação desadequada durante a gravidez, carências alimentares), **peri e neo-natais** (prematuros, parto prolongado, distocico, em anoxia, convulsões), **pós-natais** (hidrocefalia, encefalite, traumatismo craniano)

O acompanhamento da grávida é muito importante existindo hoje em dia, meios de diagnóstico que permitem detetar problemas que podem ser tratados antes do feto ser atingido.

2.2 – Linguagens Expressivas com os utentes do CAO (Centro de Atividades Ocupacionais)

Ainda sem este tipo de conhecimentos que o tempo, a experiência e o estudo me foram proporcionando, cedo percebi que a metodologia que estava habituada a seguir nas aulas de Expressões não era adequada, e que era necessário encontrar caminhos alternativos que promovessem a comunicação e possibilitassem as aprendizagens.

Não sabia, de todo, como fazer e não tinha quem me ensinasse. Não havia livros, diziam-me as pessoas, que relatassem experiências a nível da Expressão Dramática. Certo, em português, comprei-os mais tarde em França e depois de ter contactado com grupos estrangeiros. Toda a gente com quem falava não só não eram profissionais do teatro como baseavam as suas atividades no gosto pessoal e em conhecimentos muito empíricos. Finalmente quando me encontrei com o ator Francisco Brás, fundador do grupo de Teatro da Crinabel e pude assistir ao seu trabalho, este disse-me: faz como fazes com os outros. Quanto a bibliografia também não soube referenciar-me nenhuma!

E assim foi, comecei a fazer “como com os outros” só que não era óbvio! Foram várias as tentativas, desde trabalhos manuais até às sessões de relaxamento.

Nestas tentativas do fazer, percebi que a música ultrapassava as dificuldades da fala e da linguagem e comecei a experimentar adaptações de danças de salão. Tinha sempre em conta a forma natural como os jovens executavam o ritmo e era sobre essa base pessoal que depois desenvolvia uma sequência de movimentos, para já não chamar coreografia e que orientava segundo gestos que iam surgindo á medida que lhes dava as indicações verbais. Por exemplo: rodar – gesto circular do indicador direito; se queria que rodassem em sentido inverso, o mesmo gesto era feito com a outra mão.

Com o Trabalho de Corpo auxiliado pela música começaram a surgir resultados. A cadência musical estimulava a ação: bambolear, menear, agitar, sacudir. Comecei a perceber que o caminho não era de mim para eles mas deles para mim num primeiro momento ou seja: em vez de estar a querer que fizessem “as minhas coisas” que não os motivava ou que lhes eram difíceis, observava o que faziam e, a partir daí, tentava melhorar e desenvolver. Este procedimento intuitivo é muito interessante porque, segundo informações que recebi da Terapeuta Ocupacional Graça Costa, uma das primeiras pessoas com quem trabalhei na Instituição, está a concluir-se que ele é muito adequado, principalmente com deficientes autistas. Chegou-se à conclusão que querer transformar o seu mundo pela invasão era uma violência e que o processo de comunicação passava primeiro pela adaptação do terapeuta. No fundo voltamos sempre à questão do “acolhimento”. Aceitar, de braços abertos, ou seja sem preconceitos e com disponibilidade o que existe e, mercê dessa atitude, ganhar a confiança do outro que permite o tal espaço de trocas e crescimento mútuos. Aprender e ensinar são os mais belos verbos que conheço e creio que só desta maneira é possível eles realizarem-se em simultâneo.

Foi na sala de trabalho desta terapeuta que desenvolvi com um grupo de jovens adultos, quase todos eles com trissomia 21, a aprendizagem do poema de uma canção “O gato da madame”, utilizando palavra e gesto em simultâneo. Segundo a sua opinião este tipo de trabalho tinha o valor acrescentado de, além de desenvolver a memória, a atenção e a concentração, desbloquear o medo de arriscar e ajudar a vencer a frustração da dificuldade de comunicação, por incapacidades quer da fala como da linguagem, ao mesmo tempo que reduzia a impaciência que estas pessoas demonstram quando vêm que não são compreendidas, o que aumenta o seu nível de stress. Outro exercício, praticado com um grupo de cerca de 25 jovens, no ginásio, era o relaxamento em círculo. Deitados no chão, ao som de música suave, juntamente com uma auxiliar, ia massajando as suas cabeças, uma a uma. O que era espantoso é que ninguém saía do seu lugar, falava, ou tinha manifestações extemporâneas. Todos sabiam, a partir da primeira vez que “agora vamos relaxar”, significava um determinado tipo de comportamento para um determinado resultado

Quando mais tarde, após a dissolução da área de Teatro e Animação, tive oportunidade de trabalhar com deficientes profundos, onde a possibilidade de comunicação é muito mais reduzida, apercebi-me que me era mais rápido descobrir o “vocabulário” específico de cada um (seja ele verbal, gestual ou físico). Por exemplo, num jovem búlgaro com paralisia cerebral quase incapaz de fechar os lábios, descobri quase que por acaso uma grande afinidade com os “gags” dos desenhos animados. Ria-se perdidamente com “A Ovelha Chóné” – e reagia da “maneira certa”, ou seja, compreendia a história. Do mesmo modo entendia os outros pela expressão emocional. Ele parecia não ter compreensão verbal, mas pude constatar que se lhe explicasse algo mais complexo -- as regras de um jogo por exemplo -- como se eu fosse um desenho animado, tropeçando no que estava errado e mostrando-me orgulhosa com o correcto, não só ficava com um magnífico sorriso de contentamento como aprendia tudo à primeira.

Se por um lado, tive que aprender a passar as informações de modo compreensível por cada um dos alunos, também tive que aprender a moderar as informações conforme a capacidade de absorção do aluno, e gerir isto de modo a não prejudicar os alunos com maiores capacidades ficando indefinidamente a ensinar o básico, ou pelo contrário, descurar os menos aptos fazendo coisas muito difíceis que só dois ou três conseguiam executar. Confesso que esta gestão por vezes me deixava de rastos! Sentia uma enorme frustração quando descurava uma parte do grupo pela outra, ou quando me debruçava sobre um ou dois elementos deixando os outros “pendurados”

(Depoimento realizado a 26 de Julho de 2011 por Genoveva Faísca, professora de Voz, durante os anos que durou o curso)

À medida que íamos ficando mais à vontade uns com os outros e que ia descobrindo capacidades e gostos ia tentando outras formas de realização e de satisfação deles e

minha. Havia jovens com dificuldades de locomoção mas com boa oralidade. Com esses experimentei a aprendizagem de poemas que ia lendo e eles repetiam até à memorização e que completei encenando-os, até que me atrevi a ensaiar uma pequena peça de teatro.

Dentro desta linha de trabalho comecei a executar exercícios com palmas, a pares: cruzados, emparelhados, sequências de batimentos, etc. Os meus objectivos eram: desenvolver o adestramento e o controle motor. Lembrei-me depois que podia prolongar as mãos com a introdução de pausas, o que exigiria maior concentração e cuidado para não se magoarem nem aos seus parceiros. Era um risco mas o resultado foi muito positivo. Não só ninguém se magoou como a aprendizagem se alargou a uma coreografia, desenvolvendo competências de trabalho de grupo. Depois vieram “Os Pauliteiros”. Foram vestidos à maneira: saias, camisas, coletes, e chegamos a participar num programa do Canal 1, a convite de Júlio Isidro.

Na sequência dos resultados obtidos apresentei para o ano de 2000, e depois de ter ido a Sendim, no Concelho de Miranda do Douro, onde procedi a algumas aprendizagens com o grupo local de Pauliteiros, o seguinte projecto de trabalho, ainda a nível de Atividades Ocupacionais

Considerando:

O desenvolvimento da auto-estima e da autoconfiança dos nossos alunos, a melhoria de capacidades e atitudes, a interação e a autonomia, a aproximação à comunidade

São objetivos das Linguagens Expressivas

Concretizar um grupo de Pauliteiros tendo por base as suas verdadeiras coreografias e o apoio dado pelo grupo júnior de “Pauliteiros de Sendim”

Dinamizar o grupo a nível local e nacional através de intercâmbios institucionais

Desenvolver uma parceria de trabalho com instituições do Concelho de Góis, nomeadamente a Câmara Municipal, no sentido de criar benefícios para os nossos alunos levando-os a conhecer e integrar outras realidades geográficas e humanas

Sensibilizar, através de acções de formação, os agentes educativos para o papel que as Artes, com relevância para o Teatro e o Movimento desempenham, no processo de desenvolvimento pessoal da pessoa com deficiência e na possibilidade de aquisição de novas competências

E, ainda

Assegurar e levar à prática o projecto internacional “ThéâtreActeur Social 2000”

2.3 – Projeto Internacional ” Teatro Ator Social 2000”

O projeto “*Teatro Ator Social 2000*” foi um projeto internacional de teatro apoiado pela Comissão Europeia/DG 5 “*Apoio destinado a ações transnacionais de luta contra a discriminação face a pessoas com deficiência*” e liderado pela companhia “Tetines et Biberons”, sediada em França, para o qual foram convidadas, como parceiras, a FENACERCI (Federação Nacional das Cooperativas para a Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados), que delegou na CERCICA e na CERCIC a sua representação, e o CREHAM, instituição belga.

Esta companhia, composta por atores, encenadores e uma equipa administrativa foi criada em 1985 e, em 1991 deu forma à expressão “Teatro Ator Social” cujo objectivo, nas suas palavras era:

Faire découvrir et partager la pratique du théâtre à des personnes qui, par leur particularité physique, mentale ou sociale, n'ont pas, ou peut, accès à ce moyen d'expression artistique.(in material de divulgação da Companhia)

Este projeto internacional desenvolvia-se em duas vertentes :

- 1 – A criação de um espectáculo incluindo atores profissionais da Companhia «Tetines et Biberons» e atores não profissionais portugueses, franceses e belgas portadores de deficiência ou em dificuldade social sobre o tema de D. João «Don Juan ou le cœur du pantin »
- 2 – Organização de um colóquio internacional com participantes de diferentes países e experiências profissionais diferentes relacionadas com as práticas artísticas das pessoas com deficiência.

Este colóquio, compor-se-ia de quatro mesas redondas cujos temas seriam :1 - *Inserção económica das pessoas deficientes através do teatro e das profissões de cena* ; 2 - *Desenvolvimento e integração social das pessoas com deficiência através da criatividade e impacto sobre o grande público* ; 3 - *Práticas das companhias profissionais de teatro na direcção de públicos com dificuldades* e, finalmente, uma mesa redonda dedicada aos *Testemunhos de atores e encenadores deficientes ou não*.

Quanto à criação do espectáculo a proposta era :

1999 – Novembro, atelier de 10 dias em Lisboa, orientado por um ator e um encenador da Companhia Francesa tendo em vista a seleção de dois participantes, um de cada Instituição bem como a designação de dois acompanhantes

2000 – Março – estágio de duas semanas em França na região PACA (Provence, Alpes, cote D’Azur) com todos os intervenientes para a elaboração da criação coletiva

- Junho/Julho (30 dias) – estágio com todos os participantes, para o apuramento da criação coletiva e sua apresentação no Festival off d’Avignon durante duas semanas
- Setembro/Outubro tournée em Portugal e na Bélgica (esta tournée deu-se nos meses de Outubro/Novembro em Portugal e Novembro/Dezembro na Bélgica)

O atelier realizou-se na Escola Hoteleira do Estoril, de 28 de Novembro a 4 de Dezembro de 1999 e nele participaram 8 jovens adultos da CERCICA e 7 da CERCILISBOA, de ambos os sexos com diferentes deficiências (trisomia 21, perturbações de comportamento, autismo, epilepsia). A fusão entre os grupos foi imediata, havendo sempre grande disponibilidade para a interação.

Em memorando escrito pelo grupo Tétines et Bibérons pode ler-se a seguinte apreciação sobre os jovens da CERCICA selecionados para o projeto.

Marisa : *Formação em Cozinha. Perturbação do comportamento, marginalizada pela família.*

Expressão corporal muito bela, segue com facilidade o ritmo das percussões. Frescura nas suas propostas, imaginativa e surpreendente, vai onde não se espera. Diversificada nas suas procuras. Jogo de sedução muito forte. Integra rapidamente as indicações, muito observadora do trabalho dos outros.

Tiago : *Formação em Tapeçaria. Perturbação de comportamento. Muito disperso. Propõe coisas muito interessantes a nível de texto, muito imaginativo sendo necessário canalizar essa imaginação de outro modo corre o risco de esbarrar nela deixando de compreender as indicações. Expressão corporal muito bela. Tem um ar hirto como um pau, mas manifesta uma grande leveza quando dança seguindo muito bem, o ritmo da música.*

Durante o atelier fizeram-se vários exercícios, tendo tomado nota de alguns que trabalham a concentração, a atenção e a criatividade que descrevo mais adiante.

Fizeram-se também improvisações com um fantoche em tamanho natural visto irem ser utilizados na criação de «Don Juan ou o coração do fantoche», assim como muitos exercícios de ritmo acompanhados a percussão

Sinopse do espetáculo

Don Juan acaba de morrer mas o vento de loucura que desencadeou sopra ainda na memória de todos.

Esse homem, tão odiado quanto amado, ressurgiu agora envolto em rumores e lendas que contam a sua história. Ódios e paixões reacendem-se nas falas e nos corações.

O moleiro e a sua filha, as pescadoras, as amorosas, a noiva, o comendador, o carteiro, o padre, o poeta, a viúva ultrajada, num concerto de vozes e gritos são testemunhas da vida do homem no contacto do qual os destinos se transformam

A encenação esteve a cargo do franco-brasileiro Laurent Mattalia e a adaptação a cargo do francês Christophe Rannou. O elenco era composto por quatro atores profissionais e nove jovens adultos portadores de deficiência mental e perturbações de comportamento

Com um calendário minuciosamente pensado e cumprido em residência fechada, o espetáculo apresentou-se em Avignon, no âmbito de «Avignon Capital Europeia da Cultura», no Centro Communal d'Action Sociale D'Avignon, às 20h02, de 9 a 23 de Julho.

Em Portugal realizou-se uma tournée com o seguinte programa

Cascais – Auditório do Parque Palmela, 27 e 28 de Outubro

Faro – Conservatório Regional Maria Campina, 30 e 31 de Outubro

Porto – Teatro Helena Sá e Costa, 2 e 3 de Novembro

Coimbra – Auditório do IPJ, 6 e 7 de Novembro

Lisboa – Instituto Franco-Português, 9 e 10 de Novembro

Por fim a tournée na Bélgica :

Liège – 29 e 30 de Novembro ; Hasselt, 1 de Dezembro ; Chènee 2 de Dezembro ; Anvers, 3 de Dezembro ; Bruxelas, 5 e 6 de Dezembro

2.4 – Curso de Formação Profissional em Teatro e Animação

No final do projeto Internacional promovido pela Companhia Francesa e na sequência do trabalho apresentado, surge na CERCICA a vontade de levar mais longe as “Atividades Expressivas”, criando-se um curso de Formação Profissional Simulada em “Teatro e Animação” cuja fundamentação era a seguinte

Considerando:

1 – O desconhecimento existente das potencialidades artísticas e criativas das pessoas com deficiência mental

2 – A não valorização das pessoas com deficiência enquanto possíveis agentes culturais

3 – A inexistência de formação profissional que vise a participação da pessoa com deficiência no mundo da ARTE e da CULTURA

4 – *Que nem todas as pessoas com deficiência estão vocacionadas para áreas funcionais e repetitivas de laboração*

5 – *A falta de ligação entre as Escolas Superiores de Educação e a deficiência*

6 – *A escassa formação dos profissionais da Educação quanto à prática da utilização das Linguagens Expressivas nas dificuldades de aprendizagem*

7 – *Que a formação dos Técnicos em Educação Especial e Reabilitação está desligada da prática artística*

8 – *Que a função do Teatro não é só produzir espectáculos mas também pedagógica*

Propomos a criação de uma área de formação em teatro com os seguintes

Objectivos:

1- *Criar novos postos de trabalho*

2- *Criar uma empresa de animação de eventos:*

- Festas de aniversário

- Casamentos

- Colóquios, Congressos

- Promoção de eventos turísticos, etc

3 – *Criar laços de colaboração com a Câmara Municipal de Cascais no sentido da utilização dos serviços desta empresa*

4 – *Dotar os formandos de um saber fazer que lhes permita animar ateliers com idosos e dar assistência em escolas do 1º ciclo e infantários na área da Expressão Dramática*

5 – *INICIAR, PROMOVER, ORGANIZAR parcerias e estágios junto de instituições tais como:*

- Escolas Superiores de Educação

- Escola superior de Teatro e Cinema de Lisboa

- Faculdade de Motricidade Humana

- Grupos Profissionais de Teatro

6 – *Proporcionar às pessoas marginalizadas pela deficiência ou dificuldades de aprendizagem o acesso à Cultura e à Arte.*

7 – Sensibilizar a opinião pública e os poderes políticos para a discriminação e exclusão das pessoas com deficiência mental ou dificuldades de aprendizagem das profissões artísticas

8 – Ajudar a eliminar preconceitos em relação às capacidades das pessoas com deficiência mental e dificuldades de aprendizagem

9 – Dar a estas pessoas o direito de mostrarem as suas capacidades criativas e a nós próprios a oportunidade de nos espantarmos com o que julgávamos impossível

O curso destinava-se a jovens a partir dos 16 anos, com deficiência intelectual e dificuldades de aprendizagem, que soubessem ler e escrever, de preferência, estando o número de formandos previsto entre 10 e 12

O curso teria, ao abrigo do Programa Constelação/I.E.F.P a duração de 4 anos

Por contrato, a Entidade Formadora, ao abrigo da Portaria nº 799-B/2000 de 20 de Setembro - artigo 18, obrigava-se a:

- a) Ministras nas suas instalações ou noutra local, a ajustada formação profissional, co-financiada pelo “POEFDS” (Programa Operacional Emprego, Formação e Desenvolvimento Social)
- b) Atribuir mensalmente um subsídio de formação correspondente no máximo a 70% do ordenado mínimo nacional
- c) Realizar seguro contra acidentes pessoais (ocorridos na frequência das actividades de formação)
- d) Garantir subsídio de alimentação e transporte entre a residência do formando e o local de formação
- e) O formando/a terá acompanhamento Psicopedagógico, Social e Técnico/Profissional
- f) A Entidade formadora emitirá a favor do formando/a um certificado comprovativo da frequência da acção, desde que concluída com aproveitamento
- g) Cumprir as obrigações do Decreto-Lei supracitado

Por sua vez o formando obrigava-se a:

- a) Frequentar a Acção de Formação ministrada pela Entidade Formadora nas condições e horários definidos
- b) Guardar lealdade à Entidade Formadora, não divulgando por qualquer forma informações sobre o equipamento e processo de fabrico
- c) Utilizar com cuidado e zelar pela boa conservação dos aparelhos e demais bens que lhe sejam confiados para efeitos da formação
- d) Tratar com urbanidade os responsáveis, seus representantes, colegas e quaisquer outros funcionários.

