

**Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Teatro e Cinema
Departamento de Teatro**

**Em Ponto de Rebuçado
Uma experiência em Teatro e Comunidade**

Natália Vieira

Mestrado em Teatro e Comunidade

2009

**Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Teatro e Cinema
Departamento de Teatro**

**Em Ponto de Rebuçado
Uma experiência em Teatro e Comunidade**

Natália Vieira

Mestrado em Teatro e Comunidade

**Trabalho de Projecto Orientado por:
Prof. Doutor Armando Nascimento Rosa
Mestre Rita Wengorovius**

2009

Resumo:

Este trabalho propõe-se relatar o processo realizado com o Grupo de Teatro Ponto de Rebuçado na criação do espectáculo ***O Sol Quando Nasce...***. É um ensaio de mestrado, que integrou uma componente prática integralmente centrada na dinamização do grupo de teatro e comunidade já citado e consequente criação do espectáculo referido. É ainda uma reflexão sobre o percurso deste grupo de teatro e comunidade ao longo dos seus cinco anos de existência, espectáculos criados, metodologias de trabalho e dramaturgia seleccionada.

Palavras-chave:

Teatro e Comunidade, Formação, Expressão, Corpo e Voz.

Abstract:

This work aims to portray the whole process involved in the creation of the performance ***O Sol Quando Nasce... (When the Sun Rises...)*** by the Theatre Group Ponto de Rebuçado. It's a master's thesis, which contains a practical component, based on the dynamics of the cited theatre and community group in order to reach the final performance. It also deals with a very personal reflection about all the steps this theatre and community group had to give along the five years of its existence, created shows, different work methodologies and the selected dramaturgy.

Key Words:

Theatre and Community, Formation, Expression, Body and Voice.

Em Ponto de Rebuçado

Uma experiência em Teatro e Comunidade

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 5 |
| 1. Até chegar aqui | 7 |
| 2. Ponto de Rebuçado | |
| 2.1. Formação do Grupo – O percurso | 13 |
| 2.2. Contextualização institucional – Descrição geral da estrutura | 16 |
| 2.3. Os espectáculos anteriores | 20 |
| 2.4. A minha necessidade (e a pertinência) de escrever para o grupo | 25 |
| 3. Este espectáculo | |
| 3.1. Criação de <i>O Sol Quando Nasce</i> , o elenco, o texto e outras considerações | 29 |
| 3.2. Organização das sessões de trabalho, ensaios e apresentações | 42 |
| 4. De que é feito este teatro e comunidade? | |
| 4.1. Reflexões sobre Teatro e Comunidade | 52 |
| Conclusão | 57 |
| Bibliografia de referência | 59 |
| Agradecimentos | 61 |
| Índice de anexos | 62 |

Introdução

“Si tu fais des images, ne parle pas, n’écris pas, ne t’analyse pas, ne réponds à aucune question. »¹

Este ensaio surge da necessidade de reflectir sobre a prática levada a cabo com o Grupo de Teatro Ponto de Rebuçado durante o ano de 2009. É, para mim, a vertente mais difícil do trabalho uma vez que, desde há anos, realizo as práticas e reflicto a cada instante, mas pondo novamente em prática!

Sei que é fundamental o registo destes percursos e tento um distanciamento suficiente para que possa ser simultaneamente “actriz” e “espectadora” crítica do processo. Creio que o facto de o Ponto de Rebuçado existir há já 5 anos, e eu estar *no* grupo desde a sua formação, permite ainda encantar-me, mas não permanecer indefinidamente no encantamento, permite-me um afastamento crítico. Para lidar com grupos de qualquer natureza, há que saber gerir os sentimentos de todos, mas também há que saber sair da esfera das emoções para fazer um trabalho rigoroso.

“Il faut s’endurcir, mais sans jamais se départir de sa tendresse”²

Depois de horas e horas, dias, semanas e meses de envolvimento, queria finalmente não ter mais nada para justificar. Apetece-me apenas dizer: “Vejam o espectáculo, conheçam o grupo, qualquer um deles diz muito mais de mim e do meu trabalho do que um ensaio que possa agora ou futuramente escrever.” E tenho sempre na memória as mensagens do Carlos Soares (que participou nos três anteriores espectáculos) quando discutimos sugestões para as suas personagens presentes e futuras, ele responde-me invariavelmente “Tu não dormes, mulher, tu não dormes só a pensar nisto!”.

¹ Robert Doisneau (1983) em entrevista a Sylvain Roumette.

² Ernesto Che Guevara (Argentina 1928 – Bolívia 1967). Frase citada numa colectânea de música cubana: Cuba, Música e Revolución, La Habana, EGREM, 1996.

E tem alguma razão, o Carlos, porque um trabalho desta natureza nasce e cresce connosco, passa a fazer parte da nossa forma de estar, ver e participar no mundo.

“O teatro é uma arte viva, não permanente, extemporânea, que se prepara, ordena e executa da mesma maneira que uma experiência de química ou uma batalha. Tudo o que se pode dizer antes ou depois do acto, do espectáculo, antes ou depois da representação é incerto e relativo.”³

³ Louis Jouvet (1887 – 1951) Trecho citado pelo meu colega Rogério Guimarães, num trabalho prático da disciplina de Oficina de Expressão Dramática e de Teatro, 1º Semestre do 1º Ano, Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 1993/1994.

1. Até chegar aqui

“Toda a educação deve principiar pela abordagem da alegria.”⁴

O caminho até aqui tem sido feito de pequenos passos invisíveis aos olhos do público e, muitas vezes, contra uma corrente que sugere a “fama”, após o aparecimento fulgurante na televisão, e a idolatria de pessoas conhecidas dos media como valor indiscutível na sociedade e inquestionável nas artes... Acredito, no entanto, que há muito trabalho feito numa quase clandestinidade e que se reveste duma importância vital para quem nele participa. Pela sua intensidade, pela entrega necessária, pelas oportunidades de contacto e aprendizagem com outras pessoas, outras formas de ser e estar, pela honestidade com que cada um se expõe e pelo amparo que é dado a essa exposição.

Nestes 16 anos de trabalho em Teatro, Educação e Comunidade sinto-me sempre emigrante ou estrangeira. Para os “colegas” professores, sou “a artista” e, para os “colegas” do teatro, sou “apenas professora” e sei que estas designações têm, muitas vezes, um sentido pejorativo... E, no entanto, tenho plena consciência que o que faço é proporcionar uma importante mais valia de mostrar outros caminhos, criar flexibilidade num sistema tenso e estático, dar a possibilidade de ver de outros ângulos. O teatro traz consigo a possibilidade de transgressão associada à liberdade de ser.

Chegar ao Teatro e Comunidade foi um caminho aberto pelos anos de experiência enquanto professora de Expressão Dramática, de Direcção de Actores, de Expressão Corporal e Vocal, de Movimento e Drama, também enquanto formadora, e embora menos, enquanto actriz e assistente de encenação...

⁴ Élise Freinet (1898 – 1983) Trecho citado pela minha aluna Joana Rosa, na apresentação de um trabalho de Expressão Dramática I, Curso de Educação Básica, Escola Superior de Educação de Lisboa, 2008/2009.

Em educação, tal como no trabalho com a comunidade, não se podem esperar sucessos arrebatadores, mas podem obter-se resultados arrebatados, entregas incondicionais. A visibilidade do trabalho raramente passa além da comunidade a que se destina, mas é isso a que se aspira, que seja *na, para, da e com* a comunidade envolvente.

