

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

“DA VIOLÊNCIA À CRIATIVIDADE – UM PROCESSO
ARTÍSTICO DE *EMPOWERMENT*”

TRABALHO DE PROJECTO

Ana Cristina Antunes de Castro Figueiredo

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Luísa Monteiro e da Professora Maria João Vicente.

Lisboa, Outubro de 2014

Ao Francisco

Resumo

Este ensaio é uma reflexão sobre um processo colaborativo de criação com dez participantes dos 10 aos 14 anos no âmbito do trabalho de projecto deste mestrado. Tendo partido do pressuposto que o teatro enquanto arte promove a descoberta de novas linguagens e formas de comunicação, a par da criação de um objecto artístico foi desenvolvido um processo de pesquisa e experimentação dentro de uma estrutura que fez emergir nos participantes o contacto profundo consigo mesmos por forma a desenvolverem competências para uma apreensão e expressão sensíveis, que possibilitou o questionamento das reais necessidades de cada um. A síntese deste processo foi exposta na apresentação pública de uma performance onde foi (in) visível o processo.

Palavras-chave: identidade; teatro; processo; experimentação; transformação; *empowerment*

Abstract

This essay is a reflection on a collaborative process of creation with 10 participants from 10 to 14 years in the work of this master project. Taking advantage of the assumption that theater as an art form promotes the discovery of new languages and forms of communication, together with the creation of an art object a process of research and experimentation has been developed within a framework that has emerged in the participants deep contact with themselves in order to develop skills for a sensitive apprehension and expression, which allowed the questioning of their real needs. The synthesis of this process was exposed in a public presentation of a performance where the process was (in) visible.

Keywords: identity; theater; process; experimentation; transformation; empowerment

Agradecimentos

Às orientadoras
a Professora Luísa Monteiro
e a Professora Maria João Vicente,

Aos Professores Eugénia Vasques, Armando Nascimento Rosa, David Antunes, José Pedro Caiado, Domingos Morais, Maria Repas e Rita Wengorovius.

Aos meus colegas Clara Ploux, Anna Carvalho, Carlos Bernardo, Liliana Leite, Rita Frazão, Joana Mealha, Catarina Inácio, Salmo Faria, Vera Soares, Rita Tormenta, Catarina Aidos, Luís Campião pelos momentos.

A toda a companhia do Teatro da Garagem pelo acolhimento e apoio à realização deste projecto, em especial à Catarina Mendes pela disponibilidade e ajuda e ao João Belo pelo carinho e cuidado.

À Ana Paiva e à Sandra pelo apoio e amizade.

À Mafalda Morais Patrão cuja amizade, apoio e disponibilidade foi fundamental para finalizar o trabalho.

À minha Amiga-irmã Joana Lopes por tudo e mais.

Aos meus Pais pelo apoio e amor incondicional.

Aos meninos, António, Beatriz, Catarina, Inês, Joana, Mara, Leonor, Maria Inês, Matilde e Simon que tornaram possível este projecto.

E em especial ao Francisco só por existir.

Índice

Introdução.....	8
1. Identidade, ética e <i>empowerment</i>	11
2. Preparação para a experiência estética.....	22
2.1 Os sentidos.....	22
2.2 O equilíbrio.....	27
3. Objectivos.....	31
4. Processo de criação.....	33
4.1 Abordagem à metodologia.....	34
4.2 O <i>Devising</i> como recurso metodológico.....	36
4.3 A escrita como recurso de avaliação e registo nas sessões.....	38
4.4 Fases do processo.....	39
5. “Manusear com cuidado, conteúdo inestimável”	40
5.1 Concepção.....	40
5.2 Universo temático.....	41
Conclusão.....	46
Bibliografia.....	48
Webgrafia.....	52

Índice dos Anexos

Anexo I – Mapa de conceitos / ideias.....	53
Anexo II – Mapa do Plano de trabalho.....	54
Anexo III – Mapa dos Sentidos.....	55
Anexo IV - Lista dos participantes.....	56
Anexo V – Diário das Sessões.....	57
Anexo VI - Folha de sala.....	63
Anexo VII - Desenho de luz.....	64
Anexo VIII - Texto da performance.....	65
Anexo IX - Avaliação dos participantes.....	70
Anexo X - Certificado de participação.....	73
Anexo XI - Vídeo do objecto artístico.....	74

Introdução

“Se ainda for permitido 'sonhar com o que está para vir', eu avançaria a hipótese de que o teatro é o lugar da invenção dos possíveis; de que os possíveis representam o horizonte utópico no qual se desenham as dramaturgias dos nossos dias. Escrever e fazer teatro é, em larga medida, dar espaço aos possíveis.” (SARRAZAC, 2009, p.76)

Foi a esperança nos “possíveis” que me motivou a fazer este trabalho de projecto artístico. Acredito no potencial transformador da arte e no seu papel na educação e desenvolvimento do ser humano. Como diz Sônia Kramer

“Para ser educativa, a arte precisa ser arte e não arte educativa” (*apud* DESGRAGES, 2006, p.21).

Partindo desta perspectiva, o projecto assentou no pressuposto de que a prática artística teatral é um meio de comunicação susceptível de transformar a violência em criatividade conduzindo ao *empowerment*, que enquanto processo experimental de criação, fosse susceptível de produzir nos participantes resultados profundos e permanentes de equilíbrio individual e colectivo.

Foi dirigido a participantes sujeitos directa ou indirectamente a situações de violência expressa quotidiana (família, escola, bairro, cidade), e numa idade de transição e transformação, cujas questões de identidade e a sua forma de expressão, pudessem, pela prática da composição artística, ser canalizadas de um modo construtivo dentro de um espaço próprio e seguro onde a liberdade de expressão, além de suporte e validação, pudesse evoluir para novas formas de comunicação.

A principal questão foi como criar um objecto artístico com pessoas sem formação artística saindo do paradigma de que no Teatro e Comunidade a estética é relegada para segundo plano em prol de questões sociais específicas.

Marcia Pompeo Nogueira manifesta a necessidade de “superação” da perspectiva de que “a arte comunitária” é “uma categoria inferior de expressão cultural (Hawkins *apud* van Erven: 2001, 252) ” no sentido de poder surgir “um novo entendimento da estética do Teatro na Comunidade, para superar a forma como esta arte vem sendo marginalizada”. (NOGUEIRA, 2007, p. 4).

Como considero o teatro, seja qual for o seu contexto, uma forma de arte que como tal envolve uma preocupação estética qualitativa, cumprindo então descortinar como lhe dar existência e acima de tudo se existiria solo fértil para a sua manifestação no trabalho com não actores.

Considerarei então que a par da apresentação de um objecto artístico, que pretendi ser artístico e transformador, o trabalho deveria passar por um processo prévio de experimentalismo em forma de laboratório criativo onde o treino fizesse emergir nos participantes o contacto consigo mesmos dando competências para uma apreensão sensível que resultasse também numa expressão sensível.

Comecei, assim, pela elaboração de um mapa conceptual do projecto por forma a organizar e interligar um percurso que se foi definindo através de uma pesquisa teórico-prática.¹

Sendo o objectivo do projecto a criação de um objecto artístico, a abordagem aos conceitos não foi feita através da sua definição mas pelo seu potencial de produzir sentidos. O contacto que estabeleci com os diversos autores referenciados ao longo deste ensaio foi um contacto criativo pela forma com que pude integrar as suas ideias ao longo de todo o processo desde a fase de pesquisa, durante a realização do projecto até à posterior revisão de leitura, e que se reflectiu na forma de elaboração do presente ensaio.

¹ (Cf. Anexo I).

Assim, o presente ensaio é uma reflexão crítica e analítica onde começo por abordar primeiro as questões relativas aos conceitos de identidade, ética e *empowerment*, que fundamentam a preparação para a experiência estética como o elemento base do processo de criação. Bases teóricas, que sustentam os objectivos do projecto, a criação do objecto artístico, e a apresentação pública da performance que serão expostos a seguir.

1 – Identidade, ética e *empowerment*

“Para uma pessoa que nunca viu o Oriente, disse Nerval a Gautier, um lótus é sempre um lótus; para mim é apenas uma espécie de cebola.” (SAID, 2004, p.117)

Segundo Edward Said na sua crítica ao orientalismo, o nosso conceito de identidade é sujeito a construções ilusórias fundadas na representação, sendo construída pelo que deveria ser e não pelo que é. Neste exemplo, é evidente que na aparente dicotomia da imagem ou percepção de algo que nasceu da imaginação, decorrente da desilusão de uma visão que não corresponde ao que se imaginou e que se assemelha a um estado de não existência daquilo que só é se não for, surge um estado de revolta que ou remete de novo para uma dualidade das duas visões alternadas ou leva para outro pólo imaginário fundado nessa mesma desilusão. Pois, saindo desse imaginário, qualquer utilidade e sentido no plano a que se chama real parecem esvaziar de sentido o que foi edificado acerca da pessoa ou coisa sobre a qual foi feita tal construção.

É neste contexto que Nerval define no tempo o que é um “lótus” e “uma espécie de cebola”. Fá-lo para ele e de acordo com as imagem sucessivas e separadas que criou e das quais se apropriou para a sua criação. Ora, mesmo neste plano, e embora para ele próprio não haja uma dupla existência da mesma coisa, a questão da identidade é remetida para o plano simbólico e abstracto. Pois, apesar de a existência não lhe ser negada como algo que ocupa um espaço, a sua identidade é arbitrariamente alterada no tempo de acordo com o significado que lhe é atribuído no imaginário de alguém, para quem o nome lótus só por si já continha a totalidade e se tinha tornado um absoluto, que paradoxalmente continuava a ser e não ser, e que por não ter saído desse mesmo plano continuou a chamar de lótus. Se a questão da identidade a partir deste exemplo fosse com base na existência, tudo se resumiria a atribuir significados a uma planta, só que

aqui o pressuposto dessa questão é transversal das várias simbologias atribuídas àquela flor por ter nascido na imaginação. Está por isso marcada pela produção de material mitológico, metafísico e religioso que desembocou numa construção imaginária artificial e parece esgotar aí toda a sua importância identitária. Isto constitui uma fragilidade que permite a sua transformação, desconstrução ou, no limite, a sua destruição por quem construiu também a sua própria identidade com base nessa imagem que inventou de algo ou de alguém, numa relação sempre de poder e supremacia que implica o acto criador unilateral, na medida em que a identidade é constituída pelo que deveria ser e não pelo que é. E embora o processo inerente à desilusão seja matizado com alguma inocência prévia, que parece atenuar a deturpação de um conhecimento com base no desconhecido, não deixa de ter um efeito destrutivo que decorre directamente do facto de ter provocado uma quebra na imaginação necessária ao processo criativo. Opera então uma transferência de construção da identidade do outro pela imagem obscura de si próprio e que não é consciente. Nesta divisão há uma passagem directa entre pólos opostos, como no exemplo apresentado, do belo para o feio, do sublime para o grotesco. Dois lados que fazem parte do mesmo, numa construção idealizada de si pela diferença do outro. A referida questão do poder e da supremacia resultam nessa separação que se diz resultar do distanciamento, mas em que se mostra apenas o outro lado de quem está a formar no plano imaginário a parte oculta e desconhecida de si mesmo.

Se, sob um ponto de vista artístico, a criação neste molde e no caso de Nerval anuncia o decadentismo e o simbolismo em que a separação de arte e vida sustenta que tudo pode porque nada é realmente, no contexto em que este excerto é apresentado essa separação não é linear, nem se restringe ao campo artístico. A fronteira entre arte e vida

e os domínios onde operam a imaginação, o simbolismo e a metafísica enquanto objecto de poder e manipulação, tornou-se permeável e dúbia perante uma proclamada ausência de forma. Quando a imaginação é convertida em acção fora do seu âmbito, o plano do real é afectado e tem consequências nas questões da identidade. Pelo que, o poder da arte e dos elementos e objectos artísticos e o seu impacto fora deste domínio apontam para a necessidade de uma ética a par da estética.

Desta forma, a definição de Kershaw de que “o trabalho de teatro na comunidade é de criar uma dialéctica entre o estado presente e as possibilidades futuras de uma comunidade particular, moderada pelo conhecimento sobre e a identificação com estas comunidades” (Kershaw *apud* NOGUEIRA, *op.*, *cit.* p. 4), é posta em causa, pois além da suposta realidade das comunidades poder ser um produto do imaginário social levando a erros de interpretação, coloca os artistas que para lá se deslocam numa posição de desequilíbrio e superioridade para com mesmas. Acresce ainda que, um objecto artístico resultante de um processo desse tipo pode reforçar a representação de uma realidade ilusória com impacto na identidade quer dos participantes quer das próprias comunidades.

Esta necessidade de definição, como explica José Gil, faz parte da tentativa humana de pôr ordem no conhecimento para “tornar o mundo conhecível”. Pelo que “o homem distribui signos segundo os cortes que opera no real, classifica, reagrupa, define” (GIL, 1997, p.16).

Em contraponto, esta tentativa de definição, segundo Bauman está agora a ser abalada pela dissolução dos próprios conceitos:

“Hoje os padrões e configurações não são mais ‘dados’, e menos ainda ‘auto-evidentes’; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um formam desprovidos de boa parte de seus poderes de coercivamente compelir e restringir (...). Chegou a vez da liquefacção dos padrões de dependência e

interacção. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar, mas, como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo.” (BAUMAN, 2001, p.14)

Por seu lado, Juan Carlos Vezulla sai do âmbito das definições e considera que “falar de adolescência é uma abstracção” a que apenas se podem associar certas características físicas, psicológicas e comportamentais. Uma “etapa” da vida que vai da “dependência infantil para a emancipação própria dos adultos” que não define a identidade. Na perspectiva deste autor, cada ser é “único e com identidade própria” (VEZZULLA, 2006, p.33).