Seguiam-se dois pontos referentes ao período de vigência do contrato e horário

O 5º informava que: o presente contrato não gerava nem titulava relações de trabalho subordinado e caducava com a conclusão da respectiva acção de formação.

E o 6º, referia que os casos omissos no contrato seriam enquadrados pela legislação supracitada e pelo Regulamento Interno do Centro de Reabilitação Profissional

O documento era assinado pelo Formando, o Encarregado de Educação e a Entidade Formadora.

Neste momento os cursos têm a duração máxima de dois anos, mantendo-se a carga horária de 35 h semanais. Os incentivos durante a Formação passaram para: Subsídios de transporte e alimentação e Seguro de acidentes pessoais

Quanto ao programa do curso, a nível de **Conteúdos Programáticos**, estava estruturado do seguinte modo

Pré-Formação - “Eu comigo”

Neste primeiro ano procurava proporcionar-se aos formandos, consciência do corpo e da voz, assim como desenvolver atitudes de autoconfiança e auto-estima que permitem a exposição em público

1º Ano - “Eu com o outro”

Adquiridas as competências de base, passava-se à promoção da interacção, ao jogo a pares, à exploração da voz enquanto instrumento e à criação do grupo

2º Ano - “Eu com os outros”

Neste ano, para além da consolidação das aprendizagens realizadas, trabalhava-se o desenvolvimento da criatividade através da improvisação, alicerçava-se o espírito de grupo e fomentava-se nos formandos a capacidade de orientar um atelier através da prática pessoal

3º Ano - “Uns com os outros”

O objectivo principal deste último ano era a apresentação pública de um espectáculo e a criação de um projecto de animação, assim como o reconhecimento e valorização do trabalho de grupo

Como se pode verificar, o curso desenvolvia-se em torno de uma progressão que ia do saber estar consigo até à aprendizagem da interacção em grupo, sendo este percurso servido por áreas de competência vocacional e aprendizagens complementares, explicitados no Referencial de Curso em anexo.

Quanto aos **Conteúdos Disciplinares** foram pensados a partir da minha experiência, adquirida com a prática de Formação quer a grupos etários muito diversificados como

com capacidades, conhecimentos e interesses muito diferentes e sem quaisquer bases sólidas a nível teórico

Interpretação: A disciplina de Interpretação tem como base a criação de personagens. Saber caracterizá-las, circunscreve-las numa época, circunstâncias de vida, perfil psicológico, sentimentos e emoções, saber onde ir “buscá-las” e como

A partir de vivências dos próprios formandos construir o fundamento das personagens.

A não utilização de modelos estereotipados, o equilíbrio da interpretação, a interiorização das personagens

Todos estes conteúdos que constituem o saber estar em cena mantendo, em cada representação, o personagem que se concebeu e ensaiou, são o essencial desta disciplina que deverá decorrer durante os três primeiros anos

O trabalho de interpretação será baseado, principalmente, na obra de Stanislavsky:

Oficina de Teatro: pretende ser um espaço onde movimento, interpretação e voz se juntem no sentido da CRIAÇÃO TEATRAL de onde, futuramente, irá surgir o “espectáculo”. É um local de pesquisa e construção interativa, onde será desejável que os jovens encontrem a “sua” forma de o fazer sem dirigismos mas devidamente apoiados. No último ano ela será o espaço de trabalho de onde surgirá o espectáculo final da formação

Fazer brotar, ajudar a fazer brotar as suas capacidades, organizá-las, dar-lhes um sentido.

Este trabalho basear-se-á na técnica de Improvisação de onde, a partir de textos e pretextos, irão surgindo as múltiplas abordagens de um mesmo tema. Esta disciplina desenvolver-se-á ao longo dos quatro anos

A bibliografia será ainda de Stanislavsky

*Voz: “o homem de hoje está mais apto para a fala e para o “canto” que os seus antepassados de há 30 000 anos. Porque apresenta tantos problemas vocais? (...) o que terá acontecido de tão decisivo no perder de habilidades que tinham sido conquistadas e refinadas ao longo de milhares de anos? (...) Esse homem passou a adoptar, em muitos casos, uma postura que o encerra em si próprio, fechando-se à comunicação com os outros, voltando a cabeça para si mesmo”
Manuela de Sá*

Nesta disciplina pretende-se que o formando adquira, em primeiro lugar, consciência da voz que tem, que aprenda a ouvir-se e a ouvir os outros e depois que a desenvolva.

Assim, o trabalho de voz deverá centrar-se

Conhecimento do aparelho fonador, constituição e função

- *Respiração*
- *Ressoadores*
- *Dicção: articulação (escandir, acentuação tónica e virtuosismo)*
- *Expressão oral*
- *A voz como instrumento*

Estas áreas serão trabalhadas ao longo de todo o curso de forma a tornar a palavra inteligível e a explorar a voz como produtora de sons vários e transmissoras de emoções e sentimentos.

Movimento e Expressão do Corpo: *“O movimento e o gesto são a linguagem mais reveladora da personalidade de um indivíduo e esta dá-se a conhecer quando o corpo se mexe” Alain Héril e Dominique Mégrier*

A disciplina de Movimento tem como base a (re) descoberta do corpo, da sua plasticidade, muitas vezes perdida, devido a imposições e constrangimentos exteriores.

O trabalho de corpo centrar-se-á em

- *Conhecimento de capacidades e limites*
- *Reconhecimento da singularidade do seu corpo*
- *Mobilização para além dos gestos quotidianos*
- *Movimento expressivo: gesto contínuo e articulado*
- *Espaço próprio e interpenetrado (o meu, o teu, o nosso, o de todos, o deles)*
- *O jogo na libertação do corpo*
- *Relação espaço/tempo*
- *Ritmo, ritmos*
- *Movimento e respiração*
- *Relaxamento*

Animação: *Sendo a animação de eventos um dos objectivos do curso, é desejável que os futuros animadores estejam sensibilizados e saibam como criar situações e ambientes diferentes conforme o trabalho que vão fazer.*

Para além da criação de situações de interação com diferentes públicos, pretende-se que saibam executar e manipular: Máscaras, Fantoques e Teatro de sombras, bem como adquirir algumas técnicas circenses, de Mimo e de Palhaço, sem esquecer noções de Maquilhagem.

Todas estas matérias serão dadas por formadores com experiência nas áreas e durante os dois últimos anos de formação

À procura do som: Neste atelier pretende fazer-se um trabalho a nível da audição levando o formando à descoberta de sons e à criação de ambientes sonoros.

A construção de instrumentos a partir de materiais recuperados, a aprendizagem do “olhar diferente” sobre os desperdícios e objectos em desuso, é um meio de que este atelier irá servir-se.

Como bibliografia de apoio sugere-se “Sons para construir” de Carlos Guerreiro, Domingos Morais e José Pedro Caiado

Escolaridade: Tal como o seu nome indica, a Escolaridade versará as matérias de âmbito académico.

Na medida em que a proposta deste projecto vai no sentido da comunicação e do trabalho na e para a comunidade, quanto maiores forem as capacidades ao nível do português, da matemática e da cultura, em geral, melhor o formando se apresentará e inserirá junto dos seus interlocutores.

A animação de ateliers de Expressão Dramática junto de idosos e crianças requer dinamismo e à vontade e estes passam também, pelos conhecimentos que se têm e sua utilização adequada.

Desenvolvimento criativo do Português: Ainda que situada na Área Complementar, parece-nos de grande interesse a inclusão desta aprendizagem que é um desenvolvimento do projecto L.E.R. (Lendo, Escrevendo e Recontando).

Deste modo pretende-se que o formando desenvolva as capacidades de leitura e escrita bem como a aptidão para contar histórias. Será, a nível dos ateliers com idosos e crianças um precioso instrumento de trabalho.

As **Disciplinas Nucleares:** Interpretação, Oficina de Teatro, Movimento e Voz foram sujeitas à seguinte Planificação a longo prazo

Interpretação

1º ano – A pré-formação, cujo objetivo geral seria a obtenção por parte de cada formando dos requisitos para compreender e executar os pedidos formulados durante

uma improvisação; como pré-requisitos exigiam-se capacidades cognitivas e motoras suficientes; os objetivos específicos deste módulo centrar-se-iam no trabalho sobre a atenção, a concentração, a imaginação e a criatividade, realizando variadas actividades de improvisação: com tema, a partir de base sonora e, também, com adereços; a avaliação far-se-ia numa base diária, através da observação direta, mensal, de ajustamento ao trabalho e, finalmente, de carácter quer teórico quer prático, semestralmente

2º ano – O objetivo estabelecido para o final deste módulo consistiria no facto de o formando ser capaz de criar uma pequena personagem; os pré-requisitos para a concretização deste objetivo pediam ao formando que revelasse capacidades cognitivas e motoras de nível médio; os objetivos específicos, bem como as actividades e ainda a avaliação manteriam as mesmas características do ano anterior.

3º ano – Teria como objetivo geral fazer com que o formando devesse ser capaz de desempenhar um papel numa peça, exigindo como pré-requisitos capacidades cognitivas e motoras médias; os objetivos específicos a atingir passavam, para além da atenção, da concentração, da imaginação e da criatividade, também por um trabalho ao nível das emoções e da sua expressão; as actividades a desenvolver centrar-se-iam uma vez mais nas improvisações, introduzindo desta feita a criação de personagens e desempenho de papéis; a avaliação manteria as características dos anos anteriores.

O 4º ano, para todas as disciplinas nucleares, seria dedicado à participação numa peça de Teatro a apresentar publicamente

Oficina de Teatro

1º ano – O objetivo geral estabelecido para este módulo previa que o formando devesse ser capaz de representar um pequeno papel num “sketch”, devendo ter como pré-requisitos capacidades cognitivas, motoras, auditivas e vocais; os objetivos específicos estabelecidos passariam pela construção de uma personagem e pela decoração de um texto e/ou uma marcação, para atingir estes objetivos as actividades consistiriam em ensaios de pequenos “sketches”; a avaliação foi concebida através da observação direta diária, mensal de ajustamento ao trabalho e teórica e prática com carácter semestral e seria aplicável ao longo dos três anos de formação

2º ano – O objetivo geral para este módulo consistiria em fazer com que o formando devesse ser capaz de desempenhar um “papel” numa peça ou “sketch” de teatro, para além dos objetivos específicos perseguidos no ano anterior, incluir-se-ia um terceiro que consistiria na capacidade de representar um papel

3º ano – Seguindo os mesmos passos do ano anterior, difere apenas do mesmo a nível de actividades que se centrariam no ensaio de uma peça

Movimento

Nos dois anos previstos para esta disciplina o objetivo geral central consistiria em que o formando devesse ser capaz de acompanhar um ritmo, expressar com o corpo uma situação pedida e utilizar o seu corpo como meio de comunicação, requerendo da parte deste, como pré-requisito, uma boa mobilidade; do ponto de vista, dos objetivos específicos centrar-se-ia nas seguintes três vertentes: Treino de mobilidade; consciência da expressividade do corpo; e finalmente exploração do gesto e sua intencionalidade. As atividades organizar-se-iam em torno de exercícios de Do-In; exercícios respiratórios; improvisações; treino de opostos; treino de concentração corporal e a mediação do olhar no movimento

Voz

O objetivo geral desta disciplina organizar-se-ia de modo a que o formando no final da frequência dos três anos devesse ser capaz de se expressar de uma forma audível do ponto de vista da palavra e, no último ano, participar numa atividade de grupo (“coro”); do ponto de vista dos pré-requisitos a exigência estaria centrada nas capacidades vocais; os objetivos específicos consistiriam em trabalhar o ouvido musical, a emissão de sons e o seu controle; despertar a criatividade vocal e desenvolver a atenção e a obediência aos comandos do trabalho coral; as atividades propostas consistiriam em: exercícios respiratórios; exercícios de aquecimento vocal; exercícios diafragmáticos; vocalizos; exercícios de afinação; treino auditivo; improvisação; trabalho em grupo e individual e desenvolvimento e aprofundamento da voz enquanto instrumento quer de solo, quer de conjunto:

Dado existir uma área de formação em Costura, propus a sua articulação com a área de Teatro tendo em vista a aprendizagem de algumas práticas básicas de costura (fazer uma bainha, coser botões, colocar um fecho) importantes para quem tem de cuidar do seu próprio vestuário de cena, bem como a aquisição de uma caixa de costura para cada formando de Teatro e Animação, como material de apoio. Dentro do mesmo espírito, propus também que a área de Costura passasse a confeccionar o nosso guarda-roupa, uma vez que isso representaria uma aprendizagem diferente da costura industrial, criando a possibilidade de novos postos de trabalho

A fim de dar apoio à formação e com base na minha experiência académica e profissional criei um *Manual de Apoio ao Formando* que contemplava os exercícios que iríamos praticar ao longo dos quatro anos, completado, a nível da disciplina de Voz, pela cantora Genoveva Faísca.

O **Manual** divide-se em sete partes:

Corpo com Exercícios de Do-In: Diários e Meridianos, Completamento e Dança Celestial. Exercícios de Aquecimento, estiramentos e Automassagem.

Respiração com Exercícios Chineses de Saúde: Mimo chinês, Ten-shi-goso. Chi-kung e Pacificação Mental

Voz subdividida em :Aquecimento Vocal; Exercícios de Ressonância e Dicção (concebidos por Genoveva Faísca)

Jogos e Exercícios de Criatividade, Mímica Facial, Relaxamento e Textos de Apoio

Quanto à **Avaliação** havia que preencher uma FICHA DE AVALIAÇÃO SITUACIONAL, depois do candidato à formação ter sido submetido a provas de aptidão vocacional, realizadas na área pretendida. A ficha era a mesma para todos os cursos.

Depois da sua admissão era feita uma **Avaliação Diária** com os seguintes parâmetros:

Supervisão – Orientação e controle que o individuo necessita para realizar corretamente uma tarefa aprendida. A que correspondem os seguintes níveis:

- 1 – Necessita de constante supervisão para trabalhar.
- 2 –Trabalha sem vigilância por períodos consideráveis mas precisa de ser vigiado regularmente.
- 3– É necessário um mínimo de supervisão e apenas em tarefas difíceis
- 4 – Não necessita de supervisão

Atenção – Empenho pessoal em relação às tarefas do seu posto de trabalho. Em que medida “descansa” no trabalho que se lhe confia. A este parâmetro correspondem os seguintes níveis:

- 1 – Só é capaz de se concentrar no trabalho por períodos inferiores a cinco minutos.
- 2 – É capaz de se concentrar no trabalho de cinco a dez minutos mas distrai-se com pequenas alterações verificadas na área.
- 3 – É capaz de se concentrar durante dez a vinte minutos mas por vezes distrai-se face a situações de proveniência exterior à área.
- 4 – É capaz de se concentrar no trabalho durante vinte a cinquenta minutos e trabalha mesmo com pequenas distrações

Concentração – Este item não aparece no documento orientador da avaliação designado desta forma, tendo-se adotado o parâmetro Gesto Profissional (grau em que o formando dá provas de formação técnica para a função e capacidade de a aplicar com eficiência.), ao qual correspondem os seguintes níveis:

- 1 – Não é capaz de executar a maior parte do conhecimento que faz parte do gesto profissional
- 2– Executa de forma inadequada a maior parte dos movimentos que fazem parte do conhecimento e gesto profissional.

3 – Consegue atingir o objectivo do trabalho embora não execute alguns movimentos adequadamente

4 – Executa todos os movimentos que fazem parte do conhecimento e gesto profissional de uma forma correta.

Estabilidade Emocional -Capacidade de manter um comportamento adequado, a que correspondem os seguintes níveis:

1– Perturba-se constantemente exibindo comportamentos indesejáveis.

2- Por vezes exhibe pequenas alterações de comportamento.

3 – Só excepcionalmente se perturba mas, mesmo assim, sem grandes alterações de comportamento.

4– É estável e o seu comportamento é adequado.

Paralelamente, eram igualmente objectos de avaliação a Assiduidade e a introdução de exercícios novos

Havia, ainda, uma FICHA DE AVALIAÇÃO MENSAL, outra de AJUSTAMENTO AO TRABALHO e, finalmente, uma de Informação aos Encarregados de Educação, contendo a avaliação final, global referente a cada ano de formação.

Todas estas fichas se encontram em anexo

2.4.1 – Programa de um dia de Trabalho

O Do-In é

um dos antigos auto-exercícios tradicionais para desenvolver a saúde física, a serenidade mental e a elevação espiritual. Originou-se em eras desconhecidas como um caminho para a saúde e longevidade, bem como para o desenvolvimento mental e espiritual no Tao de Shin Sen. O Tao de Shim Sen é o caminho para desenvolver a humanidade rumo à sua capacidade mais elevada: tornar-se o homem livre. O que se libertou a si mesmo de todos os vínculos conceptuais relativos, a saber: doença física, frustração mental e confusão, ilusão e caos intelectual e social (KUSHI, 1986, contracapa)

Com base nestas palavras começávamos o nosso dia com So-Shô-Shu-Hô: Exercícios matinais, constituídos por 10 etapas. O objectivo central era o desbloqueamento articular, a libertação das energias acumuladas durante a noite. Os exercícios eram feitos no chão e com as janelas abertas. Devo dizer que a nossa sala dava para um jardim relvado e tinha, à largura de meia parede, um aquário com peixes de água quente. Um privilégio.

A sequência dos exercícios era feita em número de três cada um, porque: o primeiro é para aprender, o segundo para certificar e o terceiro para usufruir, à exceção do primeiro, em que se massajavam pés e artelhos umas cem vezes, devido à passagem de todos os meridianos por aí.

Todos os exercícios eram feitos em consonância com a respiração e estão devidamente ilustrados no Manual do Formando.

Seguiam-se os Exercícios dos Meridianos em que se ativavam os canais de circulação da energia cósmica, o Ki, que alimenta os diversos órgãos ligados, entre si, aos pares

Continuávamos trabalhando a respiração com Exercícios Chineses de Saúde e acabávamos ou com um exercício para a Paz no Mundo com a vocalização da sílaba SU ou com o Ten-Bú: Dança Celestial em que a cada postura corresponde uma frase.

Quando comecei a praticar estes exercícios eu não tinha a certeza de poderem vir a ser compreendidos e executados pelos formandos. Sabia das suas “diferenças” a nível conceptual e cognitivo mas acreditava que, tratando-se apenas de deixar o corpo seguir as instruções que lhes ia dando, iriam ser capazes de os realizar sem grande dificuldade. E assim foi. Não só foram capazes como a pouco e pouco fui passando para eles a liderança dos mesmos, que quase todos experimentaram.

Nos exercícios a pares e com o objectivo de desenvolver a sensibilidade, a escuta recíprocas e a responsabilidade, existiam alguns que considero de muito bons resultados

Finalizada esta primeira parte da manhã e depois de um intervalo de 15 minutos para comer, as aulas seguiam com exercícios de voz e canto ou então com jogos de desenvolvimento.