Quando em 1993, com o Bacharelato em Teatro (Escola Superior de Teatro e Cinema – Lisboa), comecei a dar aulas no Ensino Secundário, estava a ser extinta a disciplina de Teatro que durante anos tinha existido como oferta de escola no 9º Ano de escolaridade. A Reforma do Ensino, que se iniciou no princípio dos anos 90, vinha trazer a novidade das disciplinas técnicas, de carácter electivo, ao Ensino Secundário. A Oficina de Expressão Dramática (OED), que passei então a leccionar aos alunos do 11º e 12º anos, era uma destas disciplinas, e embora de carácter electivo, tal como as outras (Técnicas Laboratoriais, Técnicas de Tradução, etc.), estava sempre condicionada pelas ofertas de escola, pela dificuldade de elaboração dos horários, pela especificidade do espaço necessário e pela incompreensivelmente morosa e aparentemente complexa contratação dos professores de Expressão Dramática. Mas OED vinha trazer essa estimulante possibilidade de proporcionar correntes de ar nas estruturas mais fechadas do ensino. Era um espaço de descoberta, de comunicação, de experimentação, de criação, de partilha, de opinião... um espaço de crescimento colectivo, tendo a matéria humana como principal conteúdo e o Teatro como caminho.

“Apelando a uma forma silogística de pensamento, se se pode estimular a pequena criatividade e se a pequena criatividade se encontra correlacionada com a grande criatividade, então, fará todo o sentido promover formas criativas de pensamento, nas mais diversas áreas do saber, almejando a adaptação, a realização pessoal e, quiçá, produções criativas e inovadoras que possam dar resposta aos mais diversos desafios da nossa época. Nesse sentido, torna-se essencial investir na criatividade.”⁵

⁵ Sternberg, R. J. e Lubart, T. I. Trecho citado por Bahia, Sara em ***Psicologia da Criatividade – Climas Promotores de Criatividade***, dactiloescrito, inédito, cedido pela autora em 2007.

Desde logo, no primeiro contacto, decidi que precisava de fundamentar as minhas práticas e aprender mais, e fiz o CESE – TE (Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação – ESTC, Lisboa, 1996) que me conferiu, então, o grau de Licenciada em Teatro e Educação.

Foi principalmente neste contexto, das Oficinas de Expressão Dramática, que vim a contactar com centenas de adolescentes que hoje são adultos e profissionais nas mais diversas áreas, mas em quem se manifesta ainda uma memória residual ou mais activa dos “bons tempos de OED”.

“Um espaço vivo da ciência não deve ser um museu do património, deve ser um espaço onde os jovens se sintam à vontade, deve ser um sítio onde toda a gente entre e saia, onde se façam experiências, onde se comunique. Para onde – se nas escolas a ciência for mal ensinada – os jovens estudantes fujam, falem às aulas para ir a esse espaço.”⁶

O grupo Ponto de Rebuçado foi formado por ex-alunos de OED que sentiram essa necessidade de voltar a experimentar, criar, exteriorizar, ser outro, sair do quotidiano, *voltar à infância*.

Durante este percurso tenho assistido a inúmeros espectáculos de teatro escolar e teatro *amador*. E quase sempre, salvo honrosas excepções, o desapontamento é enorme, muitas vezes saio da sala com ar de incredulidade. Falta-me o ar de tanto mofo que por ali se respira. Os textos não têm nada a ver com quem os vomita boca fora, não há *corpo* nos participantes, não há *respiração* de grupo, não há *foco* nas acções, há ponto a *soprar o texto* aos actores, usam-se cenários pintados como se o tempo não tivesse passado e a luz eléctrica ainda não tivesse chegado ali. O mesmo grupo já fez trinta vezes o *mesmo Tchekov*, travestem mulheres que, de bigodes colados e engrossando de vez em quando a voz, fazem assim “realismo a sério”! Crianças de doze anos lêem cábulas coladas nas máscaras de plástico que ostentam nas mãos

⁶ José Mariano Gago, Trecho citado pelo professor Carlos Fragateiro, na disciplina de Organização do Sistema Educativo, 1º Semestre do 1º Ano, Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 1993/1994.

demasiado grandes para caberem no corpo. Dizem os “clássicos gregos” que ainda não chegaram a ser compreendidos e já a peça saiu de cena, não sem antes caírem colunas de esferovite e gesso “a imitar os templos gregos” agarradas às túnicas que afinal são lençóis de cama com rendas de bilros. Judas traz um lenço da *intifada* ao pescoço e devo fazer ou não a leitura de que o professor / encenador quis dizer que Judas era Palestino e pró Yasser Arafat?... Não chegamos a tanto, não pode haver ideia de *semiótica do espectáculo* em quem mistura ou confunde assim estes símbolos sem fazer dramaturgia do texto em conjunto com a equipa de trabalho. O meu assombro é ainda maior quando reparo que, de uma forma geral, nada disto parece incomodar o público que acha que o teatro tem que ser aborrecido, estranho e incompreensível.

Assim está muitas vezes entregue o teatro nas escolas e nas comunidades. “Ele não é da área do teatro, mas tem muito boa vontade, e gosta muito, até vem ao sábado. Ensaia bem os meninos, é o nosso ensaiador mais dedicado”. E ensaiar, diga-se, significa, por vezes “amestrar”.

E a dignidade, a honestidade, a pedagogia onde ficaram?

“Caminha sempre como se fosses o convidado de uma festa importante.”⁷

Sei que a formação contínua é um trabalho muito necessário, tanto a formação específica de cada área do saber como a formação mais abrangente a nível das pedagogias, novas tecnologias, etc. Mas, se por um lado, devido à minha condição de professora provisória contratada durante 15 anos, não me era facilmente facultado o acesso à Formação Contínua obrigatória para os professores dos Quadros do Ministério de Educação, por outro lado eu própria fui recusando, gradualmente, essa formação oferecida pela tutela, para procurar as que se adequam melhor àquilo que pretendo, enquanto condutora de projectos de teatro – educação – comunidade. É imprescindível a continuação do trabalho de corpo, voz e escrita criativa, que se baseie na

⁷ Mestre Wang Xiang Zhai (China 1885 – 1963)

prática pessoal mais do que nas teorias *acerca de*. Não se aprende a mergulhar, lendo a teoria do mergulho. Aprende-se a mergulhar, mergulhando! A teoria pode (deve?) vir depois, ou quando muito em paralelo, para fundamentar as práticas.

“1. Vazio 2. Cheio 3. Vazio

1. Estar receptivo e “vazio” de conceitos quando se procura um professor e quando se vai experimentar uma aula. [fase em que até se queria comprar os livros todos mas não sabemos quais - e ainda bem]

2. Ter a capacidade de consultar e absorver informação que é importante e que pode ajudar a compreensão do treino numa perspectiva diferente – mas nunca a mais importante. [fase em que se compram muitos livros, se lêem muitos artigos, se consulta muito a Internet e se perde tempo precioso de treino com isto]

3. Saber largar este conhecimento [fase em que se dá os livros à biblioteca municipal] ”⁸

Durante estes anos trabalhei com Rossela Terranova (Corpo / Improvisação / Interpretação), Meridith Monk (Voz), Lourenço de Azevedo (Chi Kung, Domínio do Movimento), Peter Den Dekker (Chi Kung), Howard Sonenklar (Percepção e Consciência do Movimento), João Mota (Teatro e Educação), Walt Wilson (Voz, Corpo, Escrita Criativa), Peter Michael Dietz (Movimento Contemporâneo), Antonino Solmer (Interpretação, Teatro e Educação, desenvolvimento do projecto - tornado livro - **Manual de Teatro**), Luís Miguel Cintra (Assistência de Encenação), Valerie Guillorit (Voz e Movimento), entre outros – nos quais incluo boa parte dos meus professores da ESTC no Bacharelato, na Licenciatura e no Mestrado.