Porém, usando a terminologia de Bauman, neste “entre a modernidade e a pós modernidade” os conceitos mantêm-se e multiplica-se os seus significados e possibilidades de representação.

As “Identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. (BAUMAN, 2005, p.19).

É no meio desta contradição que tanto o adolescente como quem o define se encontram. Cada vez mais as diferenças externas se acentuam e aumenta o conflito.

Mesmo considerando que o conflito é natural ao ser humano, a sua manifestação nas dinâmicas relacionais pode, consoante a sua abordagem, ter efeitos negativos ou positivos, de acordo com os resultados que promovam mal ou bem-estar aos indivíduos, com consequências nas suas relações com os outros e no modo de funcionamento social. Esta aparente dicotomia de bem e mal, longe de ser estanque, permite identificar o desequilíbrio de poder que uns têm sobre os outros.

Face à falência das utopias igualitárias construídas com base em ideologias e modelos políticos de uma sociedade perfeita, aliada a um sentimento de que algo

acabou, urge acompanhar essa transformação e elevar os níveis da sociedade para um bem-estar assente na integração das polaridades do indivíduo e não na fantasia de atingir algo que não é real e que acaba por resultar em frustração e revolta. É neste sentido que Bauman decreta o fim da “boa sociedade” e propõe a aceitação da “ambivalência moral” como fazendo parte do ser humano (Bauman, 2003):

"Os seres humanos são essencialmente bons, e apenas precisam de ajuda para agir segundo a sua natureza", e: "Os seres humanos são essencialmente maus, e devem ser prevenidos de agir segundo seus impulsos", são ambas errôneas. (*ibidem*, p. 16).

A repressão da natureza básica instintiva, própria e comum, pela moralidade e códigos de conduta socialmente estabelecidos, impede a manifestação da criatividade que leva à acção e à construção. E “indivíduos, dotados de identidades ainda-não-dadas ou dadas mas esquematicamente”, precisam de liberdade para escolher como agir e avaliar, como fazer essas escolhas para que sejam próprias e não provenham do hábito. E assim estruturar a sua identidade. (*ibidem*, p. 9).

“Que acção deve ser medida e porque critérios? E se numerosos critérios se aplicarem, a qual dar prioridade?” (*ibidem*)

Neste sentido, Deleuze afasta-se do conceito de identidade e da representação que considera limitados por resultarem de um espelhamento no outro, “da coisa vista e do sujeito que vê”, (DELEUZE, 2000, p. 139).

Para o filósofo, a construção do sujeito dá-se “em-si”. Alguém que evolui pela experiência da repetição de si a cada momento e em cada relacionamento ou em qualquer circunstância com a qual interaja. Desta forma, não importa tanto o que se é mas como se está e o que faz com isso. O conceito de repetição não tem assim uma conotação fixa e cumulativa mas dinâmica e processual e por isso é inventivo.

Esta perspectiva do estar em relação ao ser afasta desde logo uma série de “rótulos” ou qualidades que podem passar a fazer parte da identidade pela má conjugação do verbo. E que nas crianças e adolescentes pode ter consequências ao longo da vida. Fiz esta experiência com os participantes quando diziam: “Sou ...” por exemplo “... indecisa”, eu respondia com a pergunta: “És ou estás?”... Pude sentir que a resposta ao impacto desta pergunta se manifestou desde logo no comportamento dos participantes. Revelavam de imediato um aumento da confiança, visível tanto no grau da atenção dispensada à questão como na postura física.

A ideia do sujeito como processo inacabado e em plena construção é também preconizada por Paulo Freire que considera que o homem forma-se e evolui pela educação contínua e permanente:

"Significa reconhecer que somos condicionados mas não determinados" (FREIRE, 2003, p. 21).

Deste modo, o sujeito, livre de definições, é uma singularidade num processo de devires múltiplos a partir da sua experiência com os outros e com mundo, tornando-se diferente do que é sendo ele mesmo.

É esta a base do conceito de eterno retorno de Nietzsche para aquilo a que chamou de “vontade de potência” (DELEUZE, *op.cit.* p.219) e que leva à criação.

Segundo Deleuze a “vontade de potência” é “o critério ético” da selecção dos encontros (DELEUZE, 1976, p. 44). “Vontade de potência” é o que nos mantém vivos não no sentido biológico mas no sentido ético de uma atitude autónoma e afirmativa perante a vida. Como? Entrando em contacto com a nossa natureza, com o corpo, experimentando nos agenciamentos com os outros corpos a capacidade sentir e avaliar

cada situação.

Tal como a arte, a vida é invenção que se manifesta no reconhecimento da nossa potência como força vital, produzida na relação com o mundo e que, segundo este filósofo, deve ser avaliada sob um ponto de vista ético, em função dessas mesmas relações, no momento em que ocorrem e como afectam a maneira de viver. Assim, mais do que a criação de discursos ou regras de conduta de ordenação social, será primordial o desenvolvimento de uma ética relacional sensível, de modo a que cada um tenha a capacidade de reconhecer a cada encontro e nas afectações que daí resultam qual a variação e os efeitos que se produzem.

É neste sentido que Deleuze a partir de Espinosa (DELEUZE, 2002) conceptualiza a ética como afirmação da vida em todos os momentos e relacionamentos a partir do corpo, afastando a ideia cartesiana de dualidade entre corpo e mente por manter as decisões no campo das regras e valores da moral e por isso sob domínio externo.

Espinosa concebe o corpo para lá do sujeito e da biologia. O corpo não é definido pela sua substância mas pelo seus “modos”- a capacidade afectar e ser afectado numa “relação complexa de velocidade e lentidão, no corpo, mas também no pensamento”. (*ibidem*, p.129). Não estando em causa a forma do corpo, este é definido nos encontros pelos afectos que produz e é capaz nos agenciamentos com outros corpos ou pensamentos. Neste sentido o afecto não é um sentimento pessoal mas uma “variação da força de existir”²

É nesses encontros de relações de forças nas suas variações, que é avaliada a potência de sentir, pensar e agir consoante a capacidade de afectar e ser afectado de

² DELEUZE, Gilles, “aula sobre espinosa” em 24/01/78, disponível em webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194groupe=Spinoza&langue=5, acesso em 25/03/2012

forma alegre ou triste. Assim, para lá da ideia de bem e de mal que provém da transcendência de influência platónica, esses encontros são avaliados na imanência. Se for um encontro alegre a potência é aumentada e conduz à acção e à criação e se for um encontro triste a potência é diminuída podendo levar à destruição pela incapacidade de agir. É nestes termos que se distinguem os bons e maus encontros. Uma afectação alegre é por isso uma afirmação de vida.

Desta perspectiva, a volta ao corpo torna-se uma questão de autonomia e poder de decisão pois é cada um que a partir de si próprio avalia o que é bom ou mau para si em determinada situação, saindo da ideia de bem e de mal enquanto valores externos e impostos. Saber isto é responsabilizar-se pela sua qualidade de vida e procurar viver tudo aquilo que aumente a potência de agir e pensar. Discriminar, escolher e decidir, em si e por si, na procura por uma vida alegre. A vida não só no sentido biológico mas ético de saber que enquanto seres potentes que somos temos a capacidade de ao nos relacionarmos com outras potências valorizar a expansão da nossa potência e evitar a sua diminuição. A ética como maneira de viver consiste, assim, no empenho em gerir os encontros para que sejam benéficos, subvertendo a ideia de que a tristeza e o sacrifício dignificam a vida.

Assim, a repetição como modo de construção do sujeito, sob este critério leva a um experimentar contínuo para viver relações que aumentem a capacidade de agir e criar, porque são estas que acabam por contribuir para a sua singularidade, a sua essência singular. Repetir, sentir, seleccionar através da comunicação que se dá entre os corpos, na diferença das forças que ao nível da potência ressoam entre si. Se são expansivos ou restritivos, se são alegres ou tristes. Desenvolver essa capacidade do sensível pela experiência da repetição para chegar à diferença e partir para a invenção

num questionar contínuo. Desse modo a percepção dos próprios relacionamentos é apurada e aprofundada, permitindo criar novas possibilidades e amplitude dos mesmos, refinando o poder de escolha e decisão.

A ideia de libertação pela repetição também está na gênese do pensamento de Paulo Freire (FREIRE, 1992) quando fala da esperança como a força propulsora que permite superar as “situações limites”, os “obstáculos” cujo entendimento são o ponto de partida para a superação através de “atos- limites”:

“os momentos que vivemos ou são instantes de um processo anteriormente iniciado ou inauguram um novo processo de qualquer forma referido a algo passado” (*ibidem*, p.28)

A questão principal passa, do dever ser proveniente da moral instituída, para o poder ser num campo experimental de outras possibilidades.

Não sabendo qual é o poder do corpo e vindo o conhecimento da experiência, essa ida ao desconhecido implica “prudência”. É esta a “regra imanente à experimentação” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 11). Não a partir do medo mas do sentido da auto preservação. Cuidar do corpo como expressão da potência durante a experiência na procura da melhor sensação, do que é bom, do que produz alegria. Ir avançando devagar, “paciente e momentaneamente”. Procurar os “pontos” é como trabalhar “com uma lima muito fina” (*ibidem* p.23). Em vez de evitar a experiência promover o cuidado de si no enfrentamento da mesma.

A decisão sobre este cuidado consubstancia a avaliação do *empowerment* durante e como resultado do processo.

Numa visão generalizada, *empowerment* parece representar o objectivo almejado em qualquer projecto de intervenção teatral.

Embora não caiba aqui analisar as suas várias acepções, aplicadas em muitas

áreas distintas e com grande multiplicidade de definições, da minha pesquisa sobre o termo, concluí pela sua ambiguidade e diversidade de sentidos mesmo dentro da intervenção teatral. Que, de acordo com as diferentes metodologias utilizadas e os próprios fundamentos da aplicação do teatro nas várias comunidades, o uso deste termo acaba por estar sempre ligado à ideia de atribuição de poder por outrem.

“If Tfd and it’s related forms are always in a real sense 'works in progress', then, for the practitioners involved, it is also true that (to borrow Michael MacMillan's words) the self too, is a work in progress, and this casts a particular light on our understanding of what we mean by 'empowerment'.” (BOOM e PLASTOW, ed., 2005, p. 5).

Richard Boom e Jane Plastow partindo também da perspectiva da ideia de inacabamento supra referida, questionam quais os seus sujeitos, qual a sua finalidade e como podem ser provados os seus resultados (*ibidem*). Não sendo por isso linear, em que consiste o termo, se é um meio ou um fim e qual a sua durabilidade.

Não cabendo aqui o desenvolvimento da análise política que estes autores fazem sobre as questões de financiamento que envolvem o Teatro para o Desenvolvimento, importa referir a sua crítica à intervenção do teatro com fins de resolução específica de determinados problemas ou necessidades imputados aos participantes. Naquele contexto realçam que:

“Empowerment is to do not with the amelioration of oppression and poverty *per se*, but with the liberation of the human mind and spirit, and with the transformation of participants who see themselves – and often seen by other – as subhuman operating only at the level of seeking merely to exist, into conscious being aware of and claiming voices in how their lives will be lived.” (*ibidem* p. 7)

E acrescentam:

“The theatre, and the humanity her, is always in a process of *becoming*. The process is dynamic, never static or 'achieved'” (*ibidem*, p.11)

Por isso, sem pretenderem dar quaisquer fórmulas, os autores realçam três factores essenciais ao *empowerment*:

- As metodologias de treino e preparação dos participantes;
- A importância da presença cénica do corpo;
- O poder da alegria como motor da criatividade e transformação.

Também Paulo Freire em conjunto com Ira Shor, sem entrar na definição do conceito usa o termo *empowerment* partindo da sua etimologia numa lógica processual libertadora e transformadora:

“que significa A)dar poder a, B) activar a potencialidade criativa, C) desenvolver a potencialidade criativa do sujeito, D) dinamizar a potencialidade do sujeito. (FREIRE e SHOR, 1986, p. 10).

Neste sentido, no âmbito deste projecto o *empowerment* é avaliado sob o ponto de vista da ética dos encontros na expressão da “vontade potência “canalizada durante o processo artístico de modo criador. No entanto, e face ao exposto torna-se necessária uma preparação para a experiência desses encontros consigo, com os outros e com o mundo.

Com base nestas premissas, a abordagem aos participantes deste projecto, foi livre de quaisquer preconceitos e qualificações identitárias. Foram tratados como sujeitos criadores com capacidade de acção e construção de si e do mundo. Um mundo em permanente transformação.

O que é um adolescente? A resposta é a mesma dada ao que é um lótus. Ou seja, alguém que só é se não for.

2 - Preparação para a experiência estética

“Na tentativa de uma transformação do mundo, o teatro não se contenta em interpretar, ele integra, pelo menos na fase experimental de laboratório, uma estratégia de transformação.” (SARRAZAC, *Op. cit.*, p.78)

Quais então as bases necessárias para que os participantes deste projecto, pudessem criar um objecto artístico que, envolvendo uma preocupação estética qualitativa, fosse transformador e com impacto crítico na realidade? Em que mundo estão a viver? Qual o processo adequado de treino?

2.1 – Os sentidos

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

PESSOA, F. O Guardador de Rebanhos, In Poemas de Alberto Caeiro. Lisboa: Ática. 1946 (10ª ed. 1993). p. 39.