A tarde era destinada à aprendizagem de textos, ensaios e às áreas de formação complementar.

Plano diário

I – Trabalho de Corpo

II – Trabalho de Respiração

Intervalo

III – Trabalho de Voz

Almoço

IV – Trabalho de Desenvolvimento da Atenção e da Concentração

V- Trabalho de Desenvolvimento da Memória e da Criatividade

VI – Atividades complementares

Intervalo

VI – Relaxamento

Os primeiros alunos foram captados entre formandos a frequentarem outras áreas de formação, partindo de aparentes capacidades expressivas, do desejo manifestado pelos jovens em fazer a experiência e também do que poderia ser alguma desadequação à área em que se encontravam. Dos vinte e nove alunos avaliados foram oito os que deram início à formação no dia 19 de Fevereiro de 2001.

Como parâmetros avaliativos estabeleci, para entrada na área, as capacidades de escuta (atenção) e de permanência no exercício (concentração), compreensão das ordens, qualidade do desempenho, interação e improvisação.

A exemplo de algumas escolas do 1º ciclo que reuniam numa mesma sala e orientados pela mesma professora, alunos dos 4 anos de escolaridade, também na formação, os formandos iam saindo e entrando. O facto de se juntarem, num mesmo grupo, formandos dos vários níveis de aprendizagem, parecendo à primeira vista desadequado, a prática demonstrou o contrário. Os formandos com mais aptidões e já próximo do final do curso desempenhavam tarefas de liderança e de acompanhamento junto dos iniciados aplicando, deste modo, os conhecimentos adquiridos e treinando as suas aprendizagens.

2.4.2 – Práticas de Teatro

Depois de uma reflexão sobre os objectivos deste trabalho, essencialmente como possível material de consulta uma vez que não existem descrições de práticas de teatro com a deficiência, decidi incluir no corpo do texto o que antes pensara por em anexo. Parece-me que todos os pressupostos teóricos e de fundamentação elaborados neste trabalho, sem contudo lhes retirar o valor, são menos relevantes para quem o consultar do que a descrição de muitos dos exercícios praticados durante a formação. Esta afirmação tem a ver com a minha inexperiência e desconhecimento aquando do início da Formação e é pensando que, eventualmente, outros atores tão inexperientes quanto eu na altura, possam a vir trabalhar com a deficiência dispondo de um material já utilizado e aferido na prática.

Clarificando a expressão utilizada no parágrafo anterior, parece-me importante esclarecer que “desconhecimento” se refere apenas à inexistência de fontes bibliográficas que documentassem este tipo de trabalho, de forma a permitir uma abordagem do mesmo com a segurança de quem trilha um caminho já percorrido

No momento em que iniciei este trabalho tinha a sensação de estar a construir caminhos novos, só anos mais tarde, mercê da minha permanência neste terreno vim a constatar que afinal havia referências bibliográficas exclusivamente estrangeiras que poderiam, caso as tivesse conhecido oportunamente, ter constituído uma boa linha de orientação para o trabalho que realizei “às cegas”

Quando a companhia de teatro francesa Tétines et Bibérons esteve em Lisboa a fim de seleccionar os participantes que iriam integrar o projecto Théâtre Acteur Social, tomei nota de alguns exercícios realizados durante os ateliers, que passo a descrever

Exercício do andar

- 1- Em bicos de pés
- 2- Normal
- 3- Calcanhares
- 4- Normal
- 5- Parte interior do pé
- 6- Normal
- 7- Parte exterior do pé
- 8- Normal
- 9- Andar por toda a sala ocupando todo o espaço possível

Formar dois grupos em dois cantos da sala, diametralmente opostos. Avança um elemento de cada grupo, andando de um dos modos indicados. Trocam de lugar sem deixarem de se olhar

Os dois grupos avançam um para o outro, bem juntinhos, como um bloco e trocam de lugar.

Repetem mas não trocam e viram ao centro voltando para trás sem deixarem de se olhar

Linhas em diálogo

Formam-se duas linhas, uma em frente da outra. Um elemento sai da sua linha e vai desafiar um a um da outra olhando-o nos olhos. Regressa ao seu lugar

Pares e Ímpares

Forma-se um círculo. Dão-se, alternadamente os números 1 e 2. Ao número 1 todos os uns vão ao centro e regressam. Igual procedimento para o 2. Pode fazer-se com mais algarismos, dependendo do número de participantes e dos objetivos do orientador

Muda a posição

Colocar as mãos algures no corpo. Deslocar-se até um parceiro que retoma a postura e a transforma indo leva-la a outro.

Passa a palavra

Em roda, uma pessoa passa uma palavra ou uma frase em português ou francês. O colega repete o que entendeu dela ou outra coisa qualquer e passa

2.4.2.1 - Descrição de alguns exercícios realizados durante a formação

Pauzinhos chineses.

Material: Um pau muito fino com cerca de 70cm de comprimento

Músicas com ritmos diferentes: rápidos e lentos

Desenvolvimento: Os participantes seguram o pau pelas extremidades apenas com a ponta do indicador. Depois, ao som da música devem movimentar-se pelo espaço e interagir sem deixar cair o pau

Wakamé gozo (Exercício da Alga)

Os participantes estão de pé, espalhados pela área de jogo, a pares. Um dos elementos tem os olhos vendados. Música suave. Faz-se um relaxamento apelando para as sensações de morno e suave e induz-se a visualização de uma paisagem aquática por onde passa um cardume de pequenos peixes. Nessa altura o elemento que não tem os olhos vendados deverá tocar no seu parceiro suavemente, de forma a fazê-lo oscilar. Devem evitar-se os toques com as pontas dos dedos ou as joelhadas. Os contactos podem ser com as costas, os braços, pernas, sempre superfícies largas. Entre cada toque deve deixar-se o corpo regressar a uma posição mais ou menos estável.

O escultor e a estátua

Em pares, um tem os olhos vendados. O outro inicia uma massagem suave e com movimentos circulares no parceiro, começando pelas costas. Devem sempre evitar-se movimentos que possam provocar cócegas. Quando este está bem relaxado começa-se a moldar uma escultura. Este trabalho deve ser bem orientado no sentido de se conseguir que o par interaja de forma a que a estátua sinta confiança no escultor relaxando e deixando-se modelar.

A dança das cadeiras

Material:

Uma cadeira por participante, Música alegre

Desenvolvimento: Espalham-se as cadeiras pela área de jogo. Põe-se música e toda a gente dança. Quando pára a música, todos vão sentar-se. Põe-se novamente a música a

tocar e tiram-se do jogo algumas cadeiras. A música pára e todos voltam a sentar-se. Como não há cadeiras que cheguem para todos, vão ter de sentar-se ao colo uns dos outros. O jogo vai-se repetindo até ficar um número de cadeiras que obrigue a que cinco ou seis pessoas sejam obrigados a encontrar formas de inter ajuda numa cadeira

É muito interessante observar que o hábito de correr para as cadeiras para não ficar de pé, faz com que aquele que se senta primeiro carregue com o peso de todos os outros. Quando, finalmente, se percebe o mecanismo cooperativo do jogo, começa a haver menos pressa e maior capacidade para o encontro de soluções que permitam essa pequena pilha de pessoas nas cadeiras

Olhos nos olhos

Os formandos espalhavam-se pela sala e era-lhes pedido que focalizassem o seu olhar em alguém, sendo-lhes dito que nunca deveriam deixar de olhar-se. Depois dava-lhes indicações sobre o modo de se deslocarem: devagar, mais depressa, em câmara lenta, de costas mantendo o olhar por cima do ombro, aproximar, afastar.

Este exercício chegava a prolongar-se por meia hora tal era o grau de concentração. No primeiro espetáculo que fizemos, “A Invenção das Palavras” um aluno com paralisia cerebral devido a parto em anoxia, atravessava o palco arrastando um pano, focalizando o seu olhar na plateia.

Dos exercícios cuja execução mais me impressionou pelo grau de concentração foram estes que tinham a ver com a permanência do olhar. E isto porque, por preconceito, ideias feitas e desconhecimento, temos uma ideia muito limitada e redutora sobre as capacidades das pessoas com deficiência intelectual. No convívio percebemos que até no deficiente mais profundo há traços de uma humanidade igual à nossa. Que sendo diferentes são semelhantes nas emoções, sentem como nós, sofrem como nós e, como nós, manifestam contrariedade e alegria. O que não têm, muitas vezes é a possibilidade da palavra dita e a articulação do pensamento não é sequencial, o que nos leva a crer que são tontos. Não é verdade. Lembro-me de uma jovem multideficiente que não sabia falar por palavras cuja expressão dos afetos era tão forte que não deixava dúvidas a ninguém. Ela sabia o que queria e o que não queria. Assim como me lembro de uma outra que não falando dizia tudo com o olhar tal era a sua intensidade. É outra realidade, mas é uma realidade possível para a qual têm de ser criados espaços de aceitação e proximidade, sinceros e não de comiseração.

Essa mesma concentração mantinha-se quando, por exemplo, a Professora de Voz, Genoveva Faísca, também na sua procura de formas de passar conteúdos, criou uma série de objetos, atribuindo a cada um, uma sonoridade. Assim, os jovens começavam por um exercício em grupo, com um som comum, como um exercício de aquecimento de voz. Depois os objetos iam sendo introduzidos e quem o tivesse na mão fazia o som correspondente, durante o tempo que quisesse, depois passava-o.

Um dos exercícios que eu explorava era o “Jogo do Círculo”, cujas regras iam sendo recriadas conforme as necessidades. O princípio básico era conseguir, em círculo, que o grupo funcionasse como um todo, “respirasse a uma voz”. Podíamos começar com um som, uma vogal entoada por exemplo: cada elemento fazia o som combinado após o elemento da sua esquerda; o som circularia por todos, sem cessar. Em seguida o som teria, por exemplo, dinâmicas: começava piano, chegava a forte e no momento em que estivesse em diminuendo o elemento da direita começava do mesmo modo, primeiro piano, crescendo, e assim por diante. Este tipo de conjugação podia tornar-se complicado para alguns elementos, mesmo com uma regra tão simples como “faço o meu som após o meu colega da esquerda”. Foi preciso um truque, e aí surgiu o jogo da passagem do objecto: quem tivesse o objecto (caneta, pedrinha, etc.) fazia o som combinado, passando-o para o colega do lado; ao passar o objecto passava-se também a obrigação de fazer som. Os jovens que “tropeçavam” naquele momento do “Agora sou eu ou...” facilmente acertavam com a regra “Tenho um objecto, produzo som”. À medida que as regras se complicavam, surgiam novos truques para as simplificar. Por exemplo: havia três objectos no círculo, cada qual com o seu “código sonoro”: a caneta podia significar “gibberish”, a pedra sons longos ou uma pequena melodia, o alfinete-de-ama sons curtos e agudos... Os truques utilizados acabaram até por se tornar parte da performance

(Depoimento de Genoveva Faísca em 26 de Julho de 2011)

A nível do jogo e inspirada pelas aprendizagens realizadas junto do Movimento de Educadores para a Paz quer em Lisboa como na Galiza, durante os anos em que trabalhei, no Projeto “Um Mundo de Crianças”, servi-me sempre do Jogo Cooperativo em detrimento do competitivo. Tal como o nome indica, o que se pretende é que os participantes colaborem no sentido de encontrarem saídas e formas de resolução das situações apresentadas.

2.4.2.2 – Exercícios de desenvolvimento da imaginação e da criatividade

Uma das atividades desenvolvidas com o grupo foi o trabalho em progressão. Foi uma proposta que surgiu na sequência de um exercício de cariz introspetivo realizado num grupo de Desenvolvimento Pessoal que frequentei numas férias.

Este exercício, tal como o fiz, comportava apenas as primeiras quatro fases a que depois acrescentei uma quinta passando a avaliar os seguintes parâmetros: concentração, atenção, criatividade e trabalho de grupo

Material: folhas brancas, lápis macio, borracha, marcador preto, canetas de feltro

Desenvolvimento

- 1º - Ao som de música suave os formandos são convidados a deixar vaguear o lápis pelo papel
- 2º - Munidos do marcador preto, passa-lo sobre as linhas do lápis, que desejarem.
- 3º - Apagar o excedente das linhas e colorir com os marcadores de cor
- 4º - Sem refletir dar ao desenho o título que este lhe sugere à primeira vista
- 5º - Juntar os desenhos e com os títulos construir uma história

Os títulos dos desenhos foram: “O carro barulhento”, “Sapo”, “O pato feio”, “O castelo”, “Big Star”, “Veado”, “Música”, “Uma pessoa a andar”, “Boneco de neve”.

A história coletiva

Era uma vez um homem que vivia num castelo na Covilhã com a mulher, três filhos, a sua avó e pais.

Na outra extremidade do castelo viviam os seus sogros porque não gostavam dos pais dele evitando-se, deste modo, brigas e confusões.

Esse senhor tinha um carro barulhento e os sogros embirravam com o genro por causa do barulho do carro.

Certo dia foram passear e o senhor acelerou com muita força. O sogro disse-lhe: - Está a gozar comigo pá?

O senhor respondeu: - O carro é meu posso fazer o barulho que quiser.

Nessa altura a sogra que estava a assistir à conversa resolveu meter a colherada.

Parem lá com isso, se faz favor ou eu chamo a polícia.

A mulher preocupada resolveu propor um passeio à torre para ver a neve e fazer ski

Ficaram todos contentes e bem-dispostos, até aceitaram a ideia de irem às Penhas da Saúde.

Quando lá chegaram subiram à Torre para verem a neve e viram um lago com um sapo e um pato feio que estava a nadar por causa do frio.

Entretanto toda a família fez um boneco de neve e enfeitou-o com um cachecol, um chapéu e com uma cenoura e fizeram um nariz. Depois puseram a música e todos começaram a dançar. Então o homem disse: - Estou cansado, vamos para casa que a coisa já se ajustou.

No regresso ao castelo viram um veado lindíssimo que se passeava debaixo de um céu cheio de estrelas.

A história foi depois reescrita sob a forma de texto dramático, da seguinte maneira: distribui uma personagem a cada formando e ia tomando nota do que diziam à medida que iam improvisando o diálogo. No final fiz as correções mínimas ou seja: pontuação, concordâncias. Durante a escrita, intervinha sempre que as falas se desviavam do tema, criando situações incongruentes. Por sua vez os formandos acrescentavam, corrigiam, sugeriam, alterações às frases que os colegas iam dizendo, tornando-se uma escrita coletiva

Um passeio à Serra da Estrela

Personagens: Homem

Mulher

Filho e filha

Pais do homem

Sogros do homem

Avó do homem

(os sogros vivem do outro lado do castelo porque não gostam dos pais dele evitando-se deste modo brigas e discussões)

I Ato

(a cena passa-se no salão do castelo da Covilhã, onde vive toda a família)

Homem – Que lindo dia que está hoje

Mulher – também acho

Filho – podíamos ir passear

Filha – Eu quero ir às compras

Pai – Muito gostam vocês de ir às compras

Avô – Só é bom para gastar dinheiro

Filho – Vamos antes ver a neve e andar a pé

Sogra – O melhor é ir às compras

Homem – Às compras? É você que paga?

Sogro – Veja lá como é que fala com a minha mulher!

Mulher – Parem com a discussão. Já!

Avó – Eu acho que o menino tem razão, vamos mas é à neve

II Ato

(à porta do castelo)

Homem – Esperem aqui que eu vou buscar o carro

Mulher – Combinem lá onde é que vamos

Sogra *(para a filha)* – Onde é que foi o teu marido?

Sogro – Parece que o carro está longe...

Filho – Mas que demora, vamos lá a despachar

Filha – Mas porque é que vamos à neve e não às compras?

Homem *(regressando)* – Já aqui está o carro

Sogro – Que barulheira de carro, deve estar avariado

Mulher – Ó pai, não embirre com o seu genro

Filho – Vamos mas é a despachar e deixem-se de discussões!

Filha – Estamos com pressa

Mãe – Olhem que as lojas fecham

Filho – Quais lojas avó, não vê que é melhor irmos à neve?

Homem – Tens razão, filho

Pai – Já vi que nunca mais saímos daqui

Filha – A avó tem razão em dizer que as lojas fecham

Sogro – Mas qual é afinal o problema da barulheira do carro?

Pai – Não vê que é da marca?

Avó – Será por ser da Opel?

Sogra – O que é que a senhora percebe de carros? No seu tempo só andavam de carroça

Sogro *(para a avó)* – Não se meta onde não é chamada!

Homem – Veja lá como é que fala com a minha avó

Filha – Que maçada, com tanta conversa ainda não saímos daqui. E eu que nem sequer comprei uma prenda para o meu namorado que faz anos amanhã!

Homem – Filha, dá-lhe um baralho de cartas que o pai tem e que ainda não foi aberto.

Sogra – Só sabe dar maus exemplos, só pensa no jogo

Homem – Acabou a conversa. Quem manda aqui sou eu.

Mulher – Acho bem e sabes que mais?

Homem – Sei. Vamos embora passear. Quem quiser ir à neve que entre e quem não quiser, que volte para dentro

(Entram todos no carro porque todos querem ir passear!)

III Ato

(Nas Penhas da Saúde)

Pai – Correu tudo bem, fizemos uma bela viagem

Sogra – Nem por isso, o carro faz muito barulho

Mãe – Eu concordo com o meu marido, fizemos uma linda viagem

Sogra – E eu concordo com o meu, foi uma grande barulheira

Homem – E se se calassem com a conversa?

Mulher – Os teus pais e os meus juntos, são uma grande seca.

Filha – Vou fazer um boneco de neve

Filho – Que boas ideia, mana!

Homem – Tenham cuidado filhos para não escorregarem

Mulher – Olhem só o que os meus filhos estão a fazer..

Homem – Ponham-lhe um chapéu a ver como fica

Sogra – Fica mal o chapéu no boneco de neve

Avó – Acho melhor o cachecol

Sogra – Que disparate, o boneco não tem frio na garganta

Mãe – Não concordo com os compadres

Pai – Nem eu concordo com eles.

Filha – Vou por um nariz no boneco

Filho – E eu ajudo-te

Homem – E que tal se ligasse o rádio?

Mulher – Põe antes um CD romântico

Homem (*para a mulher*) – Queres dançar comigo?

(O homem e a mulher vão dançar, os pais e os sogros imitam-nos)

Filho para a irmã – Ai que a mãe vai ralhar comigo por causa dos sapatos estarem molhados de neve

Filha – Eu avisei-te mano, porque sou mais velha

Avó (*muito aborrecida por não ter com quem dançar*) – Vou pôr música mexida

Sogra – Música mexida, só se for para si

Sogra – Também acho

Homem – Parem com a discussão porque estou cansado de os ouvir. Vamos todos para casa. Já!

Filhos (*tristes*) – Ó pai, queremos ficar mais um bocadinho

Homem – Não podemos por causa do feitio dos vossos avós maternos, são uns conflituosos!