Foi esta formação, a par de um contínuo labor de observação e de pesquisa, mas também um sentido de disponibilidade de estar e aprender com

⁸Lourenço de Azevedo, Acupunctor, instrutor de Chi Kung (n. Lisboa, 1970) Sobre a prática de Chi Kung no blogue [devagar.org](http://www.devagar.org) em <http://www.guanyuan.info>

Chi Kung – Desenvolvido para promover a saúde e a longevidade, é um ramo importante da Medicina Tradicional Chinesa. Reúne prática terapêutica, arte marcial e consciência corporal. Alinha a postura, revitaliza a forma como se respira, consciencializa e expande a mente, aumenta a criatividade e a lucidez.

os outros (alunos, colegas, companheiros de viagem...), que me trouxe até aqui. Tudo isto dificilmente conseguido quando para se viver condignamente é necessário manter três empregos precários que, sendo todos eles ligados ao teatro – educação – comunidade, exigem um envolvimento profissional e pessoal que passa muito além das vulgares oito horas de trabalho diário.

Além de tudo isto é fundamental também assistir a espectáculos, muitos e bons, ver muitos filmes, assistir a concertos de géneros muito diferentes, ler, observar, contactar, ouvir, andar de transportes públicos, viajar, jardinar, caminhar. Conhecer a diversidade para escolher caminhos e fugir da televisão estupidificante que por aí grassa.

2. Ponto de Rebuçado

2.1. Formação do grupo – O percurso

O Grupo de Teatro Ponto de Rebuçado nasceu em Janeiro de 2005, na sequência de um *workshop* de Expressão Dramática realizado no auditório da Junta de Freguesia de Bucelas (concelho de Loures, distrito de Lisboa). Este *workshop* e a sua continuidade foram fruto da insistência / mobilização de algumas minhas ex-alunas de Expressão Dramática na Escola Secundária Dr. António Carvalho Figueiredo, em Loures. Foi também decisivo para o nascimento e continuação do grupo, o interesse do próprio Presidente da Junta pelas áreas culturais, embora estas não sejam do seu foro directo. À excepção de mim própria, do técnico de som e luz e dos eventuais colaboradores (carpinteiro, costureira...) todos os restantes elementos são voluntários no seu trabalho. Em cada ano o grupo tem criado um espectáculo diferente, partindo do trabalho feito durante as sessões de exploração de dinâmicas de grupo, corpo, voz, construção de personagens, improvisação... O número de participantes tem oscilado entre os dez e os dezasseis, mantendo-se sempre um núcleo que vem desde o início e havendo, anualmente, algumas saídas e (outras) entradas. Estas entradas são de pessoas que vão ver as apresentações e querem depois colaborar, *pertencer*, ao grupo, ou de antigos alunos de Expressão Dramática que procuram voltar a ter uma prática teatral regular.

A minha motivação inicial, que remonta a 2005, era fornecer uma formação básica (a nível da expressão dramática) aos elementos que iam ter o primeiro contacto com o teatro, e proporcionar um reencontro com o teatro aos elementos do grupo que já tinham sido meus alunos noutros contextos. Devido ao entusiasmo dos participantes e ao impacto provocado na comunidade, aquando das primeiras apresentações, acabei por considerar que valeria a pena manter o grupo como estrutura associada à Junta de Freguesia, uma vez que esta dá um apoio logístico e financeiro que permite funcionar dentro dos

parâmetros a que se propõe sem necessidade de contribuições financeiras (quotas, mensalidades...) por parte dos participantes. Do meu ponto de vista, é fundamental pôr uma tónica dominante no processo, mas também é fundamental mostrar o trabalho desenvolvido, não só para justificar à comunidade o investimento feito pela Junta de Freguesia, mas também porque este tipo de actividades precisa de “se mostrar”; seja porque os momentos de exibição pública são fortes momentos de demonstração de afectividade, de celebração, de coesão do grupo (o famoso lema “Um por todos e todos por um” faz sentido e resulta na prática teatral), seja porque individualmente reforçam a auto-estima e proporcionam novas energias e horizontes mais largos aos participantes.

Neste momento, a minha motivação e ponto de honra é responder às expectativas da Junta de Freguesia que nos tem apoiado incondicionalmente (e responder também às expectativas do público). Mas, principalmente, motiva-me que o grupo se torne cada vez mais uma respiração comum, sabendo acolher o que vem de fora e de novo sem descurar as raízes de sustentação. Motiva-me ainda que em cada sessão se divirtam, que se sintam mais preenchidos ao criar, que tenham uma visão estética e crítica do mundo, que se questionem, que saiam dum quotidiano muitas vezes culturalmente pobre, que se emocionem, que olhem os outros, *que se tornem mais sensíveis* aos outros, que se superem, que se disponibilizem, que vejam outras cores, que ouçam outros sons, que estejam atentos, que se sintam cúmplices no e com o grupo; que desenvolvam a imaginação e a criatividade, e eu com eles, lançando sementes, cuidando do crescimento das plantas, distribuindo os frutos, repondo os ciclos.

As motivações dos participantes são bastante diversas e vão desde o divertimento e descontração encontradas nas sessões de sábado à tarde, até ao querer aprender a fazer teatro “a sério” para mostrar a muita gente, mas sem deixar de gozar do estatuto e mais valia de ser “apenas amador”; ou talvez em todos nós se trate tão só de uma fuga a uma solidão acompanhada.

“O meio urbano agrega uma diversidade de universos humanos onde muitas vezes é difícil *estar em destaque*.”⁹

O estatuto de amador é em parte responsável pelo lado negativo que se manifesta, por vezes, na falta de empenho ou assiduidade e pontualidade de alguns elementos, e que tem alguma visibilidade *a posteriori* no seu desempenho (normalmente mais frágil) no produto apresentado ao público. O público tem também a sua parte na construção do espectáculo, uma vez que temos de pensar obrigatoriamente na diversidade desse mesmo público (faixas etárias muito alargadas, formações muito distintas, exigências diversas, propensão para ver sempre algo cómico...) aquando da estruturação do mesmo. Gostaria de poder dizer *sem nunca descurar o rigor possível...*

«Se é arte não é para todos, se é para todos não é arte.»¹⁰

⁹ Rita de Cácia Oenning de Silva – 1998 – *Performances de Rua* / Projecto de Pesquisa para Doutoramento. Trecho citado pelo professor Paulo Raposo na unidade curricular de Antropologia e Teatro, Mestrado em Teatro e Comunidade, 2º Semestre do 1º Ano, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2008

¹⁰ Arnold Schöenberg (1874 -1951). Trecho citado pela professora Cristina Azevedo Tavares, Curso de História de Arte Contemporânea, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2002.

2.2. Contextualização institucional – Descrição geral da estrutura

A estrutura que suporta integralmente o grupo é a Junta de Freguesia de Bucelas. Contamos normalmente com o Auditório Tomás Noivo, da Junta de Freguesia, para ensaios e apresentações. No entanto, quando o auditório está ocupado, algumas sessões de trabalho são feitas, sem prejuízo, na Biblioteca Irene Cruz (no mesmo edifício) que se encontra fechada ao público ao sábado à tarde e está, por isso, sempre disponível para o trabalho do grupo.

O grupo está sediado na Junta de Freguesia de Bucelas, mais propriamente no Auditório. Os contactos são feitos com a Junta, na pessoa da Ana Ventura que também tem sido regularmente actriz no grupo e, como durante a semana trabalha na Biblioteca, faz a ligação e ainda o trabalho de produção e divulgação, já que, tendo a mais valia de ser Designer Gráfica, faz ainda os cartazes, postais, convites, fotografias. Foi ela que criou o logótipo e o blogue do grupo.