Num ambiente urbano, os sentidos são controlados e suprimidos e o corpo está sujeito à imposição de códigos padronizados e restritos de conduta num ambiente em que a maioria das comunicações é tecnológica.

Nestas condições, os cinco sentidos, dados como adquiridos, deixam de ser estimulados e desenvolvidos.

Um exemplo demonstrativo que me levou a uma reflexão mais profunda sobre esta realidade foi uma experiência sobre percepção, gosto e prioridades que o jornal *Washington Post* realizou com o violinista Joshua Bell numa estação de metro na cidade de Washington³. Durante os 43 minutos em que Bell tocou anonimamente no seu *stradivarius* seis peças de Bach, a grande maioria das pessoas nem sequer se apercebeu deste acontecimento musical.

Neste exemplo, a indiferença àquela manifestação artística naquele contexto, enquadra-se naquilo que Susan Sontag, a propósito da sua crítica à interpretação na arte, designa por “ (...) perda de agudeza da nossa experiência sensorial” (SONTAG, 2004, p. 32). Na perspectiva desta autora, todos os condicionalismos da modernidade que resultam da mistura do “excesso” e na “sobreprodução” “cultural” misturadas com artificialidade sensorial estão a “amortecer as nossas faculdades sensoriais” (*ibidem*).

Partindo da ideia desta autora, Beatriz dos Santos Feres, a propósito da literatura, remete para Bakhtin:

“o que une e identifica leitores, estetas ou apreciadores é, efectivamente, o gosto pela sensação (ainda que em doses e perspectivas distintas), que nasce da capacidade de ser humano. Há, portanto, uma competência para sentir, tão inata quanto a da linguagem. Essa competência pode ser atrofiada ou desenvolvida, de acordo com a relação que se estabelece (ou que se aprende a estabelecer) com a obra, com o mundo, com o Outro, com quem se interage e com quem se constrói uma identidade socialmente partilhada (BAKHTIN, 2000).” (FERES, 2010).

Num paralelismo com teatro, o desenvolvimento e recuperação dos sentidos tornam-se ainda mais relevante no trabalho com não actores. E, se considerarmos que é feito em situações de tensão social, esta importância acresce pela necessidade de ampliação da percepção da realidade, ponto primordial para partir então para a organização de um pensamento e consequente acção.

³ Cf. webgrafia

“O que é importante hoje é recuperar os nossos sentidos. Temos que aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais.” (*ibidem*)

Por isso e face ao estado actual da sociedade ocidental, bem patente no exemplo enunciado, “Em vez de uma hermenêutica da arte, precisamos de uma erótica da arte.” (*ibidem*) para podermos desenvolver o que Beatriz dos Santos Feres designa de

“competência primordial (...) de carácter essencialmente qualitativo: uma competência própria da sensibilidade. (...) uma competência que diria respeito às habilidades do sentir, não só por meio da percepção sensorial (ainda que o abalo do contacto com o mundo via obra seja imprescindível), mas também daquilo que é impactante para o ser humano em termos de emoção; é a competência da fruição estética. Essa competência, aqui, será denominada *competência frutiva*, pois depende da capacidade de o leitor fruir, de se deixar afectar pelo texto. Para isso, é preciso que ele domine a capacidade de sentir a qualidade das coisas a partir de relações analógicas, pois isso vai permitir que, utilizando e ultrapassando as competências literária, estética, genérica, transtextual etc., muito além de construir o sentido intelectual, ele construa o sentido-sensação (sensorial e emotivo), não trabalhando somente com a interpretação, mas com o sentimento (entendido como ato de sentir, *feelling*) do texto.” (FERES, 2010).

A reacquirição do funcionamento pleno dos sentidos como estrutura base no campo da arte para uma expressão artística consciente, é essencial para que resulte numa construção estética bem alicerçada. De forma que seja possível a recepção, para uma posterior comunicação que, por sua vez, seja também ela recepcionada. Sem esta sequência, o processo de comunicação pode revelar-se estéril tanto para quem transmite como para quem recebe.

E se numa análise superficial esse estímulo pudesse ser ligado aos instintos e à sexualidade, hoje essa negação encontra-se ao nível dos cinco sentidos afectando a percepção sensorial numa forma básica.

A perda de contacto consigo mesmo através do corpo parece, assim, ter levado a uma estagnação no plano mental do imediatismo, “Numa cultura cujo dilema clássico é a hipertrofia do intelecto em desfavor da energia e da capacidade sensual.” (SONTAG, 1987, p 24).

Cada vez mais cedo as crianças nas escolas são obrigadas a estar sentadas durante muitas horas em espaços confinados, com os movimentos determinados por horários e regras de comportamento que levam à imobilidade. Rotinas que afectam a livre percepção do mundo e a expressão da criatividade. Tudo isto aliado a uma educação baseada principalmente no intelecto.

Este domínio do *Logos* sobre o *Eros*, numa aparente busca da transcendência, constitui um desequilíbrio já proclamado por Nietzsche relativamente às forças dionisíaca e apolínea cuja coexistência é fundamental ao equilíbrio.

“O ser próprio procura também com os olhos dos sentidos, escuta também com os ouvidos do espírito.” (NIETZSCHE, 1987, p. 51)

A consciência do potencial criativo da acção que resulta da interacção dessas duas forças opostas e complementares dentro do sujeito, é por si um fenómeno ético derivado do fenómeno estético pelo uso apurado dos sentidos.

“A existência considerada como fenómeno estético sempre nos parece suportável e através da arte nos são dados o olho e a mão e antes de mais nada a boa consciência para poder criar, com nossos recursos, tal fenómeno.” (ibidem, 1981, p. 120)

Assim, a par da apresentação de um objecto que se pretende ser artístico e transformador, é essencial um processo prévio de experimentalismo onde o treino sensorial profundo faça emergir nos participantes o contacto consigo mesmos dando competências para uma apreensão sensível, que resulte numa também expressão sensível.

É este processo de devolução dos sentidos inatos que permite a expressão criativa fundada num autoconhecimento e consciência de si. É esta presença que permite a acção e a relação consigo e com o que o rodeia. Operando a mudança de

paradigma sobre a supremacia do poder das circunstâncias que transformam a vida para o domínio da acção sobre essas mesmas circunstâncias. Outorgando, assim, o poder de escolha que advém da presença consciente e sensível por contraposição a um automatismo decorrente da dissociação dos sentidos. O que assente na própria etimologia do significado de teatro - Ver-se para poder dar a ver, possibilita ao “ser humano (...) ver-se no acto de ver (...) ver-se em situação.” (BOAL, 1996, p. 27) por forma a poder operar um processo de transformação dado pela experiência estética como resultado de um processo criativo que transcende a situação, o aparente e o imediato. O que, já em sede performativa, cria maior amplitude e profundidade tanto no artista que intervém na comunidade, como no performer, no espectador e por reflexo na comunidade.

Desta forma a ética pode ser encarada não numa perspectiva de submissão mas de cidadania, por resultar de um processo de experimentação, conhecimento e compreensão da acção.

Da minha pesquisa empírica sobre as possibilidades de treino da amplitude sensorial realço a experiência em *Contact Improvisation*.

“CI é uma forma de dança (a que se chamou já desporto dança ou dança minimal) que assenta no contacto entre dois corpos: estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das 'perguntas' postas pelo contacto do outro; 'resposta' improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro; 'resposta' dada num movimento ainda e sempre de contacto que engendra uma nova 'pergunta' para o parceiro e assim sucessivamente (...). Todo o movimento se origina no peso e no equilíbrio dos corpos ou antes no desequilíbrio eminente das posições.” (GIL, 2001, pp. 135 e 136).

Entretanto, fui convidada a participar num *workshop* organizado no *Systems Neuroscience Laboratory* do Centro de Investigação da Fundação Champalimaud sob o tema “*Contact Improvisation in human social decision making and social interaction*”,

com Kararina Eriksson e Ray Chung, onde foi desenvolvido o estudo do movimento aplicado no âmbito da arte e ciência com foco no uso dos sentidos e estímulos sensoriais em contexto social.

Esta experiência foi fundamental para o desenvolvimento do meu pensamento sobre temas como a experiência da indivisibilidade, a repetição fora da imitação e de modelos, a amplitude e limite do espaço de relação, da multiplicidade de opções e dos códigos de linguagem, o que veio ao encontro da minha procura da estrutura necessária para poder propiciar aos participantes um treino adequado à imanência das perguntas e a vivência das respostas no corpo, passíveis de serem construídas na experiência estética.

A estratégia passou por criar um mapa com as várias formas de experienciar e estimular os cinco sentidos como base da preparação para a experiência estética, onde tanto técnicas como exercícios a partir das linguagens do teatro, da dança e da escrita se pudessem entrecruzar com situações do quotidiano.⁴

2.2 - O equilíbrio

“A vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante”
(BAUMAN, 2005, p.8)

Numa época de crescente globalização e de abalo e dissolução das estruturas sociais tradicionais, tanto Bauman (BAUMAN, 2001) como Deleuze e Guattari (DELEUZE e GUATTARI, 1997b), remetem para uma nova concepção de território. Tem-se vindo a desenhar um novo espaço “nômade” que cresce, coexiste e mistura-se com o tradicional espaço “sedentário”. Bauman caracteriza o primeiro como “leve” e “fluido” e o segundo como “sólido” e “pesado”. Por seu lado, Deleuze e Guattari ,

⁴ Cf. Anexo III

comparam-nos a tecidos, o primeiro a um tecido “liso” e o segundo um tecido “estriado”.

A linguagem metafórica destes autores, ilustra com clareza a indefinição dos padrões de segurança e estabilidade da sociedade contemporânea. Do chão instável que pisamos e da necessidade de criar uma estrutura própria, não no sentido estático de enraizamento mas num sentido dinâmico de equilíbrio.

Neste sentido, Sally A. Ness (*apud* FRANKO, 2007) a partir da análise sobre o estudo que Gregory Bateson fez acerca do ritual na sociedade balinesa, considera uma nova abordagem metodológica à composição da “*Performance*” que parte da ideia do equilíbrio subjacente e não evidente aos movimentos expressos pelo “*performer*”.

“the intelligence that produces the performing of the performance” (*ibidem* p.25)

Segundo a autora, Bateson observou padrões de movimento sempre na procura do equilíbrio que estavam na base dos relacionamentos na cultura balinesa. A primeira diferença que o antropólogo encontrou foi a ausência de competitividade e rivalidade que, segundo ele, caracterizavam a interação humana. Fenómeno que chama de “schismogenesis”,

“the dynamic in social interaction of a regenerative casual circuit or ‘vicious’ circle” (*ibidem*, p.15)

Pelo contrário, encontrou uma organização social fundada no que apelidou de “steady state”.

“non-competitive, non-maximizing patterns of conduct observed in relation to economic behaviour (being ‘penny wise’ but ‘pound-foolish’), landmark usage, ritual activities (making offerings and staging performances), group membership values, village council policies on money transactions and abstract notions of right conduct and etiquette.” (*ibidem*)

Esta estrutura própria e única diferenciava-se principalmente pela dinâmica de interação social.

“The metaphor from the postural balance [the tightrope walker] ...is demonstrably applicable in many contexts of Balinese culture’ (1972, 120).” (*ibidem*)

Sendo que, uma das razões apontadas por Bateson e que estariam na base da procura constante de equilíbrio, seria por exemplo o medo de perder o apoio do chão que tem origem na infância dos balineses e que provém da prática do ritual de elevação das crianças ao nível dos deuses e que realço neste contexto.

“Bateson closes his discussion of Balinese character structure by reiterating his argument regarding its dynamic embodied source yet again. He writes:

‘In Sum it seems that the Balinese extend to human relationships attitudes based upon bodily balance, and that they generalize the idea that motion is essential to balance’ (1972 [1949], 125)” (*ibidem*, p.16)

Ao exercício de manutenção da estabilidade social, é associado o exercício da composição necessária no movimento corporal para a manutenção do equilíbrio em andamento, sendo esta a atitude principal e prévia a quaisquer outras. Uma espécie de inteligência própria do corpo que adquire contornos de “performance cultural”⁵. (*ibidem*, p. 14-16).

Ness chama então à atenção da importância do treino dessa inteligência inconsciente de forma a tornar-se consciente no âmbito da performance ritual. Sendo que a base é sob o risco eminente de perder o equilíbrio manter o movimento em constante experimentação fora dos movimentos provenientes do ritual.

Nesta sequência como estimular essa inteligência corporal de manutenção do equilíbrio na fase de preparação dos participantes?

Joseph Pilates diz que:

⁵ “cultural performance” Trad. minha

“Com a respiração adequada e uma postura correcta, a criança não tem necessidade de exercícios artificiais.” “Quanto mais natural e simples for o método, melhor” (PILATES, 2012, p. 74 e 75).

Assim, a experiência foi no sentido da prática de uma postura pela activação de determinados pontos no corpo, seguida do contacto consciente com o chão como fonte de apoio incondicional em movimento contínuo. A sensação de que o contacto com o chão é dinâmico e não estático garante a sustentação perante quaisquer factores de instabilidade que se interponham ao movimento.

De acordo com Luís Otávio Burnier este tipo de acções preparatórias ficam a fazer parte do “léxico” do actor, que em sede de improvisação e posterior composição emergem da memória num “improviso de códigos fixos” que dão sustentação à criação (BURNIER, 2001, p.140).