Filho (*a choramingar*) – Ó pai só mais um bocadinho, vá lá...

Homem – Já vos disse que não e quando eu digo que não, é não!

Filha – Que chatice!

Avó – Por causa de uns, pagam os outros...

Filho – É verdade, avó

Sogros – Quer dizer que eu e a minha mulher é que somos os maus da fita...

Filha – Olhem ali um veado tão lindo!

Mulher – Pois é e até parece que está a olhar para nós

Filho – E já repararam que o céu se encheu de estrelas?

Homem – Nada melhor que um céu estrelado para fazer uma viagem calma. Vamos embora

Mulher – Por hoje chega de passeio. Está na hora de regressarmos a casa. Digam adeus e agradeçam este belo passeio

Filho – Ó mãe, agradecemos a quem?

Mãe – À natureza, filho, porque...

(todos sugeriram porquê, excepto uma formanda)

Vanessa – *sem ela não podemos viver*

Luis – *nos permitiu fazer um belo passeio*

Lucas – *nos dá energia e paz*

Francisco – *nos dá sossego*

Andreia – *é bonita e faz-nos sentir bem*

Nuno – *nos traz alegria*

Ana – *nos traz tranquilidade e bem-estar*

Esta peça foi ensaiada e representada na última Festa de Natal que fizemos em 2007.

Outro exercício que fazíamos com alguma regularidade era de “**Escrita Coletiva a partir de uma frase inicial**” a que se dava continuidade acrescentando apenas uma palavra de cada vez. Este exercício é muito curioso de se fazer porque exige muita concentração e atenção de forma a ir dando sentido à história

Num dia muito especial três rapazes foram ao cinema ver um filme de comédia.

Quando viram o (um) amigo sentado na cadeira não gostaram de falar com ele porque tinha muitos cigarros na boca.

- Faz mal à saúde e aos pulmões!

Depois de ele ter fumado o (s) cigarro (s) que comprou não podia fumar o cigarro que o outro lhe estava a dar porque era péssimo

Dificuldades experimentadas pelos formandos durante este exercício: Concordância verbal; utilização do ponto final e dar início a uma nova frase. Os formandos mais aptos para este tipo de exercício eram aqueles que estavam na Instituição por dificuldades de aprendizagem e insucesso escolar. Os que levavam mais tempo a dar-lhe continuidade eram os que sofriam de problemas a nível cognitivo, se bem que, por vezes, nada do que acabei de afirmar fosse verdade!

2.4.2.3 – Exercícios incluídos no Manual de Formação

Tendo em conta que o Manual se destinava aos formandos, houve a preocupação de descrever os exercícios de uma forma simples e com o auxílio de imagens, principalmente os exercícios de corpo, os quais se encontram em anexo. Deixo, em seguida, uma selecção não exaustiva dos outros exercícios constantes no referido manual.

Respiração

Espreguiçar

Como forma de relaxar/alongar/desentorpecer músculos e articulações

Sacudir

Pernas, ancas, braços, ombros; sacudir a cabeça abanando as bochechas e deixando o maxilar solto.

Postura

Com o peso bem distribuído nas duas pernas e os pés à largura das ancas:

- 1– Inspirar, levantando os braços esticados acima da cabeça;
- 2– Entrelaçar os dedos, virar as palmas das mãos para o teto e esticar ou espreguiçar em apneia;
- 3– Ao expirar baixar os braços lentamente, pelos lados do corpo, sem deixar cair a postura que se conseguiu nos passos anteriores

Descontração da coluna

Em grupos de dois a quatro:

- 1 – Partindo da posição de pé, um dos elementos à vez deixa cair a cabeça e, respirando fundo, abandona a coluna à lei da gravidade, vértebra por vértebra, até atingir o ponto máximo
- 2 – Aí, respirando sempre longa e descontraidamente, vai soltar um som a cada expiração, enquanto o/os outro/os percutem suavemente os músculos que ladeiam a coluna, a caixa torácica, ombros, etc.
- 3– Antes que a posição se torne desconfortável, levantar o tronco lentamente, vértebra por vértebra até à posição inicial.
- 4 – Terminar esticando os braços sobre a cabeça, espreguiçando.

A cariátide

1 – Inspirar ao mesmo tempo que se levanta um braço, esticado, pelo lado do corpo.

2 – Esticar o braço com a palma da mão para cima como se empurrasse o teto e “enterrar” o pé no chão, enquanto se bloqueia a respiração.

O outro lado do corpo deve estar descontraído enquanto este é estirado.

3– desfazer a posição baixando o braço esticado pelo lado do corpo enquanto se expira. Repetir alternadamente cada lado pelo menos três vezes.

Como uma onda

Colocar uma mão sobre o peito e outra sobre o umbigo.

Respirar pausadamente, como durante o sono, observando o movimento das mãos.

Voz

AdêHadu

Respirar pronunciando adêhadu quer durante a inspiração, quer durante a expiração, só com o sopro e os lábios.

Diafragma

Com as mãos apoiadas na cintura, pronunciar:

Pst, sht, brmmm, ksh, shk,tch, fk, tz

Ressonância

(para dar amplitude à voz)

Colocar bem o Mê no nariz, sentindo a vibração, e ligar as vogais transformando-as umas nas outras: mmmmMÀmmmmmMÈmmmmmMImmmmMÒmmmmMU

MNIÊÀÔUM mniêáôum.....

Mnhin, mnhin, mnhin, mhin

Mnhãm, mnhãmmnhãm.....

Trava Línguas

O pente do padre Pedro é preto

Lara amarra a arara rara, a rara arara de Araquára

Três tristes tigres

Creio que é feio o bloqueio do meio alheio

Os pregos pretos nos pratos

A aranha arranha a jarra

O laçao do cavalo baio leva o balaio de paio

Quando toca a corneta na praça repleta, cala-se o trombone e toca-se a trombeta

O gato escondido com o rabo de fora está mais escondido do que rabo escondido com gato de fora

Trinca de arroz com alçaçuz p'ra refeição do avestruz

Cenoura ralada dentro da garrafa pr'a refeição da gorda girafa

Rúcula do Peru pr'a refeição do canguru

Rúcula calabresa pr'a sobremesa da carpa turquesa

Rotundos rabanetes esmagados nas carpetes pl'as rodas das trotinetes

Rabanete com verdete para acompanhar o salmonete

Jogos

Passarinhos brincalhões

(aquisição de noções de lateralidade e direcção)

Dividir o grupo em dois, com igual número de participantes: umas serão as árvores e as outras os pássaros.

“as árvores” ficam dispersas pelo espaço permanecendo quietas, em pé, com pernas e braços abertos. Os “pássaros” correm livremente. Quando o animador disser, por exemplo: “esquerda” todas os pássaros devem colocar-se à esquerda de uma “árvore”. Voltam a correr após a execução de cada ordem. Ao fim de cinco ou seis ordens as “árvores” trocam com os “pássaros”

O cego e o guia

(cooperação e confiança)

Exercício com vendas realizado a pares, em que um faz de cego e o outro de guia. O objectivo é levar o parceiro a conhecer “sítios diferentes”.

Variantes: num espaço sem perigos ir aumentando o número de cegos e diminuindo o de guias, até ficarem todos com os olhos vendados. Continuar com a exploração do espaço e dos companheiros

O aposento

(imaginação e criatividade)

Todos sentados em círculo, um membro do grupo apresenta-se da seguinte forma: sou... (diz o nome) e quero que o meu lugar seja ocupado por... (diz o nome de outra pessoa do grupo) mas para isso tem que vir... (indica uma acção: dançar, pé coxinho, às cavalitas, sentado, de gatas, etc.)

Improvisações

Atender o telefone

Com o telefone no centro da sala e uma cadeira ao lado, o professor simula tocar uma campainha e pede a um formando que vá atender, este pega no auscultador e senta-se e fala tranquilamente sobre um assunto sobre o qual foi informado antes pelo formador.

Variante: é dito ao formando que deverá falar ao telefone expressando uma determinada emoção perante a conversa que está a ouvir do outro lado

O objecto

Dar um objecto ao formando e pedir-lhe que invente uma história a partir dele.

Variante: o aluno passa o objecto a outro colega que cria com ele uma outra história

Transformar o objecto

Dar, por exemplo, uma caneta e pedir que demonstrem com ela outros objectos e sua utilização. Por exemplo, transformar a caneta em pente, taco de bilhar. Etc

Dramatização

Narrar um pequeno episódio e pedir que o representem

2.5 – Que Teatro com a deficiência

Aquando do convite feito à FENACERCI pela companhia “Tetines et Biberons”, aquela Federação enviou a todas as suas associadas um inquérito em que se procurava saber em

que Instituições se fazia teatro e qual a formação específica de quem orientava a atividade

Apenas a CERCICA dispunha de um profissional de Teatro formado pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Todas as outras instituições que desenvolviam essa actividade, faziam-no com Terapeutas Ocupacionais, Educadores de Infância ou Técnicos “com jeito”. Igualmente os espetáculos destinavam-se aos seus utentes e familiares, nunca ultrapassando um círculo restrito de amigos.

(Cabe-me referir aqui o pioneirismo da CERCICA a este nível. As cinco áreas expressivas, Dança, Teatro, Música, Pintura e Voz e Canto eram desempenhadas por profissionais, todos com experiência profissional comprovada. Neste momento, apenas continua a existir na Instituição o Atelier de Pintura!)

Além da falta de orientação especializada, o Teatro desempenhava funções assumidamente de ocupação de tempos livres

A excepção situava-se na CRINABEL mas, à época, esta não era ainda associada da FENACERCI

“O teatro fundado em Outubro de 1986, nasceu de um atelier de atividades expressivas já existente na Crinabel.

Em 1989 iniciou 4 anos de Formação Profissional em teatro subsidiada pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional.

Durante a sua formação, receberam aulas de interpretação, voz, dança, música, maquilhagem, mímica, história do teatro e técnicas circenses.

Os seus espetáculos foram e são levados um pouco por todo o País e Estrangeiro participando em festivais internacionais em Espanha, França, Reino Unido, Itália e Brasil.

A Crinabel pretende integrar, formar e inserir no mercado artístico de trabalho, os seus utentes que, ao longo destes anos, têm encontrado no teatro e na dança uma forma de reabilitação e inserção social.” (Sitio de Crina Teatro)

Se bem que o trabalho desenvolvido pela CRINABEL seja inquestionável e tenha sido exemplo e incentivo para a criação de projectos, os seus objectivos situavam-se na

“Educação, reabilitação e integração das pessoas com deficiência no seu desenvolvimento intelectual (...) ao longo das suas vidas, tentando sempre uma integração no mercado normal de trabalho ou mantendo-os numa ocupação tão útil quanto possível, segundo as suas capacidades, nunca deixando de ter sempre em vista a sua plena integração na sociedade.” (ibidem)

2.6 - Um exemplo vindo de França: “Signes”

Exemplo diferente, mais motivador e onde a arte é desempenhada independentemente de quaisquer intenções terapêuticas ou de reabilitação, é o caso do grupo francês “Signes” que tive a oportunidade de ver em Portugal num projeto internacional que incluía, para além deste grupo, um italiano, um espanhol e a Crinabel e depois em França durante o Congresso Internacional “*Situations de handicap: quelles ruptures pour quelles mutations culturelles*” onde participei numa mesa redonda sobre “*Vie culturelle et artistique*”

Criado em 1983 em Lyon, o seu objectivo era o acesso dos “excluídos” às práticas culturais e, entre eles, as pessoas com deficiência

"Le Groupe Signes, fut créé à Lyon en 1983 avec le soutien du Ministère de la Culture, par Claude Chalaguier. La finalité visait l'accès aux pratiques culturelles, des personnes qui en sont exclues, et parmi celles-ci les personnes en situation de handicap. Ce choix s'est poursuivi dans le temps sans interruption. Dès sa création, le Groupe Signes a accordé sans exclusive, le primat à l'Art et au fonctionnement métissé des acteurs : avec ou sans handicap. Il affirmait ainsi sa détermination de parler d'abord de pratique de théâtre et non de handicap: ils sont des acteurs, un point c'est tout.

Son enjeu est de donner à voir au plus grand nombre des créations artistiques, pour faire accepter comme droit, la différence. C'est aussi faire avancer le droit à la ressemblance nécessaire à l'intégration des personnes en situation de handicap. Depuis l'origine, le groupe est constitué de manière mixte et à parité égale de comédiens en situation de handicap et d'autres dont on ne le dit pas... L'effectif s'équilibre autour d'une vingtaine de personnes. Dans sa démarche de création artistique, le Groupes Signes exprime l'idée selon laquelle l'homme est à même de rejeter la culture copiée." (sitio do grupo)

Este conceito de abertura remete para a consciência de que viajamos todos no mesmo barco sem saber se algum dia faremos parte da tripulação que recusámos e marginalizámos, a quem apenas demos direitos de diferença sem lhes reconhecermos semelhanças. Se hoje, mais do que nunca, com a globalização, ser diferente é ponto aceite tanta é a diversidade, o mesmo não se dirá do reconhecimento das semelhanças de nós no outro e menos ainda do outro em nós.

Numa entrevista dada por Peter Brook a Claude Chalaguier, quando interrogado sobre a sua opinião a respeito do acesso à cultura e às práticas artísticas pelas pessoas em situação de deficiência Brook respondeu:

"il est nécessaire d'oser, au moins rompre en un point quelconque le cercle dans laquelle la prudence des usages nos enferme

(...) l'art et le théâtre en particulier, entant que miroir de la société, ne peut faire l'économie de la prise en compte de tous les données de notre société mosaïque, pour qu'elles puissent s'y réfléchir

(...) je suis convaincue de la nécessité de l'accès a la culture et aux pratiques artistiques des personnes en situation d'handicap. Cela est possible, et essentiel, pour éviter la sclérose de la création aujourd'hui dans les différents arts"
(CHALAGUIER, 2004, 133)

Olhar os outros com olhos de ver significa aprender a olharmo-nos em primeiro lugar e no reconhecimento da nossa vulnerabilidade camuflada, reconhecermos ainda uma humanidade carente de afeto e aceitação, em que nós e os outros somos, reciprocamente, espelhos.

Na sua tese de doutoramento “*Travail, Culture et Handicap, des droits de la différence aux droits de ressemblance pour les handicapés mentaux*” CHALAGUIER relata-nos o seu primeiro contacto com a deficiência intelectual e a doença mental, ponto de partida para uma viagem sem regresso na luta pelo reconhecimento e aceitação da criatividade e do talento nestes cidadãos e que termina com as seguintes palavras.

*Une manière de prêter des habits neufs à la pensée sans cependant s'en accommoder totalement: **la recherche n'est jamais achevée** (1992, 169)*

(o negrito é meu)

2.7 - Congresso “De nouvelles Lumières: révolutionner la manière de penser et de prendre en compte le handicap”

Este Congresso realizou-se em Lyon, França, no ano de 2004 e reuniu especialistas de várias áreas tais como Andre COMTE-SPONVILLE, François LAPLANTINE, Michel FARDEAU e Julia KRISTEVA, sem esquecer o próprio CHALAGUIER.

Este Congresso com a duração de três dias, para além das conferências plenárias, compôs-se de 7 ateliers diários com apresentação de Síntese no último dia, subordinados aos temas: Vida autónoma e cidadania; Vida, saúde, ética e deontologia; Vida afectiva, familiar e sexual; Vida profissional; Vida escolar; Vida artística e cultural; e Vida desportiva e de lazer.

Na Conferência de Abertura pronunciada por Charles Gardou Professor da Université Lumière Lyon 2, e Presidente do CRHES (Collectif de Recherches “Situations de Handicap, Education, Sociétés”) e que dava o mote ao Congresso, Gardou considera que hoje em dia as Bastilhas deixaram de ser exteriores como em 1789 para passarem e ser interiores, tais como falsas crenças, medos, superstições, preconceito, dos quais temos de nos libertar de forma a podermos interrogar-nos e admitirmos que o mundo à nossa volta é multiforme.

En réalité, notre société se trouve animé par deux mouvements divergents: d'un côté une fièvre de modernité et d'avenir (...) de l'autre, une résistance, voire une immobilité dans les archaïsmes, s'agissant du regard porté sur nos pairs touchés par un handicap (GARDOU, 2004, 4)

Para o autor é importante por em causa a *bien pensance*, assim como contestar o poder das normas, substituindo a forma de pensar dualista a favor de um pensamento diversificado, múltiplo, miscigenado onde cada um contribui com a sua especificidade para o crescimento do outro

Para mim significa passar da palavra ao ato. Uma coisa é o discurso, outra a ação que conduz à transformação.

Vista de longe a realidade é algo que apreciamos de fora, sobre a qual emitimos pareceres, damos opiniões, criamos preconceitos e falamos de cor! É quando nos aproximamos e ousamos delas, palavras e ações, participar, que nos apercebemos das “fantasias” que tínhamos construído com o nosso observar à distância. E a aproximação conduz-nos para um outro campo enunciado por mim mais atrás e reforçado por Gardou: libertar a sociedade *de son poids de secheresse*,

“en effet, jamais l'épidémie d'auto-centration et de paraitre n'a été plus violente. L'individualisme est devenu la règle. Qui ne voit le cinéma des apparences: “je montre, donc je suis” (...) avoir l'air, tout est là! (Ibidem, 7)

È preciso humanizar, é preciso ser em vez de parecer e isso quer dizer valorizar os afetos, o acolhimento do outro. É preciso aprender a substituir aparências pela realização do SER, do Ser-mais, como diz Paulo Freire (1972) È nesse ato de nos aprendermos, que reconhecemos em nós o opressor escondido, o tal que revelamos quando as situações da vida nos colocam no palco dos comandos sejam eles académicos, artísticos, profissionais ou tão-somente e tão essencialmente, na situação de relação com alguém num plano de aparente inferioridade. A televisão, o cinema, a publicidade enchem-nos de super-heróis de homens e mulheres esculpidos a bisturi, de inteligências e espertezas, invadem-nos com riquezas e ambientes sumptuosos, valorizam a sorte e a canalhice, cultivam mundos de bons e maus, criam modelos que espartilham e condicionam, oferecem-nos dinheiros fáceis e quando perguntamos a algumas crianças o que querem ser quando forem grandes respondem-nos, em consequência de tudo isto: - Famosos!

Ó glória de mandar, ó vã cobiça

desta vaidade a quem chamamos Fama!

Ó fraudulento gosto, que se atiça

c'ua aura popular, que honra se chama!

Que castigo tamanho e que justiça

fazes no peito vão que muito te ama!

Que mortes, que perigos, que tormentas,

que crueldades nele experimentas!"

Luís de Camões, evidentemente!

Rien n'exprime mieux, en effet, l'archaïsme et la laideur de l'humain que sa capacité à déconsidérer, mépriser, marginaliser la vulnérabilité, avec un aveuglement incompréhensible(...)