Para todos os espectáculos criados até agora há uma linha de actuação no que respeita à parte plástica. Para os Figurinos não há propriamente desenhos ou esboços. Desde o início de cada criação que a ideia é seguir uma linha cromática para o guarda-roupa, vestindo as personagens com elementos já existentes, aproveitando peças de roupa que os próprios actores possam ter em casa ou arranjar por meio de empréstimo. É tido em conta o facto do grupo não ser profissional e o número de apresentações ao público não justificar o dispêndio de dinheiro em figurinos.

“- Porque é que existem sempre figurinhas nos desenhos, e no início mesmo só figurinhas e nada de espaço ou de cenografia?

- É a partir da figura humana que o teatro me interessa.”¹¹

A Cenografia tem que ter em conta que nunca é possível fazer grandes alterações no espaço / palco / auditório, pois tudo tem que ser facilmente desmontável, sem deixar vestígios, uma vez que o espaço tem muitas outras funções para a comunidade (debates, conferências, reuniões de empresas ou

¹¹ Yannis Kokkos, Cenógrafo grego (n. Atenas, 1944) num colóquio no Acarte, em Lisboa, Agosto de 1992.

de grupos com actividades diversas na freguesia, concertos, cinema, a “Hora do Conto” para os pequeninos do Jardim de Infância, transmissão de jogos da Selecção Nacional de Futebol, etc.). Daí que nos limitemos nos vários espectáculos criados a ter apenas alguns “elementos de cenário”.

Os espectáculos criados pelo grupo têm sempre em conta a necessidade de montagens e desmontagens rápidas, uma vez que os espaços que o grupo pode vir a utilizar são polivalentes. O som varia consoante as condições do local onde apresentamos – temos normalmente gravação em CD, em mp3 e no próprio computador portátil do Auditório. Quanto à luz, tudo depende do local onde se apresenta. No Auditório, “casa-mãe” do grupo, o local de apresentação tem deficiências e traz-nos dificuldades de iluminação e, como não tem havido grande investimento nessa matéria, os resultados nem sempre são minimamente satisfatórios, há muitas sombras, quer nas cortinas quer nos próprios actores e para que a *boca de cena* fique iluminada há muita luz na plateia e o público fica, por vezes, exposto.

A nível logístico e técnico, a Junta de Freguesia proporciona ao grupo as condições necessárias para que a actividade decorra com algum conforto e segurança. Durante as sessões de trabalho / ensaios, o grupo conta sempre com apoio nas comunicações, espaço para ensaio, acesso à Internet, fotocópias, águas... Nas apresentações são proporcionados espaços para funcionar como camarins, é permitida ao grupo a circulação por todos os espaços da Junta / Biblioteca e Auditório. Nos dias de espectáculo é fornecida uma refeição ligeira ao grupo. Nesses mesmos dias há funcionários da Junta que se responsabilizam pelas entradas de público e avisos (telemóveis, lugares para sentar...). Há ainda pessoal especializado que trabalha para a Junta e, normalmente, está ao dispor do grupo de teatro (carpinteiro, costureira, técnico de som / luz, designer gráfica). É a Junta que trata dos pedidos de autorização para o funcionamento do grupo e apresentações ao público (SPA, IGAC), e também da divulgação.

O grupo conta com o apoio financeiro e logístico da Junta de Freguesia de Bucelas, e em certa medida com os próprios participantes uma vez que, por exemplo, os figurinos são da sua responsabilidade. Temos tido sempre em conta que a Junta não dispõe de uma verba avultada para despender com o teatro e, por isso, tentamos sempre recorrer a soluções eficazes e pouco

dispendiosas. As famílias dos participantes colaboram com materiais, transportes e disponibilidade.

A Junta de Freguesia utiliza a sua base de dados (utentes em geral, frequentadores da biblioteca...) e envia e-mails a divulgar as apresentações. São afixados cartazes em locais estratégicos na freguesia e áreas limítrofes. O resto é feito, pessoalmente, pelos actores e outros participantes no processo.

Tal como qualquer outra actividade oferecida pela Junta de Freguesia de Bucelas, também o teatro é sempre de entrada livre. A Junta suporta, por isso, todos os custos, mesmo quando nas deslocações é necessário o aluguer de material de luz, transportes, refeições, etc.

Normalmente não há venda de espectáculos, mas é frequente a solicitação ao grupo para apresentação noutros locais do concelho de Loures ou até nos concelhos mais próximos. O grupo tenta responder às solicitações das colectividades ou de outras entidades. Essa resposta depende das condições logísticas mínimas apresentadas pelas entidades que convidam, e também depende da disponibilidade de todo o elenco para as datas propostas para apresentação e ensaios prévios.

Quando as apresentações são feitas no auditório da Junta de Freguesia de Bucelas o número mínimo de espectadores que tivemos foi 90. O número máximo é 120 (lotação máxima da sala que ultrapassa já os limites legais). Normalmente fazemos 5 a 7 apresentações de cada espectáculo no Auditório e 3 a 5 apresentações fora de Bucelas.

De Janeiro a Junho trabalhamos na formação do grupo, criação e estreia de novo espectáculo. De Setembro até Novembro dão-se os encontros necessários para apresentações ou ensaios de reposição no auditório e noutros locais. O projecto continuará a desenvolver-se na Biblioteca e Auditório da Junta de Freguesia de Bucelas e também no exterior. As referências comuns são indispensáveis para o grupo ir funcionando cada vez mais como *corpo*. É importante ver espectáculos, filmes, ouvir músicas em grupo. As referências também se constroem e são fundamentais para criar e para ter parâmetros, até a nível estético. Tal como há sessões só para jogar, falar, brincar, também disponibilizamos dias para sair juntos em idas ao teatro ver espectáculos e bastidores, perceber como funcionam os meios técnicos e humanos quando o teatro é um edifício que foi construído ou transformado para

o efeito. Os intervenientes podem contactar directamente com os vários profissionais para conhecer as suas tarefas, a fim de terem noção do percurso de uma ideia, desde o surgimento até à apresentação pública do espectáculo e a importância do trabalho de equipa e de cada *peça na engrenagem*. Ver como a luz pode afectar de forma positiva ou negativa um espectáculo, perceber que há muitas e diferentes tarefas numa estrutura de produção de espectáculos. Ver o que está por *detrás de*, e o que fica para *além de*.

Em 2008 / 2009 o grupo viu *A Fábrica do Nada* pelos Artistas Unidos no Teatro da Malaposta, visitou os bastidores do Teatro Maria Matos, viu *Cabo Verde – Contos de Viagem* pelo Teatro Meridional no Espaço da Mitra e *Esta Noite Improvisa-se* pelos Artistas Unidos no Teatro Nacional D. Maria II.

Mas, fazer teatro deveria ser sempre *ir além de*. Especialmente *ir além de si próprio*; superar-se.

2.3. Os espectáculos anteriores

2005

Nove amigas e um par de calções

- Elenco (idades compreendidas entre os 12 e os 27 anos)
 - 9 Mulheres
 - 1 Homem
- Sinopse
 - Um curso de Teatro na Junta de Freguesia. Inscrevem-se para ser famosos. Convivem, ensaiam, faltam, desistem, desculpam-se, inventam, preocupam-se. Representam. E divertem-se...
A Cantora nunca se engana e raramente tem dúvidas, a Encenadora já não sabe muito bem o que lhes há-de fazer, o Zé Filmes já viu tudo, a Esquecida está mesmo a ver...

Só havia um rapaz no elenco e daí o título e o desenvolvimento da própria história. Tudo em nós reflectia ainda muito as sessões de “formação” inicial. Era como se através do espectáculo quiséssemos também informar o público de como se faz teatro, dando conta de todas as dificuldades deste labor.