3 - Objectivos

O objectivo geral deste projecto foi que a par da construção de um objecto artístico, fosse desenvolvido um processo de pesquisa e experimentação em forma de laboratório criativo onde treino e prática teatrais, com foco no movimento e no estímulo sensorial, fizessem emergir nos participantes o contacto consigo mesmos, dando competências para uma apreensão sensível que resultasse também numa expressão sensível. Processo que se pretendeu artístico e transformador e por isso também educativo e político.

Teve como objectivos específicos:

- A aceitação e respeito pelas diferenças naturais de cada um como ponto de partida para a descoberta e estímulo dos dons naturais e do desenvolvimento das melhores capacidades de cada um, englobando todas as áreas e artes relacionadas com a actividade teatral que pudessem ser incluídas e desenvolvidas e nas quais se criasse a possibilidade de estar ao serviço de um objectivo comum.
- Criação de um espaço próprio e comum onde os participantes sentissem igualdade no acesso ao exercício das práticas artísticas e das funções sociais que promovam uma cultura participativa de capacitação, autodeterminação e responsabilização na sua manutenção.
- Reconhecimento e assunção da identidade, pelo afastamento das noções de “eu”, “o outro” e “nós” construídas em bases ilusórias baseadas na representação do que deve ou não ser e não pelo que é, ultrapassando a imagem e limites de si próprio e do grupo para atingir uma visão ampla do que é e pode ser, sentir e fazer.
- Estímulo à libertação de emoções e sentimentos de forma artística.

- Exploração de novas formas de expressão e comunicação através da vivência sensível e afectiva no corpo.
- Invenção e criação de novas linguagens, novos códigos de acção e espaço.
- Treino da observação como motor de criação e não de imitação ou conformação a modelos.
- Equilíbrio físico e emocional que resulta do trabalho do corpo e da voz através do movimento.
- Experimentar o teatro como arte criadora em vez de mero entretenimento ou actividade ocupacional.
- Desenvolvimento e construção de uma ética individual pela experimentação, conhecimento e compreensão da acção e cuidado consigo mesmo.
- Apresentação pública onde a exposição do processo fosse visível.

4 - O processo de criação

O projecto foi desenvolvido nas instalações do Teatro Taborda, em Lisboa, onde reside a Companhia Teatro da Garagem. Esta companhia, “desenvolve um trabalho com a comunidade, através do Serviço Educativo e dá a conhecer o trabalho de novos criadores através do ciclo Try Better Fail Better.”⁶

A divulgação do projecto foi feita através do Serviço Educativo do Teatro da Garagem, que funciona de Janeiro a Junho. Enquadrado num âmbito de serviço público, é gratuito e aberto à comunidade, o que por si só pressupôs uma participação voluntária e heterogénea.

O desenvolvimento do projecto dentro de um contexto teatral tornou possível que o processo artístico se tivesse desenrolado num espaço próprio e seguro, adequado ao conteúdo das sessões e com todas as condições logísticas que implicou o decorrer das mesmas e a apresentação pública do objecto artístico.

Nesta sequência inscreveram-se onze participantes. No entanto, uma das participantes esteve presente apenas na 4ª sessão e não voltou a aparecer.

Embora a ideia inicial tivesse sido trabalhar com idades a partir dos doze anos, uma menina e um menino de dez anos e outro menino de onze, manifestaram tanta vontade em fazer também parte do projecto, que decidi que o interesse e a motivação seriam mais importantes do que a idade.

Dos dez participantes, sete residiam no Bairro de São Cristóvão, que fica junto ao Teatro Taborda, duas no bairro de São Miguel e uma em Odivelas. Todos tinham em comum o gosto pelo teatro e já tinham frequentado o clube júnior daquele serviço educativo.

⁶ Cf. <http://www.teatrodagaragem.com>

O processo decorreu entre 22 de Setembro de 2012 e 11 de Janeiro de 2013, aos sábados à tarde das 15 às 18 horas. A calendarização foi organizada em doze sessões regulares de três horas e cinco ensaios de cerca de duas horas cada num total de aproximadamente de 45 horas, tendo culminado com a apresentação pública da performance “Manusear com cuidado, conteúdo inestimável”, no dia 12 de Janeiro de 2013.

Houve apenas mais uma sessão de avaliação dos participantes e entrega de um certificado de participação.

Num grupo com dez participantes, o apoio e o acompanhamento do trabalho individual pode ser personalizado e pormenorizado, com tempo bastante para as sessões decorrerem com tranquilidade.

Acresce que as condições do espaço aliadas à motivação e interesse dos participantes em participar do projecto foram essenciais para que se tivesse estabelecido com muita rapidez uma relação confiança entre mim e eles. Para incrementar o à vontade e diálogo, como interrompia as sessões para o lanche, fizemo-lo em conjunto no terraço que fica junto ao bar do teatro. Sair do espaço de treino e ensaios criou maior aproximação não só comigo mas entre todos os participantes.

4.1 – Abordagem à metodologia

“O Peter Brook fala frequentemente de um erro que cometeu e que obrigou a repensar totalmente os seus métodos.

A certa altura, preparou uma peça de Shakespeare. Fez todas as maquetes, os bonequinhos, tudo no seu lugar. Chega ao ensaio, mostra aos actores e eles começam a ensaiar, com os seus casacos, com os seus sapatos da rua, com o seu feitio e apercebe-se, então, que tudo o que tinha feito era para deitar fora, pois não servia para nada.

É aqui que ele considera ter dado o grande salto, quando compreendeu que não se pode explicar 'tudo', porque há o lado da criação, da diferença, ou seja da disponibilidade total para procurar a grande simplicidade, o ponto zero – a que se pode chamar também autenticidade - , sem o que nada vale a pena... A nossa procura tem que ser de qualidade. Mas não de qualidade 'morta!'” (VASQUES, 2006, p. 36).

Estas palavras de João Mota sobre o seu modo de “criação e método” foram uma orientação fundamental para encarar os métodos não como valores absolutos mas componentes de um processo aberto que se vá delimitando de forma processual.

Também Grotowski e Boal alertam que:

“One cannot establish a method yet remain aloof from the creative act” (GROTOWSKI, 1991, pp. 97).

“Um sistema não se propõe porque sim. Vem sempre em resposta a estímulos e necessidades estéticas e sociais” (BOAL, 1977, p.193).

Por isso, na elaboração deste projecto previ à partida uma metodologia de carácter híbrido e transdisciplinar de pesquisa e experimentação, assente na articulação de métodos e técnicas fundadas principalmente na minha experiência. Para que a minha disponibilidade e a entrega durante o processo pudessem ser totais e para poder conjugar o meu processo criativo com o dos participantes.

No entanto, a minha experiência baseava-se na minha formação e práticas artísticas, nunca tinha dado aulas e o projecto tinha uma componente formativa que passava pela preparação para a experiência e pela fase de laboratório de pesquisa. Mais uma vez recorri a João Mota que diz que

“O importante para um professor é pensar em casa, procurar, investigar e ir estruturando, pouco a pouco, processos próprios de trabalho. Que se vão sempre renovando. E daí: 'o método é não ter método!'” (VASQUES, *ibidem*, p.40).

Optei, assim, por criar uma proposta de trabalho onde pudesse integrar a minha experiência com uma metodologia de criação processual. Fiz uma selecção do que seria aplicável ao nível dos pressupostos teóricos, da duração do projecto, da idade dos participantes e tracei um plano flexível e aberto ao que fosse surgindo durante o processo e que se adequasse aos objectivos. Pelo que, antes de começar criei um mapa,

aberto, “colectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, susceptível de receber modificações constantemente” com “múltiplas entradas” (DELEUZE e GUATTARI, 1995a, p.22).⁷

Com base nestas premissas, as sessões foram programadas semanalmente de acordo com o desenvolvimento do processo.⁸

4.2 – O *Devising* como recurso metodológico

“What originally attracted me to devising theatre still remains: first the thrill and excitement of being part of the developing original product to be performed; and second, the collaborative, sharing experience of making theatre with others.” (ODDEY, 1996, p.xii).

A principal característica desta metodologia de criação é a ausência de uma peça escrita prévia ao início do processo.

Assim, e embora, seja geralmente denominado processo ou criação colaborativa, Deidre Heddon e Jane Milling consideram que o *Devising*, enquanto processo de criação não tem necessariamente que envolver mais do que uma pessoa (HEDDON e MILLING, 2005, p.2).

Allison Oddey define este processo como colaborativo:

“Devising is a process of making theatre that enables a group of performers to be physically and practically in the sharing and shaping of an original product that directly emanates from assembling, editing and re-shaping individuals' contradictory experiences of the world. (ODDEY, *op. cit.*, p.1)

Aponta também como outras características, nomeadamente, a valorização do processo em relação ao produto final, o uso e articulação de vários métodos de trabalho para atingir a “*performance*” (*ibidem* p.22), a construção de novos textos a partir do

⁷ Cf. Anexo II

⁸ Cf. Anexo V

material criado pelos próprios participantes, pela adaptação e fragmentação de textos ou peças teatrais e a valorização da presença física dos “*performers*” em relação ao texto (*ibidem* p. 19).

Outro ponto fundamental assenta na importância da escolha e decisão serem feitas de forma conjunta sobre o material que vai compor o objecto artístico (*ibidem*, p. 23).

Segundo Maria Brígida de Miranda a criação da própria “*performance*” nestes moldes, além de promover a inovação artística, leva ao *empowerment* dos participantes pela partilha da responsabilidade sobre o processo e da sua autoria. (MIRANDA, 2010, pp.198 e 200).

Por outro lado, embora os papéis dos diferentes intervenientes do processo possam ser diferenciados, a criação sob esta perspectiva coloca todos os intervenientes em pé de igualdade perante o processo tornando-o democrático, o que sob o ponto de vista pedagógico consubstancia o modelo de educação horizontal preconizado por Paulo Freire (FREIRE, 2004 *op. cit.*). Na senda deste autor, como o processo de escolha e decisão conjuntas só possível através do diálogo, os participantes ao estarem em pé de igualdade com o orientador e encenador, também por este meio, activam e desenvolvem, a sua “potencialidade criativa” que dá significado a *empowerment*. (FREIRE e SHOR, 1986, *op. cit.* p.10).

Um processo criativo que vai crescendo e culmina numa *performance* feita por todos. Pelo que, o processo é encarado como parte integrante e indispensável da criação do objecto artístico e não apenas um meio para atingir um fim.

Dentro de uma metodologia de *work in progress* devo também referir o método de *patchwork* de Pina Bausch (cf. GIL, 2001, pp. 213-228) no que toca à divisão do

trabalho por fases de recolha, registo escrito, escolha, composição e colagem do material produzido durante o processo o processo de criação (*ibidem* p. 216).

4.3 - A escrita como recurso de avaliação e registo nas sessões

“acredito que são as figuras estéticas e suas fórmulas, presentes nas obras de arte criadas durante um agenciamento pedagógico, que mostram como se entrou e como se saiu desse encontro.” (POUGY, 2011)

Antes do início do processo já tinha planeado o uso da escrita criativa como um meio de ampliação da linguagem, de compreensão e elaboração do pensamento, que servisse como ponto de partida para a improvisação e criação de textos. Nesse sentido, foram feitos vários exercícios de escrita criativa que integraram a composição do texto da peça.

No entanto, a opção da escrita como recurso de avaliação, decorreu da percepção que o efeito do silêncio teve na energia das sessões.

A opção pelo silêncio desde o início do processo partiu por um lado da influência de Grotowski (GROTOWSKY, 1991, p.214) para quem este factor é fundamental para que haja condições para o treino da concentração, da escuta do corpo e da percepção espacial e por outro lado, da abordagem que é dada por Viola Spolin (SPOLIN, 2003, p.169) ao uso do silêncio como meio de comunicação não-verbal. Segundo esta autora, no silêncio há um uso mais apurado dos sentidos que aprofunda “os recursos pessoais” e os relacionamentos construídos apenas na circulação da energia que se estabelece permitem também aprofundar o conhecimento do outro. A comunicação é, por isso, feita noutra nível.

Então de uma forma paradoxal o silêncio funcionou como uma homenagem e às palavras, pela valorização do que se disse, quando, porque e principalmente para quê

que foi dito.

“introduzir o silêncio na poesia e restaurar a *magia* da palavra” (SONTAG, *op.cit*, p. 28)

Assim, na avaliação das sessões, como estimei que a escrita fosse livre e improvisada, os textos, ou por vezes só sequências de palavras, expressavam emoções e sentimentos profundos de cada um dos participantes muitas vezes sobre a sua vida fora daquele contexto.

4.4 - Fases do processo

O processo dividido em 5 fases que, não sendo estanques e com interligação entre si, caracterizaram suas as etapas como um todo:

1 - Fase de laboratório:

- a)- Preparação para a experiência estética com base no treino do equilíbrio e do estímulos dos 5 sentidos;
- b) – Pesquisa, experimentação e improvisação com base no movimento e na exploração do som vocal,; Treino da postura, na medição da força e do peso entre corpos, exercícios de acção resposta a situações de desequilíbrio físico; Exploração de novas formas de comunicação não verbal e ampliação da percepção sensorial; Improvisação a partir do contacto físico e espacial, de perguntas, de ideias, de imagens, de jogos e de textos que levaram à criação de novas linguagens e narrativas.

2 – Concepção do objecto artístico – selecção e escolha do material já criado, desenvolvimento e aprimoramento da estrutura escolhida;

3 – Ensaaios;

4- Apresentação pública;

5- Avaliação dos do participantes sobre os efeitos transformadores do processo.