Le seul lien natif entre les hommes, c'est la vulnérabilité. Notre modernité se refuse pourtant, avec obstination, à l'admettre. C'est pourquoi nulle régénération des idées et des pratiques sociales, nulle restauration ontologique ne s'effectueront sans cette reconquête de l'humanité des plus vulnérables. Sans ce refus de leur réification et de leur mise hors du monde, qui dénaturent la nature humaine (Ibidem, 7)

Quaisquer comentários a estas palavras de Gardou que apelam à humanização, sem a qual a nossa existência se torna inútil, seriam descabidos e pretensiosos tal a sua profundidade.

Tudo, e neste caso específico a deficiência, se torna diferente quando nos envolvemos e passamos de espectadores críticos a atores participativos ou quando, como diz Boal no Teatro do Oprimido nos tornamos *espectadores*

2.8 - O “Teatro do Oprimido” na desopressão do olhar em relação a pessoas com deficiência intelectual

Se bem que este seja um Capítulo dedicado à conceção de um projecto parece-me oportuno incluir aqui um ponto dedicado a este autor e à sua metodologia. Não que ela seja aplicável ao cidadão com deficiência intelectual, mas como forma de abordagem e discussão desta problemática tendo em vista levar o espectador à intervenção e discussão da mesma numa tentativa de mudança e abrangência de pontos de vista, considerando a afirmação do autor que atribui a Aristóteles e à sua “Poética”

“o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das más tendências ou tendências ilegais do público espectador” (BOAL, 2009, 36)

reforçando a ideia de que esse sistema se mantém actual quer no teatro, no cinema ou na televisão,” *aristotelicamente reunidos para reprimir o povo”!*

Filho de pai português e de mãe brasileira Augusto Pinto Boal nasce no Brasil, no Rio de Janeiro a 17 de Março de 1931. Terminados os seus estudos em Engenharia Química vai para Nova Iorque onde estuda encenação e dramaturgia. Regressando ao Brasil

inicia uma carreira ligada ao teatro mas as circunstâncias políticas proporcionadas pela ditadura militar, a que não é estranha a sua prisão, obrigam-no a exilar-se em 1971 voltando ao Brasil apenas em 1984. Tal como outros autores por mim já referidos, Boal foi indigitado para o Prémio Nobel da Paz, em 2008, devido ao seu trabalho com o Teatro do Oprimido e é considerado com uma das figuras mais importantes do Teatro do século XX. Segundo Tânia Teixeira (2007, 79) O Teatro do oprimido nasce no início dos anos 60, sob a forma de Teatro-jornal, com o objectivo de lidar com problemas sociais mas vai ser no Peru, no projecto ALFIN virado para a alfabetização a cuja equipa Boal se associou, que terá o seu desenvolvimento.

E o que é o Teatro do oprimido?

“É teatro de luta! É o teatro DOS oprimidos, PARA os oprimidos, SOBRE os oprimidos e PELOS oprimidos, sejam operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiências físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se retira o direito à existência plena.” (Ibidem, 31)

Em nota explicativa, escrita em Junho de 1974, em Buenos Aires, sobre “O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas” diz o autor:

Este livro procura mostrar que todo o teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as actividades do homem e o teatro é uma delas. (Ibidem, 11)

Nele reúne diversos ensaios escritos entre os anos de 1962 e 1973 relatando experiências realizadas em diversos Países latino-americanos

Para chegar aos fundamentos do Teatro do Oprimido Boal analisa “A Poética” de Aristóteles no que concerne à tragédia, em que demonstra que aquele autor

“constrói o primeiro sistema poderosíssimo poético-político de intimidação do espectador, de eliminação das más tendências ou tendências ilegais do público espectador” (Ibidem, 36)

reforçando a ideia de que esse sistema se mantém actual quer no teatro, no cinema ou na televisão,” *aristotelicamente reunidos para reprimir o povo”!*

Para Boal *o teatro é uma arma*, e é com este pensamento que vai procurar demonstrarmos como o teatro na Grécia foi um instrumento político, entendendo-se por isto, controlador, servindo os interesses de uma classe dominante, a aristocracia

Para o autor a primeira dificuldade que se lhe apresenta para que possamos compreender correctamente o funcionamento da tragédia segundo Aristóteles consiste na definição que esse filósofo oferece da Arte. Que é a arte, qualquer arte? Para ele, filósofo, é uma imitação da natureza mas diz Boal que a arte não imita a natureza, e o que Aristóteles quer dizer é que *“recria o princípio criador das coisas criadas”* e juntamente com a ciência tem a função de *“corrigir as falhas da natureza, utilizando*

para isso as próprias sugestões da natureza” e como tudo está ligado a tudo, as artes são maiores e menores, conforme uma principal aglutina diversas pequenas outras e todas se subordinam a uma arte soberana: a Política

Questionando Aristóteles, Boal pergunta qual é a finalidade do homem e obtém como resposta “*que o bem é o fim de todas as acções*”, sendo a felicidade o bem supremo.

Mas o que é a felicidade? Para além do desfrute de bens materiais e da glória resultante do reconhecimento pela comunidade das suas acções, a felicidade é “*o exercício virtuoso da alma racional*”

E o que é a virtude? Uma espécie de equilíbrio que nem sempre está no meio e que é necessário aprender dependendo de voluntariedade, liberdade, conhecimento e constância, ou seja: a decisão de actuar, a ausência de pressões na decisão, o saber sobre as suas capacidades e limites (a consciência de si) e a lucidez de permanecer no acto.

Se cada arte e cada ciência possuem a sua virtude e todas estão interligadas, a arte soberana que é a política, terá como objecto de estudo “*a totalidade das relações da totalidade dos homens. Portanto o maior bem, cuja obtenção significará a maior virtude, é o bem político.*” (Ibidem, 59)

A Tragédia imita as acções do homem, cujo fim é o bem; mas a tragédia não imita as acções cujos fins são menores, de importância secundária. A tragédia imita as acções cujo fim é o fim superior, o Bem Político. E qual será o Bem Político? O Bem Político é a Justiça

Nova pergunta: O que é a Justiça? Partindo do princípio de aceitação das desigualdades existentes, como justas, a justiça tomará foros de proporcionalidade sendo os seus critérios determinados pelo regime político em que se desenvolvem, ou seja, monarquia, democracia, oligarquia, etc., através de leis que, para serem superiores deverão ser feitas por seres superiores, neste caso os homens livres, os de posses, etc., estando as Leis sistematizadas na Constituição e, sendo esta a “*expressão do bem político*”, é também a “*expressão máxima da Justiça*”

Consistindo a felicidade “*em obedecer às leis*”, nem sempre os cidadãos estão satisfeitos com os critérios de desigualdade que a realidade propõe, podendo ter-se em consideração a utilização de meios violentos como a guerra e/ou formas repressivas tais como “*política, burocracia, polícia, hábitos, costumes, tragédia grega, etc.*” que promovam a passividade, já que o contentamento não é possível. Para o exercício da função repressiva, “*aspecto fundamental da tragédia*” no dizer do autor, concorre Aristóteles com o conceito e prática da catarse: depuração, purificação, purgação ou seja levar ao limite o espectador, para que aquilo que está a mais e é desnecessário, possa ser expulso e a correcção se faça

Como funciona então o “*sistema trágico coercitivo de Aristóteles*” de acordo com Boal?

Para melhor nos elucidar sobre este sistema Boal fornece-nos o que chama de “*Pequeno dicionário de palavras simples*” assim como o modelo de “*Distintos tipos de conflito: harmatia x ethos social*” onde demonstra que, embora com modificações determinadas por novas conjunturas, a coerção se mantem.

Vejamos então essas palavras

Herói trágico: Talvez bem fossem as coisas quando a procissão em honra de Dionisos arrastava as multidões e celebravam, em conjunto, as vindimas e o vinho. O problema começou quando Tépsis num ímpeto de criatividade subiu a um estrado e dialogou com o coro em nome do deus, E se Deus criou o homem, Tépsis, com aquele gesto seguramente, de festiva espontaneidade, criou o protagonista que veio a tornar-se portavoz de uma classe, herói trágico versus aristocrata, passando a ser utilizado “*para fins políticos de coerção do povo*” (Ibidem, 73)

Ethos e Dianoia: Ethos é a acção do personagem, Dianoia o discurso que justifica essa acção. O primeiro estimula a emoção, o segundo a razão

No herói trágico as tendências, o ethos, devem ser todas boas. Todas... menos uma!

Harmatia: A má tendência, a única, mas suficiente para levar o herói à desgraça, e que ele terá de combater para que o ethos individual se conforme com o ethos social

Empatia: É a relação emocional que se estabelece entre personagem e espectador e que pode conter as mais variadas emoções.

Condições fundamentais para o funcionamento do sistema trágico coercitivo

- 1- Conflito entre o ethos individual e o social
- 2- Relação de empatia espectador personagem
- 3- Peripécia (acontecimento), anagnorisis (explicação) e catarse (expurgação)

Tipos de Conflitos:

Primeiro tipo: Harmatia x Ethos Social Perfeito

(Exemplo: Falha de Édipo x Coro e Tirésias (orgulho de Édipo que não aceita as informações de Tirésias prosseguindo com a sua investigação. O resultado é a catástrofe)

Segundo tipo: Harmatia x Ethos Social Perfeito x Harmatia

(Exemplo: Creonte e Antígona, o mesmo erro de conduta, a obstinação, visto de pontos de vista diferentes que conduzem à catástrofe)

Terceiro tipo: Harmatia Negativa x Ethos Social Perfeito

(Exemplo: O personagem tem todos os defeitos e apenas uma virtude (o exemplo contrário dos anteriores). Por possuir essa característica o herói salva-se e, em vez da

catástrofe produz-se o final feliz. Este tipo de conflito era muito usado na Idade Média em que o protagonista se salvava à hora da morte mercê da sua única virtude: o arrependimento)

Quarto tipo: Harmatia Negativa e Ethos Social Negativo

(Exemplo: Dama das Camélias. Sendo a prostituição condenada pela sociedade a casa de Margarida Gautier é frequentada pela melhor sociedade masculina. A falha acontece quando Margarida se apaixona, sentimento que lhe está interdito.)

Quinto tipo: Ethos Social Anacrónico x Ethos Social Contemporâneo

(Exemplo: Don Quixote que vive valores fora da sua época; ou então o herói que vive valores apregoados por uma sociedade que não os cumpre.)

Resumindo: no caso da tragédia grega, o herói, membro da aristocracia logo de classe elevada e dominante, mercê de uma falha de carácter, a HARMATIA, vive uma situação de felicidade até que, uma peripécia causa uma modificação no seu estado. O herói através da ANAGNORISIS ou seja da explicação e do reconhecimento da sua falha, aceita e confessa o erro pelo qual tem de pagar com a própria vida ou a dos seus entes mais queridos

O espectador, aterrorizado pelo espectáculo da catástrofe, faz a sua catarse isto é, purifica-se da sua própria falha

Para Boal o sistema de Aristóteles

“(...) funciona para diminuir, aplacar, satisfazer e eliminar tudo o que possa romper o equilíbrio social; tudo inclusive os impulsos revolucionários, transformadores. Que não reste nenhuma dúvida: Aristóteles formulou um poderosíssimo sistema purgatório, cuja finalidade é eliminar tudo que não seja comumente aceite, legalmente aceite, inclusive a revolução, antes de que aconteça... O seu sistema aparece dissimulado na TV, no cinema, nos circos e nos teatros. Aparece em formas e meios múltiplos e variados. Trata-se de frear o indivíduo, de adaptá-lo ao que pré-existe Se isto é o que queremos, este sistema serve melhor que nenhum outro. Se, pelo contrário, queremos estimular o espectador a que transforme a sua sociedade, se queremos estimulá-lo a fazer a revolução, nesse caso teremos que buscar outra poética” (Ibidem, 91)

E que não é ainda a de Brecht. Segundo Boal, em Brecht existem causas que determinam que as personagens sejam e ajam de determinada forma em resultado de condições sociais e económicas. O espectador não cria empatia com as personagens o que lhe tolheria a capacidade de observação e análise mas torna-se um observador crítico. Cria-se o efeito de não-identificação, de distanciamento. O facto de não se envolver emocionalmente com as personagens permite-lhe contextualiza-las como parte de uma sociedade e não como joguetes de forças transcendentais que as impelem para um destino previamente traçado, inelutável

Por esse motivo, Boal substitui as formas "Dramática" e "Épica" de Brecht por "Poética Idealista" e "Poética Marxista" contrapondo ao determinismo de que a primeira está imbuída, a interação homem-sociedade, em que o ser social determina a consciência conforme afirmou Karl Marx!

Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este actue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este actue em seu lugar, mas reserva-se o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso produz-se uma "catarse"; no segundo uma "consciencialização".(Ibidem, 182)

Em ambas falta a transformação porque, se na primeira o espectador se "limpa" das suas falhas através do horror suscitado pela desgraça do protagonista, no segundo tomou "conhecimento versus consciência" dos males que afligem o mundo. O que não aconteceu foi a ação através da qual o mundo se modifica,

Para que se compreenda bem esta poética do oprimido deve-se ter sempre presente o seu principal objectivo transformar o povo, "espectador",..ser passivo do fenómeno teatral, em sujeito, em actor, em transformador da acção dramática.

(...) O que a Poética do oprimido propõe é a própria acção! O espectador não delega poderes ao personagem para que actue nem para que pense em seu lugar: ao contrário ele mesmo assume um papel protagónico, transforma a acção dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projectos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para acção real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente "ensaio" da revolução. O espectador liberto, um homem integro, lança-se a uma acção! Não importa que seja fictícia: importa que é uma ação (pp181, 182)

Posto isto, como funciona então o Teatro do Oprimido?

Em primeiro lugar há que transformar o espectador em ator, através da apropriação dos meios de produção que, neste caso, são o seu próprio corpo que ele deve conhecer e trabalhar, que o autor delineia em quatro etapas

1ª - **Conhecimento do corpo**: Sendo este o instrumento privilegiado da comunicação há que libertá-lo, primeiro através do seu conhecimento mediante sequências de exercícios, exercícios esses que irão permitir tomar consciência das capacidades assim como das limitações, depois trabalhar no sentido de aumentar as primeiras e diminuir as segundas.

2ª - **Expressividade corporal**: com o corpo cada vez mais consciente de si, os exercícios deverão agora apontar no sentido da transmissão de mensagens e significados sendo o corpo o principal veículo

3ª - **O teatro como linguagem**: prática de uma linguagem viva e presente, subdividida em

Dramaturgia simultânea: os espectadores "escrevem" simultaneamente com os actores que representam

Teatro-imagem: os espectadores "falam" através de imagens compostas com os corpos dos actores e demais participantes (jogo de estátuas)

Teatro-debate: os espectadores intervêm directamente na acção substituindo-se aos actores e representando

4ª - **Teatro como discurso**: formas simples em que o espectador-ator apresenta o espectáculo de acordo com as necessidades dos temas a discutir.

Teatro-jornal: a transformação de notícias de jornal, por exemplo, que pode ir desde a simples leitura até à improvisação ou à mudança do contexto em que são produzidas

Teatro invisível: é preparada uma cena que é representada num local que não o teatro, com a intenção de provocar uma reacção, que tanto pode uma conversa, como uma discussão, ou outros, sobre determinado tema actual e controverso

Teatro fotonovela: representação a partir do texto de uma fotonovela que vai sendo lido, comparando-se depois as imagens criadas pelos actores com as imagens originais e discutindo sobre as diferenças. (hoje em dia este método será pouco utilizável na medida em que as fotonovelas foram sendo substituídas, progressivamente, pelas telenovelas)

Quebra da repressão:

“A técnica da quebra de repressão consiste em pedir a um participante que se recorde de algum momento em que se sentiu particularmente reprimido, e em que aceitou essa repressão, passando a agir de uma maneira contrária aos seus interesses ou aos seus desejos (...) a pessoa que conta a história escolhe entre os demais participantes todos os que intervirão na reconstrução da cena. Em seguida, depois de receber as instruções dadas pelo protagonista (...) os participantes e o protagonista representam a cena tal como ocorreu na realidade (...) Uma vez terminada a “reprodução” dos factos acontecidos, pede-se que o protagonista repita a cena, mas desta vez sem aceitar a repressão, lutando para impor a sua vontade, suas ideias e seus desejos. Os demais participantes são instados a tentar manter a mesma repressão da primeira vez. O choque que se produz ajuda a medir a possibilidade que uma pessoa às vezes tem de resistir e não resiste, ajuda a medir a verdadeira força do inimigo. Igualmente permite ao protagonista ter a oportunidade de tentar outra vez, e de realizar, na ficção, o que não pode realizar na realidade passada, para talvez realizar na realidade futura (Ibidem, 228)

Se faço aqui citação deste procedimento é por considerá-lo muito semelhante à técnica criada e desenvolvida por Bert Herlinger, nas Constelações Familiares e que pude observar em sessões de grupo em que estive presente e que consiste no seguinte: o paciente apresenta ao terapeuta um problema, uma situação com a qual está em conflito e este solicita-lhe informações sobre os intervenientes no caso, relações familiares, pormenores sobre a sua vida e tudo o mais que achar conveniente para o esclarecimento desse problema.

Servindo-se dessas informações o terapeuta pede ao paciente que escolha entre os presentes algumas pessoas para representarem o papel dos membros da sua família ou outros, incluindo ele próprio e que os disponha no espaço de trabalho da forma que sente que são as relações entre essas pessoas. Mais próximas, mais afastadas, de frente, de costas, etc. Essas pessoas deverão dialogar e estabelecer relações entre si, dentro do conflito apresentado, no sentido de encontrarem uma resposta satisfatória que ajude o cliente a resolver o conflito.

De acordo com informação disponibilizada pelo “Espaço Psi”, os resultados desta acção verificam-se:

- Como observador – o simples facto de se estar presente e observar o trabalho que está a ser desenvolvido no decorrer do Workshop pode desencadear um processo de cura

- Como representante – ser escolhido como representante leva à vivência de situações que podem ter que ver com o sistema da pessoa que foi escolhida, desencadeando um processo de cura;

- Colocando a sua própria constelação – a colocação de um tema ou situação específica, por exemplo: a sua relação com os seus pais, a sua relação de casal, situações de perda, sintomas, entre outras, gera um movimento interno da parte dos representantes que desvenda e traz à Luz uma dinâmica desconhecida desencadeando (junto do cliente) um processo de cura.

Considero particularmente interessantes estes dois métodos, **Quebra de Repressão e Constelações Familiares**, porque ambos prevêm transformações do indivíduo e, conseqüentemente, do meio envolvente, seja ele familiar, social ou profissional, de um modo comum. Ambos conduzem o sujeito para a experimentação e para a troca de papéis, permitindo-lhe visualizar os conflitos de forma diferente e ajudando-o a encontrar saídas alternativas.