Até aqui tinha trabalhado com grupos que funcionavam sempre bem a nível de improvisação e com grande capacidade de reter o essencial, e que, em momento de criação de espectáculo, eram capazes de desenvolver e criar relações entre as parcelas descobertas aquando das improvisações. Neste grupo verifiquei que isso não funcionava, e quando me vi confrontada com a necessidade de ter que apresentar ao público um resultado do trabalho realizado até então, tive que pôr mãos à obra e escrever. Já não havia tempo para pesquisar na literatura dramática uma peça que encaixasse nas necessidades e gostos do grupo a nível de elenco, de registo, de estética, tinha que apresentar algo que fosse *do* grupo.

No ano anterior trabalhara com um grupo de meninas de seis anos no Colégio Moderno e, por necessidade, mas também por graça, atrevi-me a escrever a história que se tornou o mini espectáculo para apresentar à Direcção, aos pais e aos amigos. Foi uma experiência maravilhosa para *todas* nós e também para o público que assistiu emocionado.

Contas feitas aos prós e aos contras arrisquei, mais uma vez, e correu bem. A primeira leitura do texto é sempre de uma expectativa e emoção avassaladoras e o estar *por dentro* das palavras, que hão-de depois habitar o corpo dos actores (ou é o corpo dos actores que há-de habitar as palavras?), ajuda francamente em todo o restante processo de dramaturgia e criação cénica. Enquanto escrevo, *vejo* os actores em cena, felizmente, muitas vezes, os actores acrescentam os efeitos especiais necessários à minha escrita.

2006

Elas andam por aí

- Elenco (idades compreendidas entre os 13 e os 61 anos)
 - 10 Mulheres
 - 03 Homens (mais 3 participações especiais masculinas)
- Sinopse
 - “É um dia de Outubro, um dia quente de Outubro. Uma música calma em fundo. Estou sentado à secretária e elas andam por aí. Enchem-me a casa e a vida e as ruas. São grandes. Às vezes assustam-me, às vezes suplantam-me. Elas são as personagens. As personagens são uma invenção da minha cabeça. São a minha imaginação, pedaços de mim próprio, são o meu ponto de fuga. Através delas experimento outras vidas, tenho amigos, discuto, VIVO! Às vezes existem realmente, têm vida própria, Liberdade...”¹²

O grupo ganhou reforços vindos de fora de Bucelas. A dinâmica mudou completamente devido, principalmente, aos novos elementos que criaram dinamismo, trouxeram ideias novas, energias renovadas e vontade de arriscar em algo diferente.

Ao mesmo tempo, trabalhava no projecto PANOS com a Culturgest (encenação de uma peça, então ainda inédita, de Jacinto Lucas Pires, *Octávio no Mundo*, com um grupo de alunos e ex-alunos da Escola Secundária Dr. António Carvalho Figueiredo, que viria a ser apresentada na Culturgest em Lisboa e no Teatro Viriato em Viseu) e, durante a escrita do texto para o Ponto

¹²Primeira fala do *Autor* – texto do espectáculo ***Elas andam por aí***, 2006.

de Rebuçado, surgiu a ideia de pôr os rapazes do elenco do *Octávio no Mundo* a participar com uma brincadeira das muitas que eles costumavam fazer nos ensaios (do *Octávio*). Assim, em determinado momento do espectáculo (*Elas andam por aí*) uma das personagens chamava-os até que eles se levantassem da plateia e fossem ao palco tocar e cantar. Estabelecia-se a dúvida entre o público se aquela cena estaria ou não prevista. Por ser tão inesperado o seu aparecimento e a sua participação, este momento acabou por ser um dos pontos altos do espectáculo.

Este foi também o ano mais conturbado, a nível de elenco, com algumas saídas do grupo em plena época de apresentações devido a zangas entre casais de namorados. No entanto, consegui sempre substituições atempadas e estas prestações melhoraram significativamente a qualidade, tanto no que respeita ao desempenho, como mesmo no que se refere à coesão do grupo. Foi fundamental conhecer e continuar a ter contacto frequente com tantos ex-alunos de OED com vontade de voltar a fazer teatro e disponibilidade para entrarem num *comboio em andamento*.

Lembro-me também do comentário emocionado de um amigo actor profissional que nos foi ver: “O texto e o espectáculo são um presente, um carinho enorme pelos criadores...” Assim seja. Obrigada.

2007

Café Central

- Elenco (idades compreendidas entre os 12 e os 62 anos)
 - 10 Mulheres
 - 04 Homens
- Sinopse
 - Uma esplanada de um café central onde se bebe sobretudo chá. O dono do café, um velho *hippie*, canta, tece considerações sobre a vida e o amor juntamente com os loucos, mas lúcidos, *sem abrigo*, seus amigos. A cada um a sua loucura. Desfilam personagens, segredos, paixões, desencantos e esperanças. A cada um o seu direito à liberdade de expressão, da vaia à ovação.

É a criação mais “querida” do grupo. As personagens criadas, o texto, o espaço cénico, tudo parece ter deixado uma vivência real, um carinho muito especial, uma nostalgia boa. É dito muitas vezes “e se fizéssemos um *remake* do *Café Central*? Ou referindo as personagens “Tenho saudades da Joaninha e do Zé Texugo, do Sant’iago, da Nikita...”, ou mesmo quando damos por nós a dizer o texto de cenas inteiras do espectáculo.

Seguramente um espectáculo a figurar no repertório do grupo!

2008

O Banco

(Como à espera do comboio na paragem do autocarro)

- Elenco (idades compreendidas entre os 14 e os 63 anos)
 - 6 Mulheres
 - 6 Homens
- Sinopse
 - Dois irmãos inseparáveis, sempre discordantes entre si, tecem comentários a tudo o que se passa à sua volta. Um homem do lixo / reciclagem, mas também funcionário para todo o serviço, coloca, por erro de cálculo, uma paragem de autocarro e respectivo banco de espera em local indevido. As personagens vão chegando, encontram-se, esperam, discutem, concordam, esperam, sonham, cantam, dançam, esperam, desistem, regressam, esperam, confessam-se, ouvem e... esperam! Até que através da Internet, sempre a postos no portátil do “Mano Germano mais velho”, se descobre o equívoco e... vão esperar para outro lado! Observar, tecer comentários, viajar sem sair do mesmo sítio.

Este espectáculo foi também objecto de trabalho da Unidade Curricular de “Laboratório de Teatro e Comunidade II” do 2º semestre do 1º ano do Mestrado em Teatro e Comunidade. Já depois de estar numa fase avançada de construção, teve, no âmbito da referida disciplina, a participação do meu colega Gama para os *elementos de cena* e da minha colega Maria Luiz para os figurinos. Estes colegas não tinham, na altura, um grupo para trabalhar e foi-lhes proporcionada a hipótese de virem colaborar nas suas áreas de

especialidade com o Ponto de Rebuçado. Para mim e para o grupo foi uma mais valia fantástica.

A ideia base nasceu daquela referência tantas vezes feita aos trabalhadores dos Serviços Municipalizados em que se diz sempre que em cada obra há “um a trabalhar para sete a olhar”. E nasceu também da eterna questão de *ninguém* querer assumir culpas pelos erros cometidos. Queria também que, no próprio espectáculo, fosse visível o montar e o desmontar do cenário, queria um *espaço vazio à partida*, depois a montagem, criação das histórias de vida, dos conflitos, depois o desmontar do cenário, de novo o espaço vazio e o desfecho improvável.

Gosto de palcos só com actores e de palcos e de espaços vazios, pois acredito que, a partir deles, há muito mais possibilidades de criar.

2009

O Sol Quando Nasce...