5 - ”Manusear com cuidado, conteúdo inestimável”

“Para nós como para Bergson 'é o real que se torna possível, e não o possível que se torna real'. Através do jogo teatral dos possíveis, tentar-se-á surpreender não tanto um mundo fixo, preso a uma aritmética rígida dos possíveis, mas muito mais 'a originalidade instável das coisas' e 'o jacto efectivo da novidade imprevisível'. (SARRAZAC, *op.cit.* p.77)

5.1 - Concepção

O objecto artístico foi concebido pela composição de movimentos numa sequência de imagens. Fiz alguns esboços das imagens no papel, que foram sendo experimentados cena a cena no decurso da criação. Foi a partir de cada imagem, que fragmentos de movimentos e textos feitos ao longo de todo o processo foram inseridos em cada uma das cenas.

Lehman denomina esta abordagem dramaturgica de “*visual dramaturgy*” (LEHMAN, 2006, p.93).

Cada cena foi experimentada e avaliada, e a partir daí foram sendo feitas escolhas e tomadas decisões. Desta forma o texto e a encenação foram nascendo em simultâneo e com a intervenção de todos os participantes.

A composição da performance foi feita como se fosse a montagem de um filme. A partir da ideia de montagem, como as acções decorriam em dois espaços diferentes, as cenas foram sendo interrompidas a meio da acção e foi concebido um desenho de luz

que ajudou nessa passagem um plano ao outro. Dentro de cada um dos espaços, os participantes moviam-se também em três planos de diferentes num jogo de aproximação e distanciamento com os espectadores. A linguagem cinematográfica foi, assim, mais um “jogo de possíveis” num cenário despojado e apenas com recurso à iluminação.

5.2 - Universo temático

A performance teve como tema principal a esperança, abordou a ideia de violência e desenvolveu-se num ambiente de transformação e imprevisibilidade.

De seguida abordo os aspectos essenciais deste universo temático no decurso do processo de criação.

“Como é que um objecto insólito, não-artístico, se torna, ao fim de um certo tempo de 'habituação', o equivalente de um objecto de arte? Ou ainda: como é que uma inscrição num objecto (um pente, por exemplo), com a qual não tem qualquer relação, pode com o passar do tempo passar ser percebida como fazendo parte dele?” (GIL, 2001, p.84)

A caixa de cartão, que constituiu o único objecto cénico da performance, começou por ser inserida no espaço depois de termos falado do mito de Pandora numa conversa sobre a esperança, tendo a partir daí servido para delimitar o espaço de ensaios.

Através da interacção espontânea com aquele objecto os participantes foram experimentando as suas várias possibilidades. Até que um deles passou por dentro da caixa e foi parar ao outro lado. Naquele momento nasceu a cenografia e o espaço cénico que foi delineado em dois espaços diferentes.

O título da performance, com inspiração no princípio ético referido, também deriva da caixa. A imagem quadrada, que geralmente é associada à estrutura e à

estabilidade, com o uso foi abalada e revelou-se frágil ainda durante os ensaios. Começou a cair quando os participantes a atravessavam. Esta fragilidade inesperada obrigou a um cuidado especial por parte dos participantes durante os ensaios.

Como objecto cénico, no âmbito da apresentação, a iluminação conferiu-lhe plasticidade, qualificando-o como uma presença comunicante, “um objecto de arte” (*ibidem*).

O espaço cénico foi então dividido em dois espaços autónomos unidos pela caixa, onde foram alternadas as acções, numa sequência interrompida como já foi dito acima. Embora na apresentação, tenham sido ambos delimitados pela iluminação, durante o processo de criação, os espaços foram sendo definidos pela experiência dos corpos em cada um deles.

No primeiro espaço começou por ser explorada a ideia da violência através do “jogo das cadeiras”. O potencial da violência oculto neste jogo é bem ilustrado por Bauman ao analisar a realidade do perigo da exclusão na contemporaneidade.

“A vida na sociedade liquido-moderna é a versão perniciosa da dança das cadeiras jogada para valer.” (BAUMAN, 2007 p. 10)

Esta associação, foi inspirada na performance “Schwalbe Cheats” do colectivo de teatro *Schwalbe* de Amesterdão, onde poder e violência são apresentados como um jogo, um campo de forças num espaço em que a territorialização e a desterritorialização são contínuas e a imprevisibilidade e a improvisação são suportadas por uma criação artística a partir do corpo que é perceptível na expressão estética simples e rigorosa baseada apenas no ritmo dos actores e na intensidade da luz.

Em termos pedagógicos, e conforme a experiência que tinha tido num projecto anterior, o jogo tradicional foi um bom recurso para a improvisação porque os

participantes ao dominarem as suas regras partiram para a criação de forma autónoma sem dependência de orientação.

Para que a transformação aconteça,

“Os comportamentos sociais (os *gestus* diz Brecht) são estudados em cena na sua variabilidade, ou seja, (...) naquilo que eles contêm já, ainda que em estado de promessa, de 'realidade nova'” (SARRAZAC, *op. cit.*p.78)

O espaço foi, assim, num primeiro momento delimitado por cadeiras e foi sendo moldado pelo movimento dos corpos a partir daquela base.

Na minha orientação aos participantes durante este processo, tive o cuidado de não emitir qualquer julgamento ou opinião sobre o jogo mas tão só trabalhar a partir da sensação provocada pela exclusão, para que o impulso de passar para o outro lugar partisse dos próprios participantes.

Um segundo lugar foi então definido pela repetição da mesma cena, em que a diferença foi experimentada pela relação dos corpos na partilha do espaço.

O ambiente sonoro, que alternou entre o silêncio e as batidas dadas por mim na bancada onde estavam sentados os espectadores, é *leitmotiv* que marca o ritmo de imprevisibilidade da peça e faz interromper a acção.

A autonomia e a capacidade de síntese do que foi experimentado e aprendido manifestou-se tanto nos ensaios como ao longo de toda a performance, onde é visível o domínio do corpo e da capacidade de improvisação contínua do movimento de forma autónoma e rigorosa no movimento dos corpos dos participantes na procura do equilíbrio perante a instabilidade.

Por outro lado, este ritmo provoca os espectadores de forma activa e sensorial através do referido elemento sonoro.

O texto da performance divide-se entre o movimento incitado pelas perguntas

feitas pelos participantes directamente aos espectadores e a aparente rigidez das respostas metafóricas do coro.

Para Lehman o coro ressurge no teatro “pós dramático”⁹ como uma manifestação da força colectiva. O indivíduo é concebido como parte integrante e inseparável do colectivo, funcionando o coro, deste modo, como “espelho”¹⁰ e “parceiro”¹¹ dos espectadores.

“A chorus is looking at a chorus” (LEHMAN, *op. cit.*, p. 130).

Para este reflexo ser conseguido de forma a abranger toda a colectividade e ao mesmo tempo todos os indivíduos que a compõem, e que não se dissolvem mas se assumem como parte activa desse colectivo, a voz do coro assume um carácter de uma terceira “entidade”¹², que este autor conecta ao uso da máscara. Deste modo a voz é separada do performer e passa a pertencer à “persona” que é apresentada pelo coro.

“a ghostly voice belonging to a kind of liminal body” (*ibidem*)

A neutralidade que está implícita na máscara foi trabalhada pelos participantes quer na procura de inexpressividade quer na imobilidade da sua postura física.

Simbolizando a voz global, o coro usa a linguagem poética. “A metáfora, diz Monroe Beardsley, é ‘um poema em miniatura’” (*apud* RICOEUR, 2011, p. 68). Por seu lado, Ricoeur diz que, “a metáfora assemelha-se mais à resolução de um enigma do que a uma associação simples baseada na semelhança; (...) diz-nos algo novo acerca da realidade. (*ibidem*, p.76). Uma resposta que se pretende aberta a múltiplos sentidos e

⁹ Trad. minha “postdramatic”

¹⁰ Trad. minha “mirror”

¹¹ Trad. minha “partner”

¹² Trad. minha “entity”

formas de composição.

Mesmo assim, as últimas palavras da performance são em forma de questão – “Ninguém pode responder, pois não?”¹³

No final, a vida! Irrepresentável enquanto potência é apresentada na respiração dos participantes. Respirar. A primeira acção da vida, aquela que não se pode parar. A seguir, a alegria! A condição essencial para que a vida seja vivida de forma plena, inventiva e construtiva de si e do mundo.

¹³ Cf. Anexo VII – Texto da Performance

Conclusão

“enquanto necessidade ontológica a esperança precisa da prática para tornar-se concretude histórica” (FREIRE, 1992, p.11)

A minha esperança no potencial transformador da experiência artística foi alimentada pela realização deste projecto.

A experiência estética possibilita sair do mundo de imagens do exterior que bombardeiam modos padronizados de ser para uma visão transformadora de cada um e da realidade que é possível fazer parte, pensando o mundo e as ideias em concreto por terem sido vividos de outra forma.

A mudança na maneira de olhar, ouvir e tocar o que nos rodeia pode alterar a percepção que temos do mundo e de como somos influenciados por ele.

Acresce que, o processo prévio de treino em sede de laboratório teatral pelo processo de transformação e *empowerment* dos participantes, concede-lhes uma identidade artística que é emancipatória face á direcção artística, capacitando-os para participarem da criação performativa com autonomia criativa num resultado artístico.

Um trabalho conjunto de forma colaborativa tornou possível que sob o ponto de vista pedagógico tivesse sido criada uma troca horizontal entre mim e os participantes mantendo a minha singularidade e as singularidades de cada um dos participantes.

Desta forma a ética pode ser encarada não numa perspectiva de submissão mas de cidadania, por resultar de um processo de experimentação, conhecimento e compreensão da acção.

A opção por uma abordagem estética contemporânea com a construção e apresentação de uma performance abre mais possibilidades de lidar com a multiplicidade, com a diferença, com a transformação do que é habitual e quotidiano em

arte. O que leva necessariamente a outros pontos de vista, outras visões do mundo e das suas possibilidades de forma crítica.

O critério ético da alegria, foi essencial desde o início do processo até á sua conclusão. O compromisso de participação e permanência no projecto foi assumido sob essa condição essencial que foi constantemente avaliada. O mais importante foi sempre se estava ou não a ser bom para todos e para cada um. Como o próprio processo de treino foi feito nessa base foi fácil ir fazendo essa avaliação. Pelo que, a responsabilidade decorreu directamente da liberdade de participação.

Espero desta forma ter dado um contributo para a educação e criação artística. Foi uma gota. Mas, gota que seja, penetra.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio, *A Comunidade que Vem*, Lisboa, Presença, 1993.

ARAÚJO, António “A Encenação-em-Processo”, 2008 disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Antonio%20Carlos%20de%20Araujo%20Silva%20-%20A%20Encenacao-em-Processo.pdf>, acesso em 23/03/2013.

ARTAUD, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, Paris, Fenda Edições e Editions Gallimard, 2006.

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidade Líquida*, Editora Zahar, Brasil, 2001.

_____, *Identidade*, Editora Zahar, Brasil, 2005.

_____, *Vida Líquida*, Editora Zahar, Brasil, 2007.

_____, *Ética pós-moderna*, São Paulo, Paulus, 2003.

BOAL, Augusto, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

BOAL, Augusto, *Arco Iris do Desejo – Método Boal de Teatro Terapia*, São Paulo, Civilização Brasileira, 1996.

BOON, Richard, and PLASTOW, Jane, *Theatre and Empowerment – Community Drama on the World Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

BROOK, Peter, *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.

BURNIER, Luís Otávio, *A arte do Ator da Técnica à Representação*, Campinas, Unicamp, 2001.

COHEN, Roberto, *Performance como linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire, *Diálogos*, São Paulo, Escuta, 1998.
- _____, *Nietzsche e a filosofia*, Porto, Rê, 2001.
- _____, *Espinosa, Filosofia prática*, São Paulo, Escuta, 2002;
- _____, *Diferença e repetição*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000;
- _____, *Conversações*, Lisboa, Fim de século, 2003.
- _____, "The method of dramatization". In *Desert islands and other texts*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 2004.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, V.1, São Paulo, Editora 34, 1995a.
- _____. *Mil Platôs. Vol.2*. São Paulo, editora 34, 1995b.
- _____. *Mil Platôs. Vol. 3*. São Paulo, editora 34, 1996.
- _____. *Mil Platôs. Vol. 4*. São Paulo, editora 34, 1997a
- _____. *Mil Platôs. Vol. 5*. São Paulo, editora 34, 1997b
- _____, *O que é a filosofia*, Rio de Janeiro, Editora 24, 1997
- _____, *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- DESGRANGES, Flávio, *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*, São Paulo, Hucitec, 2006.
- DOBBS, David, "Teenage Brains", disponível em <http://ngm.nationalgeographic.com/2011/10/teenage-brains/dobbs-text>, acesso em 23/03/12.
- ERVEN, Eugene Van, *Community Theatre – Global Perspectives*, London and New York, Routledge, 2001.
- FERES, Beatriz dos Santos, "Competência para uma leitura sensível", Rio Grande do Norte, Revista Odisseia – PpgEL/UFRN, nº5 (Jan. a Jun. de 2010)

FICHER, Gerhard e GREINER, Bernhard, *The Play within the Play – The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, New York, 2007.

FRANCO, Mark, org., *Ritual and Event*, London, Routledge, 2007.

FREIRE, Paulo, *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

_____, *Pedagogia da Autonomia - Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo, Paz e Terra, 2003.

_____, *Pedagogia do Oprimido*, São Paulo, Paz e Terra, 2004.

FREIRE, Paulo e SHOR, Ira, *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, 2ª edição, trad. da 1ª edição (até á pagina 143 desta edição) publicada em A Regra do Jogo, 1980 de Maria Cristina Menezes, Lisboa, Relógio D'Água, 1997.