Se o método de Boal é, assumidamente, teatral, o fazer de conta, o colocar-se no lugar do outro, a descentração, também o são e têm sido, ao longo dos anos, utilizados por psicoterapeutas, psicólogos, psiquiatras como caminho, para o encontro de respostas a conflitos emocionais

Do meu ponto de vista, formado a partir da experiência profissional, constatei que o simples facto de “fazer teatro” conduz a resultados terapêuticos pela representação

daquilo que, não sendo meu, encontra eco dentro de mim ajudando-me a eliminar pressões interiores não consciencializadas. Ao viver o outro, conheço-me melhor e liberto-me.

Caso inverso também pode acontecer. O mal da personagem afetar-nos e sermos ensombrados por criaturas adormecidas dentro de nós, mas também é verdade que um trauma mais forte, uma situação que ultrapasse os limites pode desencadear em qualquer indivíduo uma patologia como, por exemplo, uma esquizofrenia

Ser pessoa, ter existência, não é um processo óbvio de quem deita açúcar no café para o adoçar. Ser pessoa, é um acontecimento feito de avanços e recuos. Nós e os outros em nós. A memória coletiva e a familiar, o que sabemos e o que desconhecemos, o que nos lembramos, o que esquecemos, aquilo de que não nos queremos lembrar, o que teimamos em não esquecer. É neste complexo múltiplo que o Teatro, na sua forma de representação, toca, nunca se sabe, antecipadamente, em que ponto.

Se o teatro pode ter e tem possibilidades curadoras quer individuais quer colectivas, o curador deverá ser alguém com profunda sensibilidade e conhecimento, alguém atento, capaz de interpretar sinais e sintomas e encontrar meios de resolução para cada situação, sem entrar em pânicos ou arroubos arrogantes de proficiência.

Continuando com Boal:

Teatro-mito: representação do mito de forma a encontrar-lhe a origem e o significado oculto

Teatro-julgamento: a partir de uma história contada por um dos participantes, procede-se a uma improvisação. Seguidamente é feita uma caracterização dos protagonistas e escolhido um objecto que caracterize cada um.

A representação é retomada a partir de alguns dos símbolos das personagens. Seria a história a mesma?

Rituais e máscaras: Toma-se uma situação que se processa sempre da mesma maneira e com os mesmos personagens, cujos estatutos sociais se vão mudando mantendo-se a mesma situação. Exemplo: ritual da confissão em que o que muda são as classes a que pertencem confessor e pecador, ou seja a máscara social

Boal conclui este seu ensaio sobre o Teatro do Oprimido com a libertação do espectador no sentido em que este deixa de ser um consumidor passivo de conteúdos ao serviço de quem governa e/ou domina, para assumir um papel activo e transformador:

“Teatro é ação”

Não é possível falar do Teatro do Oprimido sem nos referirmos a Paulo Freire, autor de um livro de suma importância e que se encontra na base do ensaio de Boal: *A Pedagogia do Oprimido*

Este livro foi publicado nos Estados Unidos em 1970 durante a fase de exílio de Paulo Freire, iniciada em 1964 na Bolívia, na sequência do golpe que instalou no governo uma ditadura militar. Tendo passado por vários países, tal como Boal, regressa finalmente ao Brasil em 1980

Neste livro Freire reflete sobre a Educação como prática da liberdade, título de um trabalho seu anterior, referindo que os homens sabem pouco de si e querem saber mais, que reconhecem a desumanização a que estão sujeitos e procuram a sua verdadeira vocação ou seja a vocação de SER MAIS.

Referindo-se à humanização, diz-nos que:

Esta somente é possível porque a desumanização, mesmo que um facto concreto na história, não é porém, destino dado, mas resultado de uma “ordem” injusta que gera a violência dos opressores e esta, o ser menos. (FREIRE, 1972, 41)

A humanização só é possível quando a educação deixa de ser feita *para ele* e passa a ser *com ele*, mas

“o grande problema está em como poderão os oprimidos que “hospedam” ao opressor em si, participar da elaboração, como seres duplos, inautênticos, da pedagogia da sua libertação. Somente na medida em que se descubram “hospedeiros” do opressor poderão contribuir para o partejamento da sua pedagogia libertadora. Enquanto vivam a dualidade na qual ser é parecer e parecer é parecer-se com o opressor, é impossível fazê-lo” (Ibidem, 44)

Crescemos por imitação. Como diz o povo “na terra do bom-viver, faz como vires fazer”, mas como este bom-viver também pode ser mal viver, mal vivemos e bem copiamos, repetindo modelos em ciclo vicioso que só a consciencialização dos mesmos nos permite sair deles.

Não tendo os oprimidos o poder político na sua mão, como realizar esta pedagogia antes da revolução se

a tónica da educação é preponderantemente esta – narrar, sempre narrar ? (Ibidem 81)

Contudo, se

o “saber” é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber (Ibidem 83)

a praxis porém, é reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo (ibidem, 53)

a mesma praxis que em Boal faz com que a Poética do Oprimido seja

“essencialmente uma poética da Libertação: o espectador não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador pensa e age por si mesmo!”

E é neste pensar e agir que se torna apto a desobstruir o olhar preconceituoso que tem sobre a deficiência

(O negrito e o sublinhado são meus)

CAPITULO III-IMPLEMENTAR

3.1- Animadores Culturais

A minha primeira experiência pedagógica, como já referi, data do ano de 1989 quando o Sindicato dos Trabalhadores do Espectáculo promoveu um curso de Formação de Animadores Teatrais, subsidiado pelo Fundo Social Europeu, com a duração de 570 horas para o qual fui convidada primeiro como professora de Expressão Dramática e, mais tarde, como Coordenadora. Servi-me da experiência já relatada adquirida nos anos que passei na Comuna, até que decidi fazer um trabalho sobre “Os cinco sentidos”.

Vivemos num tempo em que os nossos olhos são permanentemente bombardeados com um excesso de imagens, de cores, de luzes. Os sons, os ruídos, o volume dos sons, afetam a nossa audição e ensurdecem-nos. Deglutimos e não saboreamos, comemos com os olhos em vez de o fazer com o paladar e como a apresentação é boa, desculpam-se os sabores todos iguais. A pele, extraordinário órgão do tato que cobre todo o nosso corpo reduz-se cada vez mais às mãos e estas, os motores privilegiados da nossa ontogénese, ao dedo indicador, aquele que, mercê de um simples toque num botão pode destruir a vida no planeta assim como o próprio planeta porque acionou uma bateria de mísseis.

No homem, a mão assume a função de construção, de transformação e de fabricação, surgindo como o instrumento corporal privilegiado e materializado da evolução cerebral. A mão humana com os seus dedos reduzidos, com um polegar relativamente comprido, evidenciando a capacidade de rotação sobre o seu próprio eixo, podendo opor-se aos restantes dedos, permitiu ao homem a capacidade de fabricar instrumentos, razão fundamental do fenómeno humano (FONSECA, 1989, 63)

Privilegiamos o mental, o conhecimento cognitivo preterindo as emoções e os afetos. O nosso viver é periférico e desconhecemos a nossa interioridade. Foi com este pensamento que decidi levar para uma sessão, frutos secos de diferentes paladares, tecidos de várias texturas, materiais que produziam sonoridades diversas e ervas de cheiro. Vendi os olhos aos formandos e propus-lhes a experimentação pedindo-lhes que utilizassem bem os outros sentidos. Tinha consciência da possibilidade de uma interpretação menos boa, de uma menor seriedade face aquela proposta e que tudo pudesse acabar em brincadeira. Mas não. Cuidadosos nos gestos, os jovens mostravam-se atentos às diferenças e partilhavam, silenciosamente, as suas descobertas. Quando fizemos a avaliação do exercício todos tinham descoberto coisas em que nunca tinham reparado e com as quais conviviam diariamente. Repeti mais tarde este exercício numa ação de formação no âmbito do projeto “Um Mundo de crianças” promovido pela ONG OIKOS – Cooperação e Desenvolvimento, com professores do 1º Ciclo do Ensino Básico e o resultado foi idêntico. Existe um desconhecimento significativo de si e do mundo à nossa volta que um exercício deste teor acaba por revelar tornando o sujeito

mais rico porque mais consciente e conhecedor. A última execução deste exercício aconteceu no presente ano letivo com crianças do 2º ano do 1º Ciclo do Ensino Básico da Escola Raul Lino, em Lisboa. Seguiu-se uma conversa sobre a experimentação e foi muito interessante ouvi-las, principalmente, no que respeita à cegueira, tendo chegado à conclusão que as mãos, vindo de uma forma diferente, também vêem.



3.2 -- A Universidade de Lisboa para a Terceira Idade

A curiosidade pela formação impeliu-me a continuar e foi assim que fui parar ao Liceu D. Pedro V e depois à U.L.T.I (Universidade de Lisboa para a Terceira Idade) onde tive a surpresa de alguns idosos manifestarem uma melhoria do estado de saúde, deixando de tomar antidepressivos e considerarem, alguns deles, as aulas de Teatro “o dia mais feliz da semana”.

Todas as aulas começavam por um momento “musical” muito vivo e apelativo onde cada um era solicitado a expressar-se corporalmente, à sua vontade. Era como deixar o corpo falar, ao som de uma música, sem a pretensão de fazer bem feito ou segundo uma coreografia. Estimulava-os dizendo: *aqui cada um faz como sente vontade de fazer e tudo o que se passa aqui é nosso, temos de estar à vontade e confiarmos uns nos outros para que as nossas emoções se soltem, deixem o corpo expressar-se, não pensem, sintam, sejam unos com a música, sintam prazer no que fazem.*

Movimentar-se cadenciadamente é, quase de certeza, a atividade lúdica mais antiga do ser humano. Balançamo-nos para adormecer, em grupo para nos tornamos um, faze-mo-lo ao bebé para o tranquilizarmos. Dançamos porque o corpo faz parte da natureza e esta tem ritmos ora agitados, ora tranquilos e se o movimento está dentro de nós a musicalidade dos sons também.

Seguiam-se exercícios de respiração, improvisações com e sem adereços, jogos e, finalmente, um tempo de relaxamento indutivo. Começando por fazer o abaixamento do estado de vigília, lia-lhes um texto poético que ia repetindo até reduzi-lo a uma frase e, nesse estado de calma interior e paz consigo próprios, dava a cada um papel e lápis e pedia-lhes que expressassem da maneira que quisessem, o seu sentir e estar. Desenhavam, escreviam textos, cartas, poemas, inventavam histórias.

O que havia de tão especial nessas aulas que fazia com que a sua saúde melhorasse?

O aumento da qualidade de vida do corpo através dos exercícios respiratórios e do relaxamento, da mente pelo estímulo da criatividade, do psíquico porque se erradicavam os opressores. E porque sensações e vivências manifestadas de dentro para fora, o surgimento do prazer e, conseqüentemente, da harmonia e da tranquilidade que anulam os estados de ansiedade. Mas tudo isto, volto a reforçar-lo, pelo poder do afeto e da fé no seu trabalho, que o instrutor deve ter a que não se deve recusar, com o tempo, o ABRAÇO, gesto mais forte do que um beijo.

3.3– Formação de Formadores

Mais tarde obtive o Certificado de Formador Especialista para a Área das Didáticas Expressivas e verifiquei resultados semelhantes na Formação de Professores. Comecei a perceber, empiricamente, que a diferença estava no facto de se fazerem coisas que entravam no domínio do transpessoal, possibilitando um salto para lá do convencional, do estabelecido, do fazer como todos os outros, sem ter em conta o que sou, ou o que gostaria de ser, se me fosse dada a oportunidade de descobri-lo, mediadas através de um corpo que se pretendia vivo

"O nosso século apagou a linha divisória do 'corpo' e do 'espírito' e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada pelo corpo (...) Para muitos pensadores do século XX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX restaurou e aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado" (MERLEAU-PONTY, citado por COURTINE, 7, 2008)

Numa folha, que saberá Deus porquê, escapou à voragem do papelão aquando mudança de casa que me obrigou a desfazer de testemunhos que durante anos guardei escreve Maria Fernanda da Costa Campos, formanda na acção “Técnicas de Expressão e Comunicação” criada e orientada por mim e pelo professor Fernando Rebelo e realizada no centro de Formação D. Diniz, em Odivelas, no ano 2000, o seguinte:

“Criou-se uma atmosfera que lembrou um ambiente familiar caloroso. Usaram-se técnicas de relaxamento, massagens, consciência do corpo, etc. Descobrimos o papel essencial do corpo na comunicação com outrem e também descobrimos que existe um outro domínio onde este papel não é menos importante: a comunicação consigo mesmo.”

Através desta formanda confirmei três atitudes que naturalmente desenvolvia e praticava

1 - Trabalho de e com o corpo

2 – Relações afectivas

A primeira por considerar o corpo o lugar de mim ou seja, aquilo que antes de eu falar, já dava indicações

“Talvez não haja actividade do olhar humano mais treinada do que aquela de adivinhar o outro à primeira vista ... mas também o outro, tal como nós, se conforma adequadamente para, conscientemente ou não, nos impressionar”
(ABREU, 2002, 49)

A segunda pelo respeito pela fragilidade do ser humano, considerada a partir da minha tantas vezes magoada por atitudes hostis e violentas. “Acolher” era a palavra mestra. Só sentindo-se bem, acarinhados, os alunos poderiam confiar e encontrar espaço para se desvelarem e darem o melhor de si próprios e, nesse gesto, revelarem-se a si e aos outros.

Além do trabalho com o corpo havia um outro, sempre presente nas minhas aulas: respiração e relaxamento.

A respiração porque respirar é viver. É ela que nos assegura que estamos vivos. É por ela que entramos na vida, é por ela que da vida saímos e, se é possível passarmos vários dias sem comer, apenas nos são concedidos alguns escassos segundos sem respirar. E se respirar é estar vivo, respirar bem, saber respirar é ter vida com qualidade: boa saúde física e mental

“Do popular “ah, enchamos os pulmões de ar!” ao mais corrente “precisas de arejar!”, a linguagem vulgar exprime com frequência esse grito dos pulmões. À força de vivermos encerrados, comprimidos, deixamos de respirar. Ou fazemo-lo insuficientemente. E, sem darmos por tal, asfixiamos-nos num ar que racionamos. Vivemos continuamente em estado de falta de ar ... arejemos os pulmões! Cada vez que o fazemos acontece um novo nascimento!” (TRAN VU CHI 1989, 19).

Além disso emoção e respiração encontram-se profundamente ligadas, dependendo uma da outra. A velocidade da respiração varia de acordo com alterações emocionais quer

estas sejam de euforia ou decepção, assim como é possível alterar os estados emocionais alterando, simplesmente, a forma de respirar

Verificou-se que há uma relação entre as alterações do estado de espírito real e as alterações na velocidade da respiração. Realizou-se um experimento utilizando seis mulheres. Uma delas era uma atriz treinada na prática de fazer suas expressões corresponderem a seus sentimentos. As cinco mulheres restantes foram treinadas para imitar as expressões da colega atriz, que era responsável pela iniciativa na mudança das expressões do grupo. No experimento verificou-se que, embora as cinco mulheres tivessem apenas que imitar a expressão da sua líder, a velocidade respiratória delas decresceu, aumentando enormemente quando lhes pediram que imitassem expressões agradáveis, em comparação com situações em que se lhes pediu que fizessem expressões desagradáveis (NAKAMURA, s/data, 14)

Nas “salas de trabalho” orientadas por João Mota, na Comuna quando, para a construção de uma personagem, necessitávamos de a alicerçar dentro de nós, fazíamos primeiro um relaxamento, um abaixamento de tensões criando um estado de “vazio” interior, uma disponibilidade para a proposta que vinha a seguir. Depois esse espaço ia sendo preenchido com indicações sobre a personagem a ser criada e suas emoções

Este processo vim a ratificá-lo mais tarde durante pós-graduação e Curso de Aperfeiçoamento em TRVC (Terapia por Reestruturação Vivencial e Cognitiva) que assenta em Estados Modificados de Consciência, definidos do seguinte modo, em artigo escrito pelo Professor Doutor Mário Simões

“Existe um estado modificado de consciência (EMC) sempre que há uma modificação na experiência subjectiva ou funcionamento psicológico, reconhecida pelo próprio ou um observador, em relação a certas normas gerais para um determinado individuo. Os EMC são pessoais e, por isso, subjectivos e os conhecimentos adquiridos nesse estado de consciência são específicos desse estado” (SIMÕES, 2003, 283)

É com o psicofisiologista Edmund Jacobson que se inicia o estudo científico do relaxamento, partindo do postulado “que existe uma relação entre o vivido emocional e o grau de tensão muscular” se bem que, antes dele, Heinrich Schultz, igualmente médico e apaixonado pela psicanálise e pela hipnose, tivesse criado o treino autogéneo em que o paciente se auto-induzia às sensações de peso e calor aprendendo a desbloquear tensões, a entregar-se, a relaxar.

3.4 – Formação Profissional em “Teatro e Animação”

Se implementar quer dizer “levar à prática, pôr em prática por meio de realizações concretas”, muita coisa se concretizou ao longo dos sete anos que durou o curso. Passando os olhos pelos Relatórios anuais em meu poder vejo que o ano de

2001 foi dedicado, essencialmente, às primeiras aquisições a nível de corpo e voz: Exercícios de Do-In, Yoga, Respiração, Relaxamento e Oficina de Teatro onde os formandos praticavam a Improvisação.

2002, a partir de textos de Almada Negreiros fizemos a nossa primeira aparição em público, nos Recreios da Amadora no âmbito da 2ª edição do Festivarte. Almada Negreiros deu o mote com “A viagem ou o que não se pode prever” e “Andaimos e Vésperas” dedicados às palavras, à Viagem das Palavras, à História das Palavras, ao Centenário das Palavras, às palavras...

“que fazem bater o coração – todas as palavras – umas mais do que outras, qualquer mais do que todas. Conforme os lugares e as posições das palavras. Segundo o lado de onde se ouvem – do lado do Sol ou do lado onde não dá o Sol.

Cada palavra é um pedaço do universo. Um pedaço que faz falta ao universo. Todas as palavras juntas formam o Universo.

Nós não somos do século de inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas.”
(NEGREIROS, 1971,150)

2003 e tendo em consideração o plano de actividades para esse ano, demos início às aulas de Dança, Música e Animação. Por sua vez a Voz juntou-se à Interpretação surgindo o grupo “Voz&Ares”

Este grupo, virado para a exploração de sonoridades e capacidades vocais de cada formando, aproveitando e valorizando os recursos próprios a que a palavra dita se juntava conferindo-lhe direcção e intencionalidade, apresentou-se, publicamente, pela primeira vez, na sessão de comemoração do “Aniversário da Vila de Cascais” no Centro Cultural.

Seguiram-se outras apresentações: na inauguração da CERCÍ Barcarena, na animação de um jantar promovido pela FENACERCÍ e, finalmente, no espectáculo organizado pelo CECD no Auditório Olga Cadaval, em Sintra.