(ver Capítulo 3. *Este espectáculo*, página 29)

2.4. A minha necessidade (e a pertinência) de escrever para o grupo

A dramaturgia para teatro e comunidade deve, por um lado, reflectir vivências da própria comunidade e daí ser fundamental uma pesquisa inicial. É preciso auscultar não só o grupo de trabalho, mas todo o envolvimento, fazer um diagnóstico para criar depois uma ligação à memória colectiva, resgatar, com a escrita, raízes em vias de esquecimento. Utilizar, na medida do possível, uma linguagem simbólica para que não seja feita uma identificação imediata ou total com as situações ou com as pessoas. Para que haja depois não propriamente uma identificação, mas uma confrontação com um universo comum, e a possibilidade de uma reflexão da comunidade sobre si própria. Por outro lado, deve ir mais longe, colocar outras questões, abrir para novas referências, criar conexões com outras realidades, dar a conhecer, estimular curiosidades, provocar reacções. Ainda assim é possível fazer tudo isto a partir do riso, desde que não seja o riso fácil a partir da dramatização da anedota ou da piada brejeira. Para grupos com este tipo de formação é mais fácil e agradável *partir da e chegar à* comédia. Mesmo quando o *indutor* é mais sóbrio, ou até mais sombrio, os grupos têm necessidade de *dar a volta* e tornar a improvisação em riso ou criar elementos de *distanciamento* para mostrar que não pensam assim, são as suas personagens a viver a situação.

Há uma espécie de obrigatoriedade de *ser didáctico* no teatro e comunidade. Talvez porque este está intimamente ligado ao teatro e educação / formação e à necessidade de libertar – agindo. Haverá qualquer coisa de *brechtiano* nisto, ou são as marcas deixadas pelo trabalho de Augusto Boal em nós?

“O teatro é uma forma de comunicação entre os homens; as formas teatrais não se desenvolvem de maneira autónoma, antes respondem sempre a necessidades sociais bem determinadas e a momentos precisos. (...) O teatro deve modificar o espectador, dando-lhe consciência do mundo em que vive e do movimento desse mundo. O teatro dá ao espectador a consciência da realidade; é ao espectador que cabe modificá-la.”¹³

¹³ Augusto Boal (1977)

Num ambiente de afastamento rural deve haver referências à ruralidade, ou até ao que se vai perdendo dessa ruralidade, mas também sair daí para outros voos, para integrar novas realidades sem nunca ridicularizar nenhuma das partes. Mas o mesmo se pode aplicar aos ambientes de violência suburbana ou de solidão urbana... Lembro a esse propósito, e apenas a título de exemplo, o trabalho realizado por Nuno Cardoso, a partir de *Ricardo II* de William Shakespeare, com adolescentes da Cova da Moura, e que veio a ser apresentado no Teatro Nacional D. Maria II em Julho de 2007. Aí a violência e o poder eram as tónicas principais.

Creio que é fundamental também criar uma linha de actuação, que tem necessariamente que ver com estética, mas também com rigor, pertinência, coerência. Ser eficaz sem perder a qualidade. Na escrita, continuar com os mesmos parâmetros que norteiam a prática das sessões, ou seja, manter a disciplina e o rigor sem deixar de ter prazer nos exercícios, reconhecer a evolução pessoal de cada um, aproveitar as diferenças e o que cada elemento sabe fazer e pode integrar no espectáculo. E, sobretudo, ter poder de adaptação ao imprevisto constante. Alguns dos factores que mais pesam nestes grupos são conseguir uma estimativa próxima de qual o grupo com que se conta até ao fim, número de elementos, género, idades. Importa também saber quem são as pessoas e quais as suas características mais relevantes para o funcionamento com o colectivo; quais os seus anseios e saber norteá-los em termos de grupo, uma vez que há sempre algumas concessões a fazer por todas as partes; o que há de comum e o que têm de diferente que possa ser benéfico para o grupo.

Considero o Ponto de Rebuçado um grupo inter-geracional (dos 15 aos 64 anos), multicultural (há elementos de Portugal, de África, vindos do campo, do subúrbio e da cidade, com proveniências sócio-culturais e formações muito distintas), que oscila de ano para ano em termos de número de participantes e que vai tendo exigências e aptidões diferentes segundo a sua constituição. O facto de ser constituído por pessoas de idades e de interesses tão diversos é um desafio constante porque requer uma reposição permanente de equilíbrio entre capacidades, saberes e formas de estar na vida. Mas são precisamente essas diferentes formas de estar na vida que geram a partilha de cumplicidades que é o motor mais poderoso de criação e de sustentação do

grupo. Há, pelo menos, dois vectores comuns a todos: o gosto por fazer teatro e a curiosidade em aprender, uns com os outros e com as situações criadas.

Em mim, pesam também outros factores que me levam à escrita. O primeiro é a falta de disponibilidade real para pesquisar textos dramáticos que se enquadrem naquilo que todos pretendemos, ou textos não dramáticos com potencialidades para serem adaptados, algo para que não me sinto particularmente vocacionada. Um dos outros factores, e talvez o que mais peso tem, prende-se com a minha convicção que, no teatro e comunidade, o grupo deve experimentar o desafio da criação de situações, de personagens, de alternativas ao quotidiano. E quando o texto parte do que foi criado pelo grupo, ainda que esse ponto de partida apareça no texto dramático apenas como centelha, como resíduo, facilmente se instala como algo orgânico, porque já foi vivido em situação de improvisação. Quando surge, escrito e pronto a memorizar, o texto não causa estranheza, é algo de que até o corpo facilmente se apropria, o papel impresso funciona quase somente como contendo linhas de orientação, um guião que sugere entradas e saídas, contracenas e acções. A tudo isto acrescenta-se o benefício de não ter que haver distribuição ou imposição de papéis porque anteriormente cada um escolheu e construiu a sua personagem, segundo aquilo que gostaria de representar. É também feita uma auscultação sistemática de pormenores que vão ajudar quer à escrita do texto quer à construção da personagem. Esses pormenores vão desde o tipo de locução da personagem, os tiques de linguagem, como se movimenta, a música que ouve, até às relações que estabelece com as outras personagens... Cada um pode sugerir cenas inteiras e o próprio grupo ao improvisar é isso que faz, vai lançando as sementes que mais tarde serão texto e depois espectáculo. Nem todos se apercebem disso, nem todos reconhecem as pontes estabelecidas entre a formação, a criação e o objecto teatral apresentável, porque nem tudo é assim tão óbvio e nem todos estão no grupo com a mesma intensidade e o mesmo espírito.

“Gostamos deste teatro de palavras porque é um teatro de actores e porque acreditamos que, da tensão entre os nossos corpos e almas de pobres actores contemporâneos e estes versos antigos, surge, de uma assentada, a edificante leitura destes em toda a pureza da sua glória e a transfiguração dos outros em seres mais

que complexos, grandes e pequenos, sensuais e cerebrais, submissos e dominadores, todos diferentes todos iguais, nobres e vis, lindos e feios, vivos. O Teatro não serve para nada se não for para isso: mostrar, revelar, tentar conhecer, dar a amar, a natureza humana. É isso que se chama brincar. Não há outra razão.”¹⁴

Mas não deveria preocupar-me em dar a conhecer ao grupo e ao público um repertório “de autor”? Textos clássicos, “sérios”, de autores “a sério”? E teríamos o mesmo prazer da descoberta, da construção, do nascimento partilhado, do crescimento comum? E haveria papéis para todos, sem excepções e à medida das vontades? Este é o nosso projecto, muito encorajado pela minha forma de ser e estar no teatro com / para / na comunidade. Já há tantos outros grupos a fazer peças “a sério”! Pena é que nem sempre o façam com seriedade e respeito, quer pelos textos, quer pelos autores, quer pelo público, quer por eles próprios...