GIL, José, *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001

_____, *A Arte como Linguagem – A Última Lição*, Lisboa, Relógio D'Água, 2010.

GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, London, Methuen Drama, 1991.

LEHMAN, Hans-Thies, *Postdramatic theatre*, London, Routledge, 2006

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho, “Contacto improvisação (*contact improvisation*) um diálogo em dança”, Porto Alegre, Revista Movimento, v.11, n 2, p.89-110, maio/agosto de 2005.

LINKLATER, K., *Freeing the Natural Voice*, USA: Hollywood, Quite Specific Media Group Ltd., 1976.

MIRANDA, Maria Brigida de, *Playful training: toward capoeira in the physical training of actors*, Saarbrücken, Lap Lambert, 2010.

NIETZSCHE, F. W., *A gaia ciência* (1882), São Paulo, Hemus, 1981.

_____, *Assim falou Zaratustra* (1885), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo, "Tentando Definir Teatro na Comunidade", Projecto de Pesquisa Banco de Dados em Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades. CEART/UDESC, 2007 disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf, último acesso em 22/03/2014.

ODDEY, Alison, *Devising Theatre – a practical and theoretical handbook*, USA and Canada, Routledge, 2007

POUGY, Eliana, "Por uma educação potente", 2011, disponível em <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5014>, acesso em 29/02/2013.

RETONDAR, Jeferson José Moebus e MATTOS, Rafael da Silva, "A Criatividade como vontade de potência e como expressão da agressividade no contexto de uma pedagogia humana", *Revista Filosofia Capital*, Brasília, vol. 6, n. 12, p.14-24, Jan/2011

RICOEUR, Paul, *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Edições 70, 2011

RILKE, Rainer Maria, *Cartas a um jovem poeta*, Porto Alegre, L&PM, 2009.

SAID, Edward, 1978, *Orientalismo*, Lisboa, Cotovia, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *A Invenção da Teatralidade seguido de Brecht em processo e O Jogo dos possíveis*, apresentação e tradução Alexandra Moreira Silva, Porto, Deriva Editores, 2009.

SONTAG, Susan, *Contra a interpretação outros ensaios*, Lisboa, Gótica, 2004

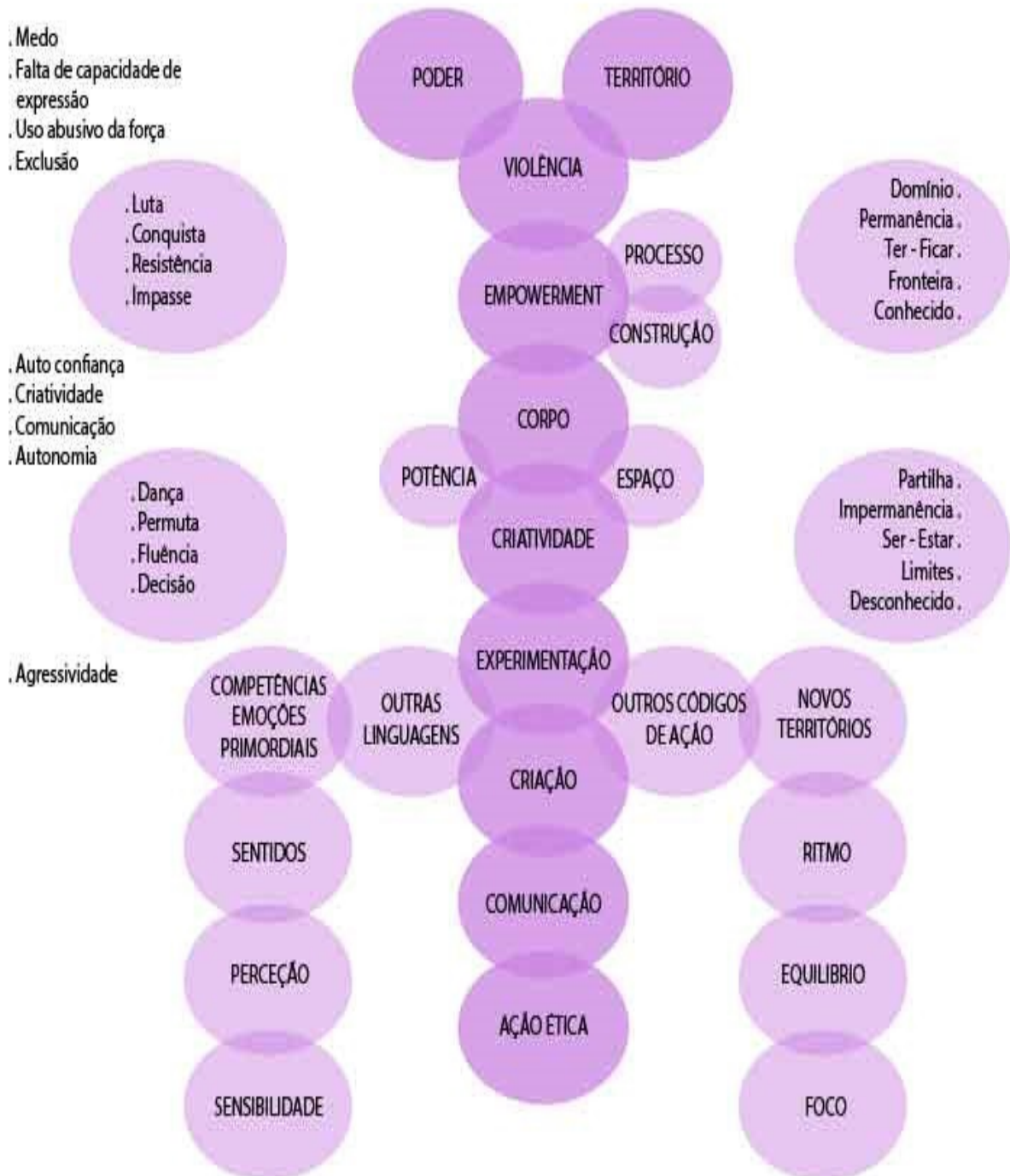
- SPOLIN, Viola, *Improvisação para Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- STANISLAVSKI, Konstantin, *An Actors Work*, London and New York, Routledge, 2008.
- WEBER, Samuel, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004.
- WINNICOTT, Donald W., *O Brincar e a realidade*, Rio de Janeiro, Imago, 1975.
- VASQUES, Eugénia, *João Mota, O Pedagogo Teatral, Metodologia e Criação*, Lisboa, Edições Colibri / IPL, 2006.
- _____, *O que é Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003
- VEZZULLA, Juan Carlos, *Adolescentes, Família, Escola e Lei, A Mediação de Conflitos*, Lisboa, Ministério da Justiça, 2006.

Webgrafia

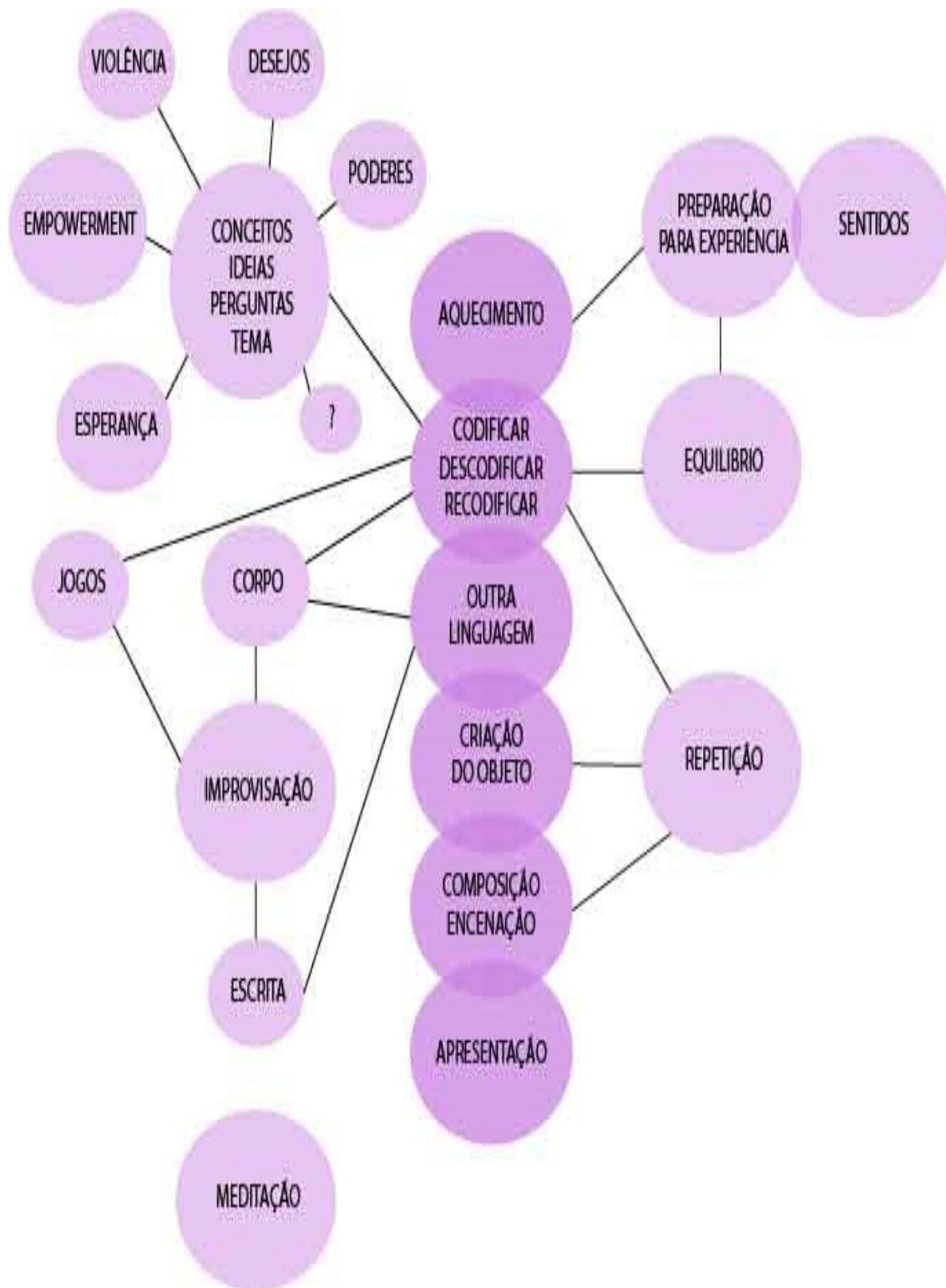
- <http://www.artsonthemove.co.uk/resources/writing.php>
- <http://myriadicity.net/ci36/satellite-events/the-small-dance-the-stand.html>
- <http://www.bodyresearch.org/fundamentalsofcontact.shtml>
- <http://youtu.be/uscCdZSL3hE>
- <http://youtu.be/jrGyxI06Kao>
- <http://www.washingtonpost.com/wp/dyn/content/article/2007/04/04/AR200704040172.html/>

Anexo I

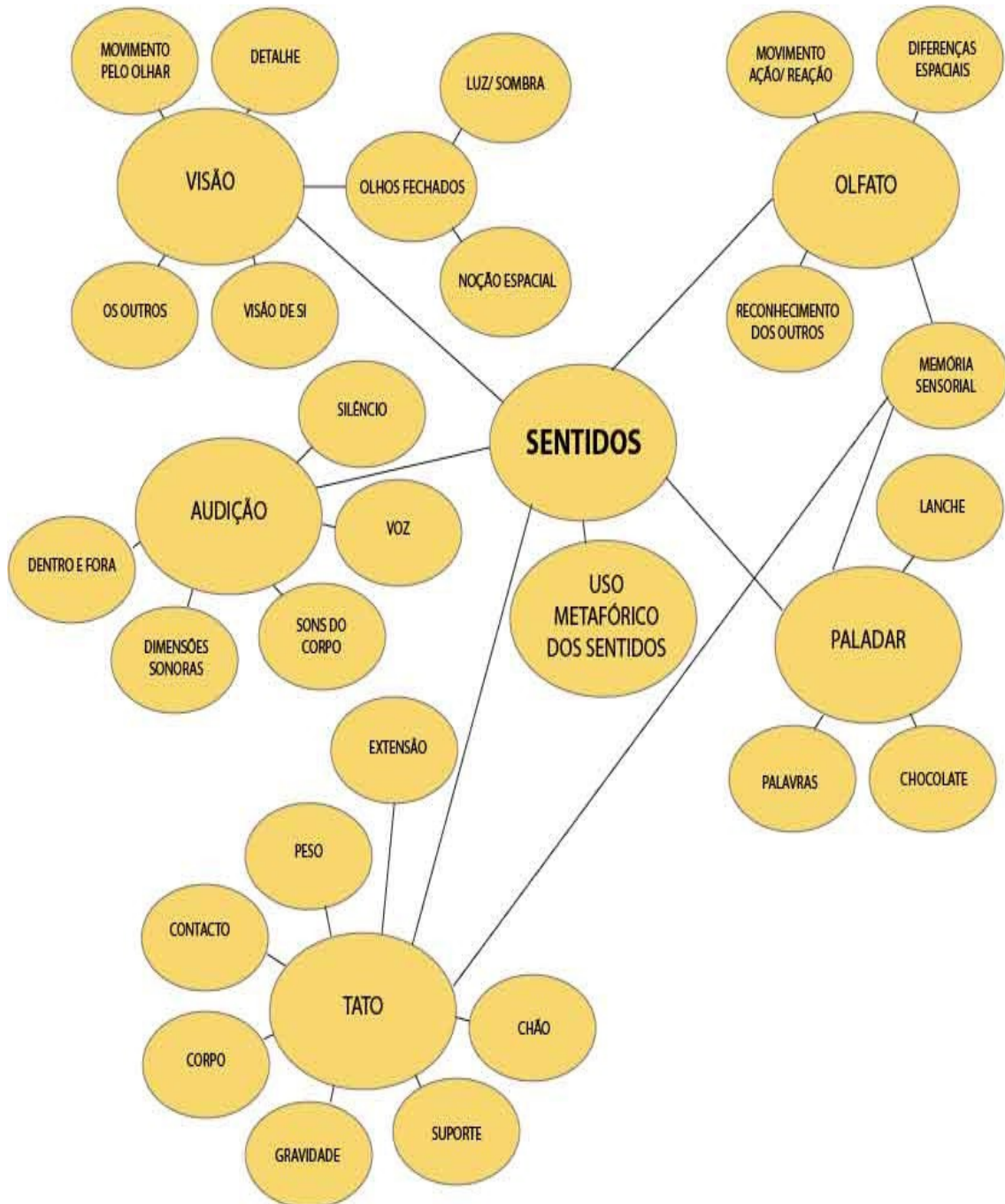
ADOLESCENTES TEATRO/ ARTES PERFORMATIVAS