O espectáculo “A Invenção das Palavras” voltou a apresentar-se no Auditório Fernando Lopes Graça, em Cascais e porque 2003 foi o “Ano Europeu da Pessoa com Deficiência” - tal exigiu superabundância de manifestações de toda a espécie como se esse fosse o único momento em que era possível pensar a e na deficiência - concebi um espectáculo destinado à abertura do referido ano no Concelho de Cascais, no qual

participaram todos os alunos da CERCICA, “Romaria”, para o qual foi criada uma “orquestra reciclada” tendo os instrumentos sido construídos com materiais recuperados na lixeira de Trajouce

Houve, ainda, o “Autocarro Europeu”, uma animação de rua, uma participação no Fórum Saúde, em Alcoitão, e o projecto TEAR com o espectáculo “Neve Negra” que incluía, na sua organização, representantes de nove instituições...

Decididamente os Anos de... mobilizam gentes, vontades e dinheiros numa espécie de budo aos pobres, que não se repete nos anos seguintes.

Movimento não faltava!

2004 iniciou-se com a reposição de “Neve Negra” no Teatro S. Luís em Lisboa.

A 8 de Maio e por convite dos Lyons de Portugal, Voz&Ares fez a Sessão de Abertura da Convenção Nacional dos Clubes Lyons, na Culturgest. Nesta participação aconteceu uma quebra de energia eléctrica, o que não desmobilizou ou desconcentrou o grupo, tendo a apresentação continuado, reveladora do sentido de responsabilidade e profissionalismo dos jovens.

A 22 do mesmo mês Voz&Ares participou num concerto realizado no Centro Cultural Olga Cadaval, promovido pela Câmara Municipal de Sintra e em Novembro, no V Encontro de Teatro e Dança Especial em Setúbal

Giovanni Lourenço foi no dia 1 de Junho o protagonista de “De quem é isto?”, no âmbito do projecto “Todos especiais, todos diferentes” promovido pelo NUPE (Núcleo de Psicologia do Estoril) e a 8 de Novembro estreou-se no Teatro S. Luís como ator fazendo parte do elenco do musical “**Cabeças no ar**” após selecção através de casting.

2005 foi mais virado para o interior e para a formação

2006 viu nascer na CERCICA o projecto camarário “Guardiães da Acessibilidade” centrado na eliminação de barreiras arquitectónicas que, no nosso caso se transformaram em culturais e que punha em ligação Escolas Concelhias e Instituições. No nosso caso coube-nos a EB2,3 da Galiza e alunos do 5º ano, em Área de Projeto. Reuníamos-nos uma vez por semana das 11,45 às 13,15h e ensaiamos a peça “Onde fica a fronteira”

Nesse ano também contactámos a Escola Profissional de Teatro de Cascais, com a intenção de criarmos parcerias que promovessem a sensibilização dos jovens para a problemática da deficiência, assim como anteriormente havíamos contactado a ESTCL, e se no primeiro caso nos foi respondido não terem os alunos disponibilidade para tal devido à sobrecarga horária do curso uma vez que para além das disciplinas vocacionais tinham de cumprir um curriculum académico, no segundo foi-nos dito que os jovens queriam era ser atores e não estavam motivados para o trabalho com a deficiência!

No âmbito da Campanha do Pirlampo Mágico os formandos foram os protagonistas de “Três histórias para iluminar”. Gravadas pela Mandala e apresentadas na Gala realizada pela RTP, no Teatro Tivoli, em Maio. Nessa gala Giovanni Lourenço foi apresentado como “Um caso de Sucesso” e, nesse ano ainda, integrou o elenco de “Pangea”, no Casino Estoril, criado pela “Academia P&T”

2007 foi o último ano do curso. Criámos a Cantata Cénica “O mar” a partir da Ode Marítima de Fernando Pessoa onde a poesia, dita em jogral, se misturava com sonoridades vocais ilustrativas dos momentos poéticos, que foi apresentada no Centro Cultural da Malaposta e em Abrantes

Continuámos a apresentar “Onde fica a fronteira”, agora com os alunos da EB2,3 já no 6º ano. Fizemo-lo para alunos dessa mesma escola, no Teatro Gil Vicente em Cascais, para o Colégio do Amor de Deus também em Cascais, e participámos no Festival de Teatro Amador de Cascais.

Participámos em

“PANOS – palcos novos palavras novas é um projecto da Culturgest que alia o teatro escolar/juvenil às novas dramaturgias, inspirando-se no programa Connections do National Theatre de Londres. Todos os anos há peças novas escritas de propósito para serem representadas por grupos escolares ou de teatro juvenil.

Em cada edição, a Culturgest oferece:

a) uma peça acabada de escrever, livre de direitos até ao fim do ano lectivo, e pensada para ser representada por jovens dos 12 aos 18 anos;

b) a possibilidade de a apresentar em estreia mundial (ou portuguesa);

c) os custos de alojamento e alimentação dos responsáveis dos grupos durante o workshop de preparação;

d) a oportunidade, para os grupos escolhidos por um comité de selecção, de apresentarem os seus espectáculos no festival de encerramento na Culturgest (que garante alojamento e alimentação dos participantes – os custos da deslocação poderão ser partilhados entre a Culturgest e os grupos, a quem se pede que façam esforços junto da escola, câmara municipal, etc. para garantir um transporte gratuito). Para além do festival da Culturgest há ainda outros festivais PANOS para os quais os espetáculos poderão ser convidados.

Os grupos terão de garantir:

a) disponibilidade total dos responsáveis para participar no workshop de preparação (bem como os custos da deslocação a Lisboa);

b) ensaios, produção e apresentação do espectáculo no tempo, espaço e com os meios financeiros e logísticos que tiverem à disposição ou que consigam angariar;

c) compromisso de apresentação do espectáculo, se para tal for seleccionado, no festival de encerramento na Culturgest e sempre que possível nos outros festivais PANOS, (...)

d) o respeito pelo texto a encenar, não podendo ser efectuados cortes nem acrescentos sem a autorização expressa do autor.

(Sitio de Panos – Culturgest)

com a peça **Justamente** de Alli Smith

" Just" no seu título original, é um texto que se poderá integrar na escola da farsa satírica britânica. Peça curta, em um acto e sem qualquer divisão em cenas à boa maneira de uma farsa convencional, apresenta um conflito com grande economia de recursos onde todas as personagens funcionam como arquétipos/tipos, inscrevendo uma crítica profunda, neste caso à sociedade inglesa mas que, com facilidade, se adapta a outras sociedades do primeiro mundo neste início do século XXI.

De uma forma irradiante, a autora provoca uma reflexão sobre a “nova ordem mundial, onde se pode condenar alguém antes do crime e onde há uma prisão ao sol muito parecida com Guantánamo colocando em cena o que poderíamos chamar de "clichés", mantendo sempre um enraizamento na realidade social

Vitória, personagem principal desta história, está na paragem do autocarro quando repara num corpo deitado no chão com um guarda-chuva espetado nas costas. Levada por um impulso aproxima-se e é tentada a puxar pela arma do crime “*daquela maneira, tipo Excalibur*” como dirá mais tarde, em conversa com o polícia Alberto.

Apanhada no seu não concretizado gesto, é acusada de assassínio.

Na trama de mentiras e falsas acusações que se vão tecendo à sua volta, é-lhe atribuído, como castigo, “*ser encarcerada num pequena caixa transparente sem sombra exposta ao sol ardente*” numa clara alusão e denúncia de todos os presos que, sem culpa formada, aguardam, interminavelmente, o dia de um julgamento que talvez não chegue.

Vitória protagoniza a discrepância entre o legalmente instituído (Direitos Universais do Homem) e o ilegalmente concretizado ou seja é culpada à partida, sendo-lhe negado o “*direito de ser inocente até prova em contrário*”

Alberto é o polícia de giro, aquele de que o poder, aqui representado pela Senhora Justa, se serve, como primeiro interveniente no processo de acusação movido contra Vitória.

A **Senhora Justa** personifica o modelo de poder exercido por mão de ferro, inabalável, à semelhança de Thatcher, com quem a autora identifica a personagem. Justa é a imagem cega da justiça intransigente e falsa, ao serviço de causas pouco claras

Os **Municípios** personificam as massas populares cuja manipulação, a nosso ver, depende tão-somente do poder de persuasão do manipulador.

O Novo testamento está cheio de exemplos desde a entrada apoteótica de Jesus em Jerusalém, até à sua crucificação negociada a favor de um ladrão. De resto, as grandes manifestações de massas por uma fé qualquer são paradigmáticas, quer se trate de um 13 de Maio, em Fátima, ou simplesmente da entrada de Ronaldo no Real Madrid, que mobilizou 80 000 espectadores!!!.

Os **Jurados** são os cúmplices da Senhora Justa no julgamento de Vitória. Os que reforçam e reafirmam a sua atuação, a legitimam.

Foi esta complexidade de texto e de personagens que mereceu de Catarina Requeijo, atriz indigitada para a apreciação do trabalho, as seguintes palavras em documento enviado à Instituição

***Encenação:** Boa distribuição dos elementos cénicos e dos atores no espaço. Soluções interessantes no que diz respeito aos cenários e aos figurinos. Boa direcção de atores. Bom ritmo de espectáculo. O facto de todas as personagens terem guarda-chuvas (excepto Alberto e Vitória) é particularmente interessante porque os torna a todos em potenciais assassino. Os guarda-chuvas pendurados no cenário fazem-nos crer que a qualquer momento pode surgir uma nova vítima. Basta estar no lugar errado à hora errada*

***Interpretação do texto:** O texto foi representado praticamente na íntegra. Os atores demonstraram muito empenho e um grande prazer em participar no espectáculo: As personagens colectivas funcionavam como grupo, o que é muito difícil de conseguir. Movimentações efetuadas com grande rigor.*

***Cenários e figurinos:** Quer no cenário quer nos figurinos o espectáculo tem várias referências a Magritte: a primeira imagem que temos é a de um céu cheio de guarda-chuvas. Os figurinos dos municípios fazem-nos lembrar os senhores de chapéu de coco, tão frequentes nos quadros do pintor, se bem que também remetam para a dupla Dupont e Dupont (só dois atores) O chapéu da senhora Justa tem também um pássaro de inspiração Magritiana. Os restantes figurinos funcionam bem e identificam as personagens. Os jurados aparecem de toga e de cabeleira branca (de papel), estando mais próximos ainda da imagem da justiça. Os elementos do cenário funcionam bem e o facto da planta ser cenografada e não real acentua o carácter teatral da ação*

O grupo era constituído por 9 jovens com idades compreendidas entre os 17 e os 36 anos, em que três com dificuldades de aprendizagem e seis com deficiência intelectual.

Numa situação ideal, estes jovens deveriam estar em grupos de teatro indiferenciados e não todos juntos, tal qual como na vida. Todos nós, os que têm consciência da importância da miscigenação, sabemos que empurrar pessoas para guetos tem, pelo menos, dois inconvenientes à partida: a falta da diferença que estimula as aprendizagens, o reconhecimento das semelhanças que a proximidade e o convívio permitem e que nos torna menos arrogantes

Em Maio desse mesmo ano apresentamo-la no Auditório da Escola de Enfermagem Artur Ravara, para jovens e professores participantes do projecto EUROSCOLA.

Em Dezembro realizámos a nossa última festa de Natal onde os alunos do curso apresentaram uma peça criada coletivamente

Giovanni Lourenço integrou o elenco de “Cabeças no ar” na sua reposição no S. Luis e enveredou, com sucesso, por uma carreira profissional, não sem primeiro ter sido meu assistente na “Oficina de Teatro” realizada em Oeiras sob o patrocínio da Junta de Freguesia onde treinou competências de orientação de um atelier, bem como nas AEC com o pré-escolar na Quinta do Anjo, em Palmela.

CAPITULO IV - RETROAGIR/AVALIAR

Hoje, à distância de 12 anos, não posso deixar de sorrir perante a ingenuidade e ignorância da estrutura do Curso. Primeiro porque fi-lo sozinha baseada, apenas, nos conhecimentos adquiridos na prática com outras populações e depois pela sua extensão e variedade. Não porque fosse impossível concretizar as propostas ou os seus objetivos demasiado ambicioso. Nada disso. O que dificultava e dificultou a realização deste programa na sua totalidade foi a minha permanência em horário completo junto dos jovens o que impossibilitava toda a parte de produção e de dinamização de projetos. Não era possível, simultaneamente, estar com os jovens e criar uma empresa de animação conforme previsto no programa inicial, por exemplo, da mesma forma que não era possível fazer pesquisas e marcar reuniões que exigiriam a minha saída do grupo de trabalho. Na altura da criação do curso foi dito à direcção que não me sentia capacitada para assumir, sozinha, aquela formação. Nesse sentido foi-me facilitada a contratação de uma pessoa, também com horário completo, para assumir comigo a dinamização do projecto, o que não estava previsto foi que essa pessoa não aguentasse o tal horário das 9 às 17, cinco dias por semana. O resultado final foi ter ficado com um professor especialista na área de voz mas que apenas garantia 10h de trabalho semanal, num total de 35!

O primeiro impacto ao trabalhar com jovens considerados diferentes (ou deficientes) foi a compreensão de que não havia assim tão grande diferença entre “nós” e “eles”. O que tinha perante mim eram simplesmente pessoas com algumas especificidades e com mais dificuldades do que a “norma” no que respeita a certas capacidades de ordem intelectual, física ou mesmo social que eu própria experimento enquanto “artista”, habituada que estou a criar as minhas próprias regras de vida, distraída no que respeita às convenções e pouco habituada a acontecimentos sociais onde tenha que me misturar com os demais fora de um palco

Esse foi um dos motivos que me dificultou o trabalho a tempo inteiro na instituição em causa. Além do trabalho criativo – ou técnico, mas com vista à criatividade – era minha função, também, assegurar o horário da instituição, as regras muitas vezes impeditivas do bom funcionamento da criatividade e as exigências burocráticas com preenchimentos de papéis que podiam até ser evidentes numa sala em que se passam x camisas em y minutos ou se lavam tantos metros de chão com maior ou menor rapidez, mas se tornam obsoletos quando se trata de perceber o próprio corpo ou utilizar a imaginação...

(Depoimento de Genoveva Faísca em 26 de Julho de 2011)

Não inventei nada. Servi-me do que tinha aprendido, ao longo dos anos e daquilo em que acreditava: uma Educação em Valores Humanos a servir uma Formação Profissional em Teatro e Animação.

Não creio que o segredo do êxito de um trabalho esteja na invenção de novas técnicas e metodologias. Acredito sim na boa utilização do aprendido com que mais nos identificámos e na forma como o transmitimos. Do meu ponto de vista ser formador/professor passa mais pelo que somos e pela forma como ensinamos, do que pelos “grandes ensinamentos” ou preleções com que, quantas vezes, massacrámos a cabeça dos ouvintes. Antes, durante e depois do ato de ensinar, “o ensinador”, aquele que ensina, deve, a meu ver, e tenho vindo a afirmá-lo, construir-se enquanto pessoa. Repensar-se em cada dia e no reconhecimento das suas misérias e grandezas olhar o outro com os olhos do “igual e diferente”. O professor é um comunicador e, como tal, deverá criar, desde o primeiro momento, um clima de empatia com o auditório. O acolhimento, palavra que me é muito cara enquanto sinónimo de afectividade, a modéstia, a simplicidade, a importância do olhar e da postura que manifesta no relacionamento, são fundamentais para que o espaço de confiança recíproca aconteça e o formando se sinta num clima de afetos que lhe permitem a ousadia de experimentar e expressar-se. Lembro-me do tempo passado e presente em que a sapiência e distanciamento dos professores me intimidavam e tolhiam a verve e o pensamento! Não se pense que aquilo que acabo de dizer significa o desprezo pelos conhecimentos científicos e do rigor para valorizar o acaso e o facilitismo. Nada disso. Do meu ponto de vista o professor deverá aliar às qualidades humanas, a sabedoria de quem estuda e aprofunda os temas a que se dedica, mas não lhe fica nada mal se evitar as manifestações de erudição e as citações a despropósito.

O que muito tem agradado aos moços é a “carta” que eu lhes escrevo nos cadernos depois de os ter visto. Aí os louvo no que fizeram bem, lamento amigamente certas lacunas, animo-os a fazer mais e melhor e despeço-me com um abraço, com uma graça, com um “às tuas ordens”. (GAMA, 1990, 138)

Apesar de não ter registos das aulas, não posso deixar de referir os momentos em que me espantei com a imaginação dos formandos e a sua capacidade para improvisar, criando situações que me deixavam atónita. Lembro-me que um dos alunos com dificuldades de aprendizagem, a quem dei um clip dos grandes transformou-o num macaco pneumático com o qual mimou a acção de levantar um objeto, tudo isto acompanhado da respectiva sonorização. Este aluno tinha uma tessitura de voz que ia do falsete ao barítono e, como bom africano, uma extraordinária capacidade rítmica. Outro formando, com paralisia cerebral, espantava-me com a sua capacidade de concentração, quando lhe era pedido que se deslocasse de um lugar para o outro mantendo o olhar focalizado num ponto. Uma outra formanda, essa já do âmbito da doença mental, deixava-me sem palavras quando lhe pedia que improvisasse por exemplo, a partir de um objecto. Mulher inteligentíssima, padecia de uma esquizofrenia que a tornava insuportável quando se recusava a tomar a medicação. Houve vezes em que desenvolvemos um jogo em que um simulava ter alguma coisa entre mãos, por exemplo

uma matéria pegajosa que deveria passar para outro participante, que a recebia mantendo a simulação por momentos e que depois transformava noutra coisa que passava para outro colega. Os gestos de mãos eram acompanhados por sons e pela expressão do corpo. Este trabalho era muito interessante de observar quando se pensa que as pessoas com deficiência intelectual são limitadas. Claro que o são numa área mas não em todas, da mesma forma que muitas pessoas são capazes de ler bem e dizer mal poesia, por exemplo.

Mas um grupo é como um organismo vivo, onde cada parte tem a sua função. Num espectáculo ou performance, cada elemento tem a sua participação consoante as suas aptidões e o que foi surgindo nos ensaios. No grupo coral “Voz&Ares” apresentávamos composições que, apesar de estruturadas por mim, permitiam a pesquisa sonora de cada um dos participantes com alguma liberdade interpretativa, dentro de uma estética que eu já havia antes pesquisado através de gravações sobrepostas da minha própria voz (www.myspace.com/genovevafaisca). As texturas vocais eram conjugadas com textos de vários autores com dramaturgia da Amélia Videira. A escolha de “quem faz o quê” tinha tanto de opção nossa (poderíamos querer uma voz mais escura para um texto, mais infantil para uma melodia) como do que surgia nas improvisações – por vezes uma surpresa tanto para nós como para os jovens, desconhecedores do seu poder vocal.