Mas, a minha necessidade de escrever passa também por aquilo que o *Autor* dizia na primeira fala do espectáculo de 2006 *Elas Andam Por Aí*:

“Estou sentado à secretária e elas andam por aí. Enchem-me a casa e a vida e as ruas. São grandes. Às vezes assustam-me, às vezes suplantam-me. Elas são as personagens. As personagens são uma invenção da minha cabeça. São a minha imaginação, pedaços de mim próprio, são o meu ponto de fuga. Através delas experimento outras vidas, tenho amigos, discuto, VIVO! Às vezes existem realmente, têm vida própria, Liberdade...”

Escrever é também essa necessária transgressão. Desobedecer à normalidade e ao pessimismo vigente. Criar imaginários possíveis.

¹⁴ Luís Miguel Cintra, Programa do espectáculo *Sertório* de Pierre Corneille, Teatro da Cornucópia, Lisboa, 1997.

3. Este espectáculo

3.1. Criação de *O Sol Quando Nasce*, o elenco, o texto e outras considerações

2009

O Sol Quando Nasce...

- Elenco (idades compreendidas entre os 15 e os 64 anos)
 - 06 Mulheres
 - 10 Homens
- Sinopse
 - Um piquenique onde se juntam personagens desalinhas. Discutem, brindam, protestam, são efemeramente felizes. Dançam, têm histórias para contar. É para todos, o sol quando nasce...

Ramiro: Amigo Zé Migalhas, o que é que nos conta hoje, ó grande sábio?

Zé Migalhas: Migalhinhas de vida, de paciência, curiosidade, migalhinhas de histórias e de pensamentos, queres ouvir?

Ramiro: Quero pois! Hoje já aprendi que “há que desenvolver duas artes: a arte de representar e a arte de assistir” (Bertolt Brecht). Ora isto quer dizer que também é preciso saber ouvir, e eu sou todo ouvidinhos e curioso, curioso!

Zé Migalhas: Tenho aqui: bilhete de comboio para Paris, 1968, bilhete de entrada no jardim botânico, 1993, já lá estiveste? Devias ir! Bilhete de camioneta para Amarante. Conhecês? Experimenta. Factura de, para cima de um dinheirão, em livros e também em tremoços. Planos e mapas para ir.

Ramiro: Aonde?

Zé Migalhas: Ir, por aí, descobrir, fazer-se à estrada.”

(Conversa entre *Ramiro* e *Zé Migalhas* – Texto do espectáculo, 2009 – anexo 1, página 66)

O espectáculo *O Sol Quando Nasce...* foi desenvolvido em sessões de duas / três horas (uma sessão semanal ao sábado a partir das 15h) entre Janeiro e Junho. Os **objectivos gerais** lançados em Janeiro para o grupo e para a Junta de Freguesia foram:

- Promover, através das pedagogias do teatro, locais e tempos de encontro entre pessoas com origens e formações diversas.
- Desenvolver um trabalho de sensibilização e formação na área do teatro.
- Criar pequenos objectos teatrais que possam ser visíveis para a comunidade.

Inicialmente o trabalho desenvolveu-se tendo em conta a integração dos novos elementos. Entraram para o grupo sete novos elementos, cinco dos quais já tinham trabalhado comigo em contexto da disciplina de Expressão Dramática (3º Ciclo do Ensino Básico), em OED (Ensino Secundário) ou mesmo em Clubes de Teatro na Escola Secundária Dr. António Carvalho Figueiredo em Loures, e dois elementos que eu não conhecia e que não tinham tido nenhum contacto com o teatro a não ser enquanto espectadores. Saíram três elementos por incompatibilidade total com os seus horários de trabalho. Dois desses elementos estavam no grupo desde 2006 e tiveram um desempenho muito importante em todos os espectáculos em que participaram. Inicialmente foi algo desmotivante trabalhar sem a sua presença, mas depois os novos elementos foram-se revelando e de certa forma colmatando essas faltas.

Depois das experiências das primeiras sessões, que têm normalmente uma maior oscilação em número de participantes, o grupo contou, neste ano de 2009, com a presença regular de dezasseis elementos. As idades estão compreendidas entre os 15 e os 64 anos (o maior número de pessoas situa-se na faixa etária dos 20 aos 30 anos), vindos de Bucelas e arredores, mas também de Loures, Lisboa, Sobral de Monte Agraço e Torres Vedras (ver anexo 5, página 106). Quanto às suas ocupações / profissões, há: vários estudantes (do Ensino Secundário e Superior), um professor reformado, uma advogada, uma fisioterapeuta, uma jornalista, uma gestora, um técnico de computadores, um empregado de escritório, um coordenador de Televisão...

“Se fossemos todos iguais, não teríamos nada para oferecer uns aos outros.”¹⁵

Fizeram-se exercícios com intenção de tocar todos os itens que a seguir se apresentam: (darei apenas alguns exemplos de objectivos a atingir e / ou de tipos de exercícios para cada item)

- Aquecimento
 - Pré-disponibilização para a realização da sessão de trabalho ou do ensaio
 - Três aquecimentos de Chi Kung: rotação de joelhos, rotação de anca, levantar braços ao mesmo tempo que se inspira e baixar enquanto se expira; alguns exercícios de Yoga; alongamentos; exercícios das marionetas, espelhos, aquecimentos vários feitos com jogos que implicam também os outros itens aqui referidos, nomeadamente Dinâmica de grupo, Desinibição e Confiança, Corpo e Expressividade, Respiração e Voz...
- Descontração, Respiração e Voz
 - Tomar consciência do corpo como emissor de som, explorando as suas potencialidades no processo de expressão / comunicação. Reconhecer a importância da descontração e da respiração, bem como da postura, neste processo
 - Massagem, respiração abdominal e total, ressonâncias, vocalizos, projecção vocal, dicção, lenga-lengas, trava línguas, trabalho de texto...
- Corpo / Expressividade
 - Tomar consciência do corpo, explorando as suas potencialidades no processo de expressão e comunicação
 - Exploração sensorial – trabalhar a percepção auditiva, táctil, visual, olfactiva, gustativa
 - Memória sensorial e afectiva

¹⁵ Frase do violinista e maestro americano Yehudi Menuhin (1916-1999) que é também o lema do Projecto MUSE na Escola da Cruz da Picada em Évora (2008)

- Coordenação e dissociação motoras
 - Tensão / descontração
 - Equilíbrio
 - Imobilidade / Mobilidade
 - Qualidades do movimento
 - Concentração
 - O corpo no espaço
 - Improvisação não verbal
 - Expressão gestual, expressão facial, posturas e atitudes corporais
- Dinâmica de Grupo / Socialização / Desinibição e Confiança
 - Conhecimento de si e do outro de forma a desenvolver uma relação de pertença e de autonomia no seio do grupo para criar uma relação construída com base na cumplicidade, partilha, respeito, tolerância, disponibilidade e autonomia individual
 - Jogos de confiança e cooperação: condutores com e sem som, guia / turista, cair na roda, jogos de roda que impliquem uma exposição subtil perante todo o grupo (nos jogos de roda todos vêm todos e todos participam igualmente, de forma a que não haja ridicularização de nenhuma das participações), exercícios que desenvolvam a escuta activa do grupo, que revelem emoções, capacidades, predilecções e antipatias sem fazer juízos de valor...

«- O que é que significa “cativar”?

- É uma coisa muito esquecida, disse a raposa. Significa “criar laços...”»¹⁶

O facto de o grupo ser muito grande e o espaço ser limitado dificultou muito a realização de alguns exercícios. Também o facto de alguns elementos mais experientes do grupo estarem já mais “à vontade” forçou frequentemente a minha intervenção para impor silêncio em determinados exercícios. Chegou a

¹⁶ Antoine de Saint-Exupéry (1995)

haver sessões com vinte elementos e a maior parte das sessões passou-se este ano na biblioteca devido à reestruturação do pavimento do estrado / palco do auditório que se prolongou durante vários meses. A biblioteca foi durante semanas espaço de exposição de trabalhos dos alunos do 1º Ciclo da Escola Básica de Bucelas, de forma que o grupo de dezasseis, dezoito ou vinte pessoas ficou confinado a um espaço ínfimo de trabalho. Era inevitável que não conseguíssemos levar a cabo alguns exercícios de concentração que exigiam silêncio e entrega. A título de exemplo, quis fazer um exercício de descontração total dirigida (deitados no chão, de olhos fechados, centram-se na respiração, eu vou nomeando as partes do corpo...) não havia espaço para todos se deitarem e estavam constantemente a tocar com os pés no corpo de alguém...