Anexo II



Anexo III



Anexo IV

LISTA DOS PARTICIPANTES

Participante	Idade	Encarregado de Educação	Contacto
António Frazão ✓	9		
Beatriz Silva	13		
Catarina Henriques ✓	13		
Inês Mineiro	13		
Joana Langlois ✓	14		
Leonor Silva	13		
Maria Domingues ✗	12		
Mara Nolasco Boyce ✓	13		
Maria Inês Frazão ✓	12		
Matilde Henriques ✓	10		
Simon Langlois ✓	11		

Anexo V

DIÁRIO DAS SESSÕES

1ª Sessão- 22 de Setembro de 2012

Apresentação formal:

- do projecto – conceitos e ideias como propulsores de experiências e criação.

Proposta de criação colaborativa.

- dos participantes – pequena apresentação pessoal; Falaram sobre desejos e poderes que gostariam de ter. Fizeram perguntas.

Apresentação criativa com movimento e som (individual)

Exercícios:

- Respiração consciente. Sentir o movimento do corpo ao respirar. Controlar o ritmo da respiração.

- Introdução dos 5 pontos para o treino do equilíbrio - de pé, sentir a ligação ao chão, joelhos flectidos (sentir a flexibilidade), o centro do corpo (+ ou - 3 dedos abaixo do umbigo), abrir o peito, sentir o topo da cabeça puxada por 1 fio invisível. Alinhar os pontos num eixo vertical. Cuidado consigo. Criar imagem mental dessa postura.

- A partir dessa postura iniciar o movimento com foco no equilíbrio.

- Andar no espaço como se fosse um sítio desconhecido. Reparar nos pormenores da sala sem olhar para os outros. Sentir o cheiro. Alternar a velocidade entre lento, rápido, normal e o sentido de marcha, frente, lado, trás.

- Percepção (dos outros com visão periférica.

- Escrita - palavras soltas

Final da sessão – Meditação guiada – sentados relaxar o corpo por partes. Relaxar maxilar. Sentir o ar a entrar e a sair. Sentir o batimento cardíaco. Se a sensação for agradável sorrir. Despertar com os 5 sentidos.

2ª Sessão- 9 de Setembro de 2012

Apresentação de duas novas participantes. Conversa sobre a principal forma de comunicação que mais usam.

Respiração.

Aquecimento físico – articulações a articulação dos pés ao pescoço.

Treino dos pontos de equilíbrio. Alinhar o eixo. Andar pelo espaço sempre com foco no equilíbrio. Atenção aos outros, fluir não parar.

Jogo da bola invisível (grupo)– em roda passar a bola ao outro batendo palmas.

Jogo do espelho(pares) – imitar e a seguir criar a partir do gesto do outro.

Jogo do deus e da criatura(pares) – 1 deitado vai fazendo movimentos a partir do som que o que está de pé faz. O que determina o movimento é o som.

-LANCHE + CHOCOLATE

- Escolher um animal para recriar – consciência corporal – transformação a partir daí; Os 5 sentidos aliados à postura física do animal (como cheira, como olha, ...)

- Introdução de alguns exercícios com base no *Contact improvisation* – leveza e sutileza no toque, percepção do espaço e dos outros corpos (aglomerar/separar).

Conduzir e ser conduzido pelo toque. Estar atento às perguntas que surgem.

- Estímulo sensorial – mover-se no espaço de olhos fechados

- Escrita criativa; trabalho em grupos – som, movimento, palavra a partir do que foi escrito.

Trazer um poema de casa.

Final da sessão - Meditação

3ª Sessão- 6 de Outubro de 2012

Aquecimento

Respiração + pontos de equilíbrio + alinhar no eixo

Contacto com o chão e com os outros corpos com base no CI. Levantar com apoio no chão e no corpo do outro (retirar a noção de esforço).

-LANCHE + CHOCOLATE

Escrita criativa: escrever um com base no poema escolhido. Leitura do poema.

Final da sessão – Meditação.

4ª Sessão- 13 de Outubro de 2012

Respiração + aquecimento + pontos de equilíbrio + alinhar no eixo

Exercícios de contacto – (pares) 1 escreve no corpo do outro que com os olhos fechados

diz o que está a ser escrito.

Exercícios de percepção do espaço e do outro – treino da visão periférica. Andar lado a lado e olhar em frente, 1 faz um gesto e o outro reproduz.

-LANCHE + CHOCOLATE

Exercícios de contacto – sentir a diferença do esforço entre levantar e alcançar. Andar pelo espaço e quando toca no outro flui com o movimento em vez de parar ou resistir. Sentir onde leva o movimento do outro.

Final da sessão – meditação.

5ª Sessão- 20 de Outubro de 2012

Respiração + aquecimento + treino dos pontos de equilíbrio.

Grounding: colar os pés ao chão com massagens desde os dedos ao calcanhar. Sentir a diferença ao caminhar.

Jogo do líder- imitação → criação a partir do movimento do outro.

-LANCHE + CHOCOLATE

Movimento, som, palavra – improvisação a pares e em grupo. Pares: 1º com sons, depois com palavras, depois com frases ↔ movimentos. Grupo: 3 fazem sons e 2 movimentos. Exercício de composição a partir da improvisação sobre alguns dos movimentos escolhidos, com princípio meio e fim.

Escrita livre.

Final da sessão – meditação.

6ª Sessão- 27 de Outubro de 2012

Respiração + aquecimento + treino dos pontos de equilíbrio.

Exercício com base no Tai Chi: sentir a mudança do peso consoante o movimento do corpo em ângulos de 45º; “empurra mãos” – uso da força - a pares com a palma das mãos em luta pelo espaço; experimentar com resistência e depois com base no apoio e movimento do outro. Experimentar a diferença entre a acção e a reacção entre força iguais e opostas. A força depende da postura do foco no equilíbrio e na energia aplicada que provém dos pontos de apoio.

CI- Levantar a pares costas com costas; rolar usando o peso do outro.

-LANCHE + CHOCOLATE

Trabalho da memória sensorial com vários tipos de solo/ cheiros/ ruídos/ sabores.

Trabalho sensorial – visão – com olhos fechados percorrer o espaço e adivinhar onde está com base na luz da janela.

Composição a partir de 5 movimentos escolhidos em improvisações anteriores (individual) ligar com principio meio e fim, depois repetir com par e em grupo.

Final da sessão – meditação.

7ª Sessão- 3 de Novembro de 2012

Relaxamento deitados no chão; respiração; tensão/ relaxamento do corpo; sentir o peso dos membros ao levantar muito lentamente; sentir os líquidos do corpo.

Roda de palavras: falar sobre a experiência; dúvidas; pacto de privacidade sobre o que se fala nas sessões. Escolher um tema para a performance. A esperança - Mito, histórias, filmes...

Improvisação com base em sonhos ou histórias do quotidiano dessa semana sob os temas da violência, agressividade, esperança; troca de papéis.

LANCHE + CHOCOLATE

Exercício de escrita criativa a pares - onde, quem, o quê, como – cada um escreve alternadamente sem o outro ver. Improvisação dessa história para os outros (introdução do “espectador”)

Escrita criativa – avaliação da sessão com palavras soltas -

Final da sessão – meditação

8ª Sessão- 10 de Novembro de 2012

Respiração + aquecimento + treino dos pontos de equilíbrio.

Continuação das improvisações da sessão anterior.

-LANCHE + CHOCOLATE

Escrita criativa: sequências de verbos.

Final da sessão – meditação

9ª Sessão- 17 de Novembro de 2012

Respiração + aquecimento + treino dos pontos de equilíbrio.

Introdução do objecto no espaço.

Respiração (ouvir os sons do corpo)+ aquecimento + treino dos pontos de equilíbrio.

Relaxamento com meditação em pé.

Brincadeiras e improvisações com o objecto. Imitar e recriar o objecto com o corpo (individual, a pares e em grupo)

LANCHE + CHOCOLATE

Jogo das cadeiras; repetir sem as cadeiras com o animal escolhido

Meditação Final da sessão – meditação

10ª Sessão- 24 de Novembro de 2012

Respiração + aquecimento + treino dos pontos de equilíbrio.

Início da preparação da performance

Continuar a criar a partir do jogo das cadeiras.

Treinar a queda.

LANCHE + CHOCOLATE

Conversa sobre figurinos e adereços.

Final da sessão - Meditação

11ª Sessão- 1 de Dezembro de 2012

Respiração + aquecimento + treino dos pontos de equilíbrio.

Continuação da composição performance

Escrita criativa – composição de metáforas para o coro.

Final da sessão – meditação

12ª Sessão- 8 de Dezembro de 2012

Respiração + aquecimento + treino dos pontos de equilíbrio.

Continuação da composição da performance.

13ª Sessão- 15 de Dezembro de 2012

Respiração + aquecimento + treino dos pontos de equilíbrio.

Aquecimento e treino vocal. Diagnóstico individual.

Ensaio

14ª Sessão- 18 de Dezembro de 2012

Aquecimento + treino vocal

Ensaio

15ª Sessão- 19 de Dezembro de 2012

Aquecimento + treino vocal

Ensaio

16ª Sessão- 5 de Janeiro de 2013

Aquecimento físico + treino vocal

Ensaio

17ª Sessão- 11 de Janeiro de 2013

Aquecimento físico + treino vocal

Ensaio geral

18ª Sessão- 12 de Janeiro de 2013

16h- Ensaio corrido

16h30- Aquecimento

17h- Apresentação pública da performance.

19ª Sessão – 18 de Janeiro de 2013

Visionamento da performance.

Avaliação dos Participantes sobre a experiência.

Entrega de Diplomas.

Anexo VI

FOLHA DE SALA



MANUSEAR COM CUIDADO, CONTEÚDO INESTIMÁVEL

12 JANEIRO 2012 | 17H

Projecto final de Mestrado em Teatro – especialização em TEATRO E COMUNIDADE da Escola Superior de Teatro e Cinema.

Não busque por enquanto as respostas que não lhe podem ser dadas, porque não as poderia viver. Pois trata-se precisamente de viver tudo. Viva por enquanto as perguntas. Talvez depois, aos poucos, sem que o perceba (...) consiga viver a resposta.

Rainer Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*

Composição de movimentos e palavras a partir de exercícios, de perguntas, de conceitos e de um tema. A esperança. Seja lá isso o que for. Afinal não se trata do bem ou do mal, do que é ou não é, mas apenas de experimentar e investigar.