Neste ponto não posso deixar de contar a história da Susaninha, uma jovem simpática e solícita mas com muita dificuldade de concentração. Nunca se lembrava dos textos, esgotando a paciência da Amélia. O seu sorriso transformava-se amiúde numa gargalhada sonora incontida, e do riso também passava ao choro num ápice bastando para tal que a música se tornasse melodiosa ou meditativa. A sua gargalhada era, porém, poderosa, e acabou por ser incluída nas nossas sonorizações. E tal como o percussionista que segue a partitura de uma sinfonia à espera do momento em que vai percutir umas quatro ou cinco colcheias, assim a Susaninha me seguia com o olhar (por vezes marejados de lágrimas, atestando a beleza da performance) até ao momento em que eu apontava para ela ordenando o “estalar” da sua belíssima gargalhada – tantas vezes quantas fossem ordenadas, parando sempre ao sinal de stop. A sua participação podia ser reduzida, mas era uma vitória, pois com isto ela superou a sua falta de concentração, e a tal gargalhada de disruptiva passou a oportuna.

Mais tarde a Susaninha mudou de área; em sua substituição ficou a Nilza, que além duma gargalhada forte e contagiante também tinha uma boa noção rítmica, capacidade de projecção e dicção. Mas nunca me esqueci da pequena vitória que aquela gargalhada simbolizava.

(Depoimento de Genoveva Faísca em 26 de Julho de 2011)

É aqui que lamento não ter gravado imagens, mas, fazer-fazer requer concentração e capacidade de captar no instante o algo que “quer nascer” e ajuda-lo a que nasça. É

óbvio que este empenhamento, não se compadece nem tem espaço para uma câmara que registre o parto. Ou se é parteiro ou operador de câmara e nunca os dois ao mesmo tempo!!!

Não tendo sido criados materiais com objectivos de avaliação para além dos usados por todos os cursos e de que se podem ver exemplares em anexo, como já foi informado, resta-me completar este Capítulo com imagens realizadas ocasionalmente durante os anos que durou o curso mas que atestam, de alguma forma, as capacidades dos formandos.

Materiais constantes do DVD em anexo

Percursos - Contem imagens do Programa “Consigo” que ilustram, um pouco, as palavras que escritas neste trabalho

Um caso de sucesso – Relata aspectos da Formação e do percurso profissional de Giovanni Lourenço, um jovem africano com dificuldades de aprendizagem e insucesso escolar mas dotado de talento para a representação. Devido às suas dificuldades académicas este jovem nunca entraria num curso técnico-profissional e, menos ainda, numa Escola Superior de Teatro o que, do ponto de vista artístico, seria muito injusto.

Aproveito aqui para manifestar a minha crença numa Escola de Artes onde os candidatos entrariam devido às suas competências artísticas, avaliadas durante uma semana, em vez de habilitações académicas e provas de aptidão, eliminatórias, de três dias.

Orquestra reciclada – Esta orquestra foi concebida a partir de instrumentos criados com materiais que se foram buscar à lixeira de Trajouce. Foram construídos sob a orientação do músico-terapeuta, de nacionalidade argentina, Mariano Lousada, na altura a trabalhar na Instituição. Dela faziam parte, para além dos alunos da Formação Profissional, técnicos da CERCICA. A parte de canto e voz foi orientada pela cantora Genoveva Faísca. Chamo à atenção para um jovem africano que se vê no final a cantar improvisando. Tinha condições para ser também um caso de sucesso mas, dificuldades de expressão oral reforçadas pelo meio socioeconómico, não favoreceram esse caminho

Histórias para iluminar – Estas histórias, com a duração de um minuto, foram criadas e pensadas para integrar a Campanha do Pirilampo Mágico em 2006. Nelas participam alunos da formação e também jovens que estão integrados no Centro de Recursos. A jovem que faz a rainha má e bruxa, era de nacionalidade Sul-africana e com dificuldades de pronuncia do português devido à sua língua materna ser o inglês

Justamente – Peça de Teatro preparada no âmbito do Projeto Panos da Culturgest e referenciada em texto anterior. As condições de gravação não são boas e, por vezes, há dificuldade em perceber o que é dito. No entanto creio ser um bom exemplo das capacidades de disciplina, de memorização de um texto e da possibilidade que estes jovens teriam de representar se estivessem integrados num elenco indiferenciado que lhes desse suporte. A jovem “Vitória”, para além de dificuldades de aprendizagem tinha

problemas de fala e necessitava de Terapia, situação que poderia ter sido minimizada ou resolvida, talvez, através de uma intervenção precoce. A Senhora Justa era uma jovem com problemas do foro psiquiátrico mas muito talentosa, cuja irregularidade de comportamento dificultava o trabalho. O polícia era o Giovanni Lourenço, os jurados, a jovem era aluna do curso e os outros dois, utentes do Centro de Recursos assim como o que aparece na cena final. Este jovem, com trissomia 21, era um caso de talento corporal e de uma relação pouco comum com a dança. Além disso tinha uma capacidade inata para todas as actividades de artes marciais. Quanto aos dois munícipes, ambos eram alunos do curso, sendo notável o trabalho de sincronicidade que foi possível fazer com eles. De resto, essa capacidade do “coro” é muito evidente em “O mar”

O mar – Cantata Cénica a partir da “Ode Marítima” de Fernando Pessoa. Este tipo de trabalho foi desenvolvido a partir da criação do grupo que se chamou Voz&Ares, cujo objectivo era a junção da palavra dita com a sonorização vocal. A interpretação era trabalhada por mim e a voz pela Genoveva Faísca

CONCLUSÃO

Quando comecei este trabalho tinha em mente relatar a minha experiência na CERCICA mas, acima de tudo, movia-me o grande desconforto sentido pelo fecho do curso com o argumento de não ter saída profissional.

Por um lado havia uma sensação de injustiça provocada por toda a legislação, convenções, declarações universais e específicas, sobre a matéria que não eram levadas em conta e, por outro, um certo desespero pelos doze anos ali passados, numa fase de vida em que o arrepiar caminho e o começar de novo já não era muito viável.

Augusto Boal fazia todo o sentido com a sua proposta de Teatro Forum que não era passível de ser utilizada pelas pessoas com deficiência intelectual, como já referi anteriormente, mas uma ótima sugestão para a transformação dos olhares “dos que olham mas não vêem” se eles estivessem interessados nisso!

Ao longo deste ano de leituras e muita reflexão fui-me apercebendo de duas coisas importantes

- Por um lado o papel do corpo que medeia todas as acções e que é, em primeiro lugar, o portador de signos mais do que de sinais e que, no caso da deficiência, conduz a leituras imediatistas que é preciso modificar pela aproximação e conhecimento que daí advêm

- Por outro, a minha relação com a Educação e o Desenvolvimento Pessoal mediados, por uma quase casmurrice, por uma profissão de fé, por uma crença num estado de bem-estar possível ao ser humano, através do Teatro e comprovado pela prática.

Depois, refletindo sobre o argumento, da ausência de saídas profissionais, e que não atingiu somente o curso de Teatro e Animação mas muitos outros, interroguei-me sobre a razão que levaria o público a esgotar os espetáculos da companhia de Teatro de Pipo Delbono sempre que esta se apresentava em Lisboa, no CCB, perante uma assistência habituada a consumir, no sentido mais positivo, cultura

Porque seria que o público ia ver espetáculos onde os actores não se inscreviam em cânones ortoxos de beleza e apresentavam dificuldades a nível da comunicação verbal? Se o corpo é a primeira representação do Eu e esta representação é desgraciosa, que fenómeno, que valores, que subtexto, que dramaturgia existe, para que os espectadores vão e fiquem até ao fim? Curiosidade? Para “fazer ver” aos amigos como são mentes abertas e globais? Para confirmarem que não padecem de nenhum mal intelectual e/ou físico como os “outros”?

o impacto humano de todas as causas de emoção (...) e de todas as tonalidades de emoção que estas provocam (...) depende dos sentimentos gerados por essas emoções. É através dos sentimentos, que são dirigidos para o interior e são privados, que as emoções, que são dirigidas para o exterior e são públicas,

iniciam o seu impacto na mente. Mas o impacto completo e duradouro dos sentimentos exige também a consciência, pois só com o advento do sentido do si podem os sentimentos tornar-se conhecidos do indivíduo que os experimenta. (DAMÁSIO, 2000, 56)

Referi-me, algumas vezes, ao longo do texto, à consciência de si como um processo de autoconhecimento sempre em devir mas se, como diz o autor homens e mulheres de todas as idades, culturas, graus económicos e de instrução

cultivam passatempos que manipulam as suas próprias emoções, e governam as suas vidas, em grande parte, pela procura de uma emoção, a felicidade, e pelo evitar das emoções desagradáveis (ibidem 56)

que tipo de emoções despertará a deficiência? Será assim tão natural esse encontro? Nunca esquecerei as minhas primeiras emoções, já descritas e sei que foi o tempo, que foi a aproximação e o convívio que me revelaram mundos que desconhecia e desfizeram os medos que a diferença provocava em mim.

A história do corpo é uma história que se transforma e evolui ao longo dos séculos. Se na Roma Antiga a criança deficiente era, à nascença, colocada do chão e rejeitada, hoje muitos casais continuam a ver as suas relações desfeitas porque, não se matando o deficiente à nascença o inconformismo por ter gerado tal filho é superior a todos os afetos que proporcionaram a sua gestação e mais ainda às dificuldades e desestabilização familiar que tal cidadão acarreta.

“Povoando as margens da natureza, o monstro era assimilado ao animal; escapando às suas regras, ele encarnava o fracasso da criação... a deformidade corporal tornou-se um dos sinais mais evidentes do pecado e o monstro um terrível cúmplice do diabo ou um enviado miraculoso de Deus.” (COURTINE, 2008, vol 1, 489),

A primeira vez e única (porque a lotação está sempre esgotada) que vi a companhia de Delbono, tinha eu iniciado a minha actividade há pouco tempo na CERCICA e estava ansiosa por grandes e profundas revelações. No fim do espectáculo, acompanhada pela colega Io Apoloni, fui falar-lhe. Perguntei-lhe qual era a sua intenção ao incluir pessoas com aquelas características no seu elenco à espera de uma resposta transcendente, mas esta foi simples: - A minha intenção nunca foi trabalhar com “loucos”, “excluídos” ou “deficientes” mas sim com pessoas.

É este homem que num livro autobiográfico, *Mon Théâtre*, tocante pela sinceridade e despojamento nos fala da sua vida mais íntima, da descoberta da sua homossexualidade e do uso das drogas por amor

Et c'est comme ça qu'il a commencé à se piquer, et moi avec lui. Mais toujours uniquement par amour (DELBONO, 2009, 29),

da SIDA que contraiu e que fez com que, ao ser internado num hospital psiquiátrico nos arredores de Nápoles em estado de incapacidade física e mental, conhecesse Bobò, um surdo-mudo

Après mon premier spectacle, Il tempo degli assassini, j'en ai fait beaucoup d'autres, j'ai acquis au fil de ces pièces une grande technicité, une maîtrise de plateau, j'ai élaboré une direction d'acteur... et un jour, à l'occasion d'un stage en hôpital psychiatrique, j'ai rencontré Bobò, et là, j'ai tout envoyer balader! Mon théâtre se conçoit toujours sur les mêmes bases, mais travailler avec quelqu'un comme Bobò remet forcément tout en cause (Ibidem, 37)

Esta afirmação remete-me para as dificuldades sentidas e já apontadas, quando iniciei o meu trabalho na CERCICA e me levaram a procurar caminhos alternativos que conduzissem aos resultados pretendidos.

Agora que o trabalho se aproxima do fim penso que os livros de Delbono que consultei e li mereceriam, só por si, uma reflexão. Tal como dizia o Professor Agostinho da Silva que, mais do que escrever, lhe interessava falar, porquanto isso implicava a totalidade do indivíduo, também estes livros foram escritos a partir de entrevistas, logo no discurso direto em que o entrevistado se expõe sem subterfúgios.

Não cheguei a nenhuma conclusão e também não fiz nenhum inquérito nesse sentido, dos porquês do público de Delbono mas fiquei a saber, porque ele assim o diz, do como das suas escolhas

Ma maladie à été l'occasion de rencontrer Bobò. La détresse m'a permis de rencontrer d'autres exclus de la société', des marginaux, parce que je l'étais aussi. C'est ce détachement par rapport à mes précédentes "valeurs" qui m'a permis de les rencontrer.(ibidem, 65)

O que, de certa forma, confirma a minha participação no Congresso em Lyon a que chamei "Aproximar para conhecer" e justifica a afirmação de Chalaguier

“La marge nourrit la norme et la transforme”

BIBLIOGRAFIA

ABREU, José Luis Pio, *Introdução à Psicopatologia Compreensiva*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2002

ARIÉS, Philippe, BUBY, Georges, *História da Vida Privada (5 vols.)*, Circulo de Leitores, 1989

BIBLIA PASTORAL, Edições Paulistas, Lisboa, 1993

BOAL, Augusto, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2009

BOAL, Augusto, *O Arco-Iris do Desejo, Método Boal de Teatro e Terapia*, Rio de Janeiro, 2002

BOAL, Augusto, *O Teatro como Arte Marcial*, Garamond, Rio de Janeiro, 2003

BOAL, Augusto, *A Estética do Oprimido*, Garamond, Rio de Janeiro, 2009

BOGDANOV, Igor et Grichka, *Avant le Big Bang*, Éditions Grasset, Paris, 2004

CHALAGUIER, Claude, *Travail, Culture et Handicap, des droits de la difference aux droits de la ressemblance pour les handicaps mentaux*, Bayard editions, Lonrai, 1992

COURTINS, Jean-Jacques, CORBAIN Alain, VIGARELLO Georges, *História do Corpo, 3 vol*, Editora Vozes, Petrópolis, 2008

DAMÁSIO, António, *O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Publicações Europa-América, Mira-Sintra, 2000

DELBONO, Pippo, *Le corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage, six entretiens romais avec Hervé Pons*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2004

DELBONO, Pippo, *Récits de Juin*, Actes du Sud, Arles, 2008

DELBONO, Pippo, *Mon Théâtre*, Actes du Sud, Arles, 2009

DICIONÁRIO DA LINGUA PORTUGUESA, da Academia das Ciências de Lisboa, I volume, Editora Verbo,

DICTIONNAIRE LATIN-FRANÇAIS, Hachette, Paris

DICIONARIO GREGO-PORTUGUES e PORTUGUES-GREGO, Livraria Apostolado da Imprensa, Porto

ERGAS, Frida, *Manual de Sofrologia*, 4 vols, Edição da autora para uso dos formandos, s/data

FONSECA, Vítor, *Desenvolvimento Humano, da filogénese à ontogénese da motricidade*, Editorial Noticias, s/data

- FREIRE, Paulo, *Uma Educação para a Liberdade*, editor José M.C.S. Ribeiro, Porto, 1973
- FREIRE Paulo, *Pedagogia do Oprimido*, Afrontamento, Porto, 1972
- FREIRE, Paulo, *Pedagogia da Autonomia, Saberes necessários à prática educativa*, Paz e Terra, S. Paulo, 1996
- GAMA, Sebastião, *Diário*, Edições Ática, Lisboa, 1990
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Difel, Lisboa, s/data
- GROTOVSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, editora Forja, 1975
- HELDER, Herberto, *Poesia Toda*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1981
- HEALEY, Jane M., *O que farias se tivesses um pincel mágico que desse vida a tudo o que pintasses?* Difusão Cultural, Lisboa, 1993
- JARES, Xesus R., *Educación para la paz, su teoría e su práctica*, Editorial Popular, Madrid, 1991
- KAZANTZAKI, Nikos, *Carta a Greco*, Editora Ulisseia, Lisboa, 1961
- KIRK, Samuel A., GALLAGHER, James J., *Educação da Criança Excepcional*, Martins Fontes, S. Paulo, 1991
- KRISHNAMURTI, *Aos pés do Mestre*, Editora Pensamento, S. Paulo, 2006
- KRISHNAMURTI, *A educação e o significado da vida*, Editora Cultrix, Rio de Janeiro, 1994
- KRISHNAMURTI, *Cartas às Escolas*, Livros Horizonte, Lisboa, 1988
- KUSHI, Michio, *O Livro do Do-In*, Editora Ground, S.Paulo, 1986
- LAO TSE, *Tao Te King*, Editorial Estampa, Lisboa, 1977
- MEIRIEU, Martine, *Se (re)connaître par le Théâtre, outils pour l'école, la formation, l'éducation spécialisée*, Chronique Sociale, Lyon, 1996
- MORENO J. L. , *O Teatro da Espontaneidade*, Summus Editorial, S. Paulo, 1984
- NORMAND, Henry, *Os Mestres do Tao*, Pensamento, S. Paulo, 1993
- NEGREIROS, José de Almada, *Poesia, obras completas*, editorial Estampa, Lisboa, 1971
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um Poeta*, Asa Editores, Porto, 2002
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena, *Estudos de História da Cultura Clássica*, I vol., 6ª ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988

SILVA, Agostinho, *Textos Pedagógicos*, II vol., Circulo de Leitores, Lisboa, 2002

SIMÓES Mário, RESENDE Mário, GONÇALVES Sandra, *Psicologia da Consciência*, Lidel, Lisboa, 2003

STANISLAVSKI, Konstantin, *A Preparação do Actor*, Editora Arcádia, Lisboa, 1979

TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Dioniso, apologia do teatro*, Cultrix, S. Paulo, 1978

TRAN VU CHI, *Wa-do os movimentos instantâneos do bem-estar*, Edições 70, Lisboa, 1989

TAKASHI, Nakamura, *Respiração Oriental Técnica e Terapia*, Editora Pensamento, S.Paulo, s/ data

VEIGA, Carlos Veloso, *Cooperativas de Educação e Reabilitação de Crianças Inadaptadas: uma Visão Global*, Secretariado Nacional para a Reabilitação e Integração das Pessoas com Deficiência, Lisboa, 1999

ARTIGOS

CHALAGUIER Claude, “Entretien avec Peter Brook”, em *Le Croquant*, nº41/42, Lyon, 2004, p. 130-135.

CHALAGUIER Claude, “Ordre et désordre l’art n’est pas evitement le théâtre non plus”, em *Le Croquant*, nº 55/56, pp23 a 32, Lyon, 2007

“Inclusão, Janela ou muro?”, em *Diversidades*, Direção dos Serviços de Formação e Adaptações Tecnológicas, Ano 1, Nº 2; Funchal, 2003, p 26-28

SITIOLOGIA

1 – Crina Teatro crinateatro.blogspot.com/.../apresentao-da-companhia-crinabel_

2 – Panos-Culturgest uma casa do mundo: culturgest.pt/info/panos.html

3 – PsiqWeb, Psiquiatria Geral, sites.uol.com.br/gballone/infantil/dm1.html

4 – Quem somos – CERCICA, www.cercica.pt/somos.php

TESE

TEIXEIRA Tânia Márcia Baraúna, *Dimensões Sócio Educativas do teatro do Oprimido: Paulo freire e Augusto Boal*, tese de doutoramento em Educação e Sociedade do Departamento de Pedagogia Sistemática e Social – U.A.B., Barcelona, 2007