E apesar de levar sempre as sessões muito estruturadas, também tive necessidade de improvisar cada sessão, uma vez que nunca sabia como iria encontrar o *campo* de trabalho.

- Desencadeadores da Imaginação / Criatividade
 - Criatividade dramática através do desenvolvimento da disponibilidade, espontaneidade, desinibição
 - Jogos diversos
 - Exercícios de escrita criativa
 - Exercícios de jogo dramático
- Improvisação / Dramatização
 - Criação de fábula e ficção dramática, construção de personagem, combinação dos vários elementos expressivos (corpo, voz, espaço e tempo) no sentido de lhes dar uma intenção e um significado
 - Improvisação livre
 - Improvisação dirigida
 - Improvisação a partir de diversos indutores: objectos, som, palavras, imagens...
 - Improvisações individuais, a pares, em pequeno e em grande grupo

- Dramatizações, reunindo materiais seleccionados das improvisações, a partir de textos propostos ou de outros *motes*

Insisto muito nas cenas de conjunto, (confusão, paragem, confusão). Insisto nos protestos e descubro que nos mais novos é notória uma dificuldade em encontrar contra o que protestar.

“É vivendo com as coisas que conseguimos entendê-las.”¹⁷

A assiduidade e a pontualidade são uma das questões mais difíceis de gerir, são uma luta constante e até agora não ganha... Questiono-me se deveria criar um sistema de “excluir por faltas”... Mas que justiça haverá nesse tipo de procedimento? Nem todas as faltas têm o mesmo peso e é inegável que, apesar dos raros ensaios com o elenco completo, existe carinho e respeito pelo projecto, pelos outros e também pelo público... existe o sentimento de *pertença*.

“Com ouvido ou sem ouvido, o que Lopes Graça queria era gente a cantar. Deu esse prazer a pessoas que nunca estiveram ligadas à música. Mesmo modestas.”¹⁸

Um dos princípios que tenho querido levar a cabo no grupo é o de não excluir ninguém que tenha interesse em participar. E, assim, qualquer um pode desempenhar qualquer personagem, vamos criando papéis para todos. É uma das utopias a que me tenho proposto. Então, o texto nasce de uma amálgama de excertos e citações várias, levadas por mim e pelos elementos mais activos e mais “crentes” no processo. O texto surge também das discussões, das improvisações, “a compreensão começa no momento em que o corpo entra em acção” (Peter Brook)¹⁹, das conversas escutadas (e às vezes participadas) nas comunidades em que cada um de nós se insere, conversas e situações observadas nos cafés, nas paragens de autocarro, no posto médico, nas

¹⁷ Bob Wilson em documentário “Alice in Lisbon”, RTP 2, exibido em 17.02.1995.

¹⁸ Albino Faria – numa notícia de jornal aquando da morte de Fernando Lopes Graça (1916 – 1994).

¹⁹ Trecho citado pela professora Rita Wengorovius na unidade curricular de Laboratório de Teatro e Comunidade I, 1º Semestre do 1º Ano, Mestrado em Teatro e Comunidade, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2007/2008.

finanças, no cabeleireiro, em funerais, etc. Há no texto uma boa parte de lugares comuns, mas a música que cada um de nós ouve ou os filmes que cada um vê, são também motores de criação. As personagens que cada um escolhe, muitas vezes a partir dos textos de teatro que sugiro com o propósito de induzir situações extra-quotidianas, acabam também por dar azo a situações de contracena e a fixação de texto.

Há conceitos teatrais que se vão integrando, sem esforço, no grupo. Noções vividas sessão a sessão, ensaio a ensaio. Devagar, mas de forma estruturada, para que o texto e as intenções se ouçam, se vejam, se sintam, ficam algumas ideias como “Foco”, “Intenção”, “Intensidade”, “Ritmo”, “Motivação”, “Personagem”, “Contracena”, “Cenário”, “Adereço”, “Figurino”, “Marcação”, “Deixa”, e tantas outras... trabalho de voz, de corpo, de expressividade. Surge depois a necessidade de repetir para aperfeiçoar tudo o que já foi descoberto, também para encontrar outros pormenores e outras possibilidades. Nasce a necessidade de rigor e responsabilidade perante o público, mas, em primeira instância, perante o grupo.

“ (...) Para além de ser um lugar de fruição estética e lúdica, é também a teatralização de uma ontologia, uma reflexão em acto sobre valores morais, sobre diferentes concepções da pessoa humana e o seu lugar no mundo, sobre o mundo e as suas fronteiras.”²⁰

Paulo Valverde falava aqui do Tchiloli em São Tomé, mas poderíamos dizê-lo do Teatro *lacto senso*, ou sempre que é feito com essa orientação de formação, de educação, não necessariamente dada numa escola...

De ano para ano a forma de descobrir / escolher *a personagem* tem sido diferente. Para os “residentes” começa cada vez mais cedo esse anseio, e a personagem surge, nem sempre muito precisa e definida, às vezes apenas um desejo, uma silhueta... “*Para o ano quero cantar e usar gorro*”, “*Eu gostava de ser assim tipo uma alma, mas sem ser um fantasma, alguém que só uns viam...*”

²⁰ Valverde, P. (1998). Carlos Magno e as Artes da Morte: estudo sobre o Tchiloli da Ilha de S. Tomé. *Etnográfica II* (2), 221-250.

“ O teatro não é uma matéria que se aprende, é uma experiência que se vive.”²¹

Mesmo para aqueles que não pretendem vir a ser actores, a improvisação durante o processo de construção, enquanto jogo *regrado* é uma ferramenta preciosa no desenvolvimento da atenção, da concentração, da resposta imediata com soluções criativas a estímulos externos, da autonomia, e também da preocupação estética devido à presença do “terceiro elemento – o público” (Peter Brook, 1993) e claro, no desenvolvimento da comunicação. Creio que é nesta via que mais é notória a minha formação e a minha predilecção pela Expressão Dramática como via para chegar a resultados, sejam eles espectáculos, pequenos objectos teatrais ou *apenas* a melhoria das aptidões para comunicar, de cada um, num grupo. Da obra, **Manual de Teatro**²², de que também sou co-autora, tenho sempre presente um texto que fundamenta estas considerações:

“Chamamos-lhe **expressão**, porque dela se subentende mais uma acção do que uma teoria. (...)

A Expressão Dramática utiliza situações predeterminadas ou completamente deixadas ao acaso do momento (improvisação), que colocam o participante na possibilidade imediata de se exprimir, comunicar, sentir e experimentar. E assim, através do jogo, aprender. Conhecer mais e melhor o mundo em que vive.

Neste tipo de trabalho em grupo, normalmente mediado por um orientador ou animador especializado, o indivíduo é simultaneamente actor e espectador e essa actuação de carácter eminentemente lúdico leva-o gradualmente a um estado de autoconfiança através da tomada de consciência das suas capacidades. Uma revelação de si próprio. Mas também dos outros. Com os outros. Para os outros.

Ao animador, como de resto ao encenador, compete ter a consciência de que cada sessão tem novos dados, novas energias e novas vivências, que cada colectivo é diferente do outro, que cada indivíduo é uma realidade própria e insubstituível.

²¹Peter Brook em entrevista a Jean