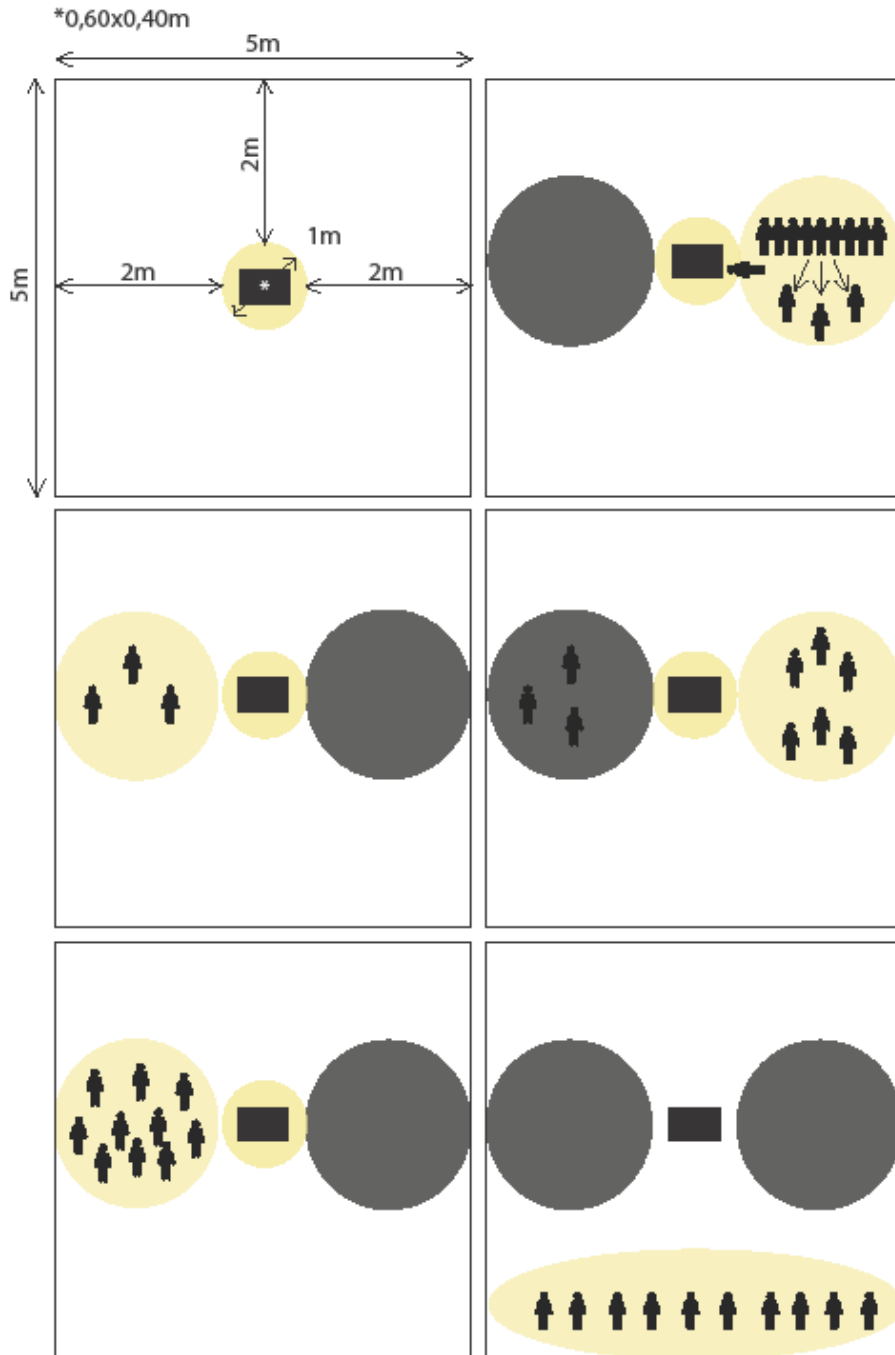
Projecto de **Cristina Figueiredo**

Orientação **Luísa Monteiro e Maria João Vicente**

Com a participação dos jovens **António Frazão, Beatriz Silva, Catarina Henriques, Inês Frazão, Inês Milheiro, Joana Langlois, Leonor Silva, Mara Boyce, Matilde Henriques e Simon Langlois.**

Anexo VII

desenho de LUZ



Anexo VIII

“MANUSEAR COM CUIDADO CONTEÚDO INESTIMÁVEL”

Espaço vazio com uma caixa no meio.

Apagam as luzes, fica um foco de luz na caixa e acende luz em metade do espaço.

Simon entra e deita-se no chão em silêncio.

Passado 10 segundos. Entra a Leonor. De 10 em 10 segundos entra: Catarina, Inês M., Beatriz, Mara e Inês F., António, Matilde, Joana. Parados em silêncio e a olhar para os espectadores.

Sequência de verbos (2 cada) (corpo rígido/preso)

Simon – *Parem o Mundo que eu preciso descansar*

Todos em *freeze*.

Sequência de verbos (2 cada) (Leonor puxa Simon para o grupo)

Todos – *Saltar!*

Parar, começar movimento lento e formar roda e andar.

1º Som – Simon sai da roda empurrado pelos outros, cai no chão e encaminha-se para a caixa. Começa a explorar a caixa.

O grupo da roda pára durante cerca de 10 segundos e continua a rodar

2º Som – sai Matilde empurrada pelos outros, cai no chão

Matilde – *Porquê que as pessoas não têm quatro patas?*

O grupo da roda pára durante cerca de 10 segundos e continua a rodar

3º som – sai António empurrado pelos outros e cai no chão

António – *Porquê que os magos não existem?*

Matilde – *Há pessoas que dizem “porque não” e isso não quer dizer nada.*

O grupo da roda pára durante cerca de 10 segundos e continua a rodar.

4º som – sai Catarina empurrada pelas outras e fica de pé.

António e Matilde encaminham-se para a caixa

5º som – Sai Beatriz. Catarina cai no chão

Beatriz – *Se há tanto espaço porquê que há tanta falta de espaço?*

Simon, António e Matilde passam por dentro da caixa para o outro espaço.

Luz apaga e acende nesse outro espaço

Simon, António e Matilde exploram espaço desconhecido

Simon – *Onde estamos?*

Matilde – *Em Neptuno!!!*

António – *Vimos de foguetão?*

Simon - *Neptuno não é gasoso?!*

Exploram o espaço com os sentidos.

Apaga a luz deste espaço e acende a do outro.

A roda está parada.

Catarina – *Podes calar-te?*

Coro – *Calar é uma porta fechada*

Beatriz cai no chão.

A roda recomeça a rodar.

6º som – sai Inês F. e Mara.

Mara – *Porquê que me odeiam?*

Coro – *Ódio é uma borboleta domesticada*

Inês F. - *Porquê que ela é má?*

Coro – *Maldade é um grito vazio*

Catarina – *E isso que tem? Não param de fazer perguntas, a propósito de tudo e de nada. É assim que dão cabo da vossa vida.*

Apaga a luz deste espaço e acende a do outro.

António ,Simon e Matilde estão sentados no chão

António – *Que silêncio...*

Matilde – *Será o fim do mundo?*

Simon – *I'm the best of the world!!! Desapareceu o Justin Bieber!*

António – *E eu ainda não fiz os trabalhos de casa...*

Matilde – *Não sei nada disso mas parece que já passou. Vamos jogar à apanhada!!!*

Apaga a luz deste lado e acende no outro.

Leonor, Joana e Inês M. estão paradas de costas umas para as outras, caminham para as que estão no chão e param a olhar para elas

Som

As três fazem um gesto de ataque e caem no chão.

Joana (levanta-se) – *Já não quero viver aqui entre vós, no meio da imundice e do desprezo. Quero voltar para donde vim...*

Mas antes disso é preciso que a caixa seja aberta, que eu conheça o segredo! Quero que a caixa seja aberta. (encaminha-se para a caixa)*

Inês F. - *Farta de ver esta cena toda desorganizada.*

Mara – *Farta de ter o coração fechado*

Inês M. - *Farta de saber tudo o que sei*

Leonor – *Partir para afectos e rumores novos ***

Vão todas para a caixa e passam para o outro espaço

Luz apaga do lado direito e acende do lado esquerdo

Levantam-se usando o peso umas das outras

Matilde, Simon e António observam

Postura de **equilíbrio e movimento** lento.

Misturam-se e alternam as posições dentro de um círculo (semelhante ao anterior).

som – avança Matilde e pergunta ao público

Matilde – *Porquê que quando um animal mata uma pessoa, as pessoas vão todas atrás dele e quando uma pessoa mata um porco não vão milhares atrás dela?*

Coro – *Morte é um chão vazio*

António – *É injusto, não é?*

Coro – *Justiça é um grito calmo*

som – avança Beatriz

Beatriz – *Porquê que o mundo não é um país todo junto?*

Coro – *Mundo é uma voz desorganizada*

som – avança Catarina

Catarina – *Porquê que és tão severo?*

Coro – *Severidade é um abrigo amargo*

som – avança Leonor

Leonor – *Porquê que não me deixam em paz?*

Coro – *Paz é um leopardo calmo*

som – avança Mara e Inês F.

Mara – *O que é que eu estou aqui a fazer?*

Coro – *estar é um anjo silencioso*

Inês F. - *O que é que vou ser no futuro?*

Coro – *Ser...*

som – avança Simon

Simon – *O que é que há depois da vida?*

Coro – *Vida...*

Joana avança

Joana – *Ninguém pode responder pois não?*

Avançam e formam uma fila ao longo do espaço em frente aos espectadores. Dão as mãos e respiram fundo. Sentem o bater do coração e alinham a respiração uns pelos outros. Sorriem, levantam as mãos, respiram duas vezes e baixam.

* texto adaptado a partir da peça “O Sonho” de Strindberg

** A partir de um poema de Rimbaud

FIM

Anexo IX

AVALIAÇÃO DOS PARTICIPANTES SOBRE A EXPERIÊNCIA

“ Comecei a ter prazer de escrever na escola”

“Consigo dizer à minha mãe o que sinto”

- “ - Foi saber montar e desmontar um tripé.
- Foi dar valor a uma caixa de cartão.
- Foi enfrentar pessoas enervantes no dia-a-dia.
- Foi má, mé, mi, mó, mu, lá, lé, li, ló, lu...
- Foi uma voz desorganizada que se tornou uma frase com sentido.
- Foi vestir-se de preto.
- Foi lembrar-nos que fumar mata (de qualquer maneira vamos morrer um dia)
- Foi três dedos abaixo do umbigo
- Foi reconhecer o lado fofinho e o lado rebelde
- Foi acima de tudo, rir, lolar, rufar, o que quiserem...
- Foi um rap do clube
- Foi a Sininho
- Foi cantar *All together now*
- Foi ladrilhar uma casa e talvez desladrilhá-la
- Foi inventar metáforas com ou sem “sentido”
- Foi fazer sentido
- Foi adorar ou detestar *sushi*
- Foi sentir o chão que está sempre cá para nós, sem pedir nada em troca
- Foi fazer um abraço de grupo emocionante
- Foi ter uma orientadora e não uma professora
- Foi na ida estar feliz e na volta estar triste
- Foi não brincar com cadeiras de rodas
- Foi ser violento, foi diferente

– Foi perfeito.”

“O que eu aprendi... Recordei. Aprendi a não esperar respostas dos adultos. Aprendi que não aprendi, apenas relembrei. Agora sei manter-me firme e equilibrada no meu eixo. Aprendi a explorar o corpo. Aprendi a manifestar-me de forma clara e a não desistir dos objectivos. Aprendi a criar algo que me parecia impossível. Soltei-me e falei com o corpo, expressei-me com o olhar e libertei a criança que ainda há em mim.”

“Teatro Taborda, mestrado, liberdade, gestos, expressão, perguntas, escrita, voz, esta casa ladrilhada, ponto, chão, foco, equilíbrio, espaço.”

“O que foi esta experiência? Esta experiência foi uma forma de teatro que eu nunca tinha experimentado. Foram horas de diversão, movimentos corporais e palavras novas. O que mudou? Eu sinto que a minha postura mudou, a forma como escrevo... Acho também que esta nova forma de fazer teatro nos fez, ao grupo todo, expandir o conhecimento que tínhamos e também nos uniu como artistas.”

“Senti o corpo a abrir. Consigo expressar-me melhor. O meu corpo mudou, as expressões, os sentimentos. Aprendi a conviver com os amigos, a divertir-me. Aprendi a dar mais valor.

Os exercícios com o corpo ajudaram-me na escola a Educação Física. Aprender a sentir-me a mim e aos outros nos movimentos e no ritmo do teatro.”

“Este tipo de teatro foi diferente, nunca imaginei fazer ou ver uma peça assim. Gostei. Gostei das aulas e todos os sábados esperava ir outra vez para outra aula de teatro. Descobri que algumas coisas só podem ser engraçadas, não se as fingirmos, mas sim se saírem de dentro de nós.

Aquela frase que estávamos sempre a dizer; “o chão está sempre aqui para nos apoiar, e não pede nada em troca”. Primeiro não percebi, porque os nossos pais também nos alimentam e não pedem nada em troca, mas agora percebo que o chão nem é familiar nem amigo nosso e apoia-nos na mesma, sem pedir nada em troca.

Estas aulas deram-me várias perguntas sem resposta que ninguém pode saber.

Gostei destas aulas e no princípio era sempre bom jogar à apanhada! Também gostei dos

exercícios em que parecíamos animais a lutar pelo seu território. Soube mais da vida de um animal a arranjar a sua casa.

Gostei muito da peça, além de ser um tipo diferente de teatro tinha bastante piada.”

“Foi uma experiência muito boa pessoalmente pois aprendi e ensinei muita coisa...”

“ Aprendi que temos que avançar sem olhar para trás, aprendi também que eu sou capaz de muito mais, aprendi novos sentimentos e emoções novas, movimentos e novas facetas de mim. Que quando uma pessoa muda, o mundo e as pessoas á volta mudam e que não podemos duvidar de nós próprios... entre outras (coisas que senti).

Muita coisa mudou durante este tempo. Quer fisicamente, quer sentimentalmente; estou mais atenta mas ao mesmo tempo mais relaxada e descontraída. Estou com menos atenção ao que os outros pensam de mim, a minha manifestação de sentimentos com amigos e familiares mudaram, sinto-me mais aberta e focada. Sinto-me mais contente e também fisicamente a minha postura mudou.

Estou desiludida porque esta experiência acabou tão rapidamente, mas todo o tempo foi usado sabidamente e com todos os momentos bem aproveitados.

Fiz novas amizades e melhorei outras, nunca se esqueçam de mim.”

Anexo X

Certificado

_____ participou no projecto de investigação teatral “Da Violência à Criatividade, um processo artístico de *empowerment*”, no âmbito do mestrado em Teatro, especialização em Teatro e Comunidade da Escola Superior de Teatro e Cinema e na criação e apresentação da *Performance* “Manusear com cuidado, conteúdo inestimável”, que decorreu de 22 de Setembro de 2012 a 12 de Janeiro de 2013, no Teatro Taborda, em Lisboa.

A Mestranda

(Cristina Figueiredo)

Anexo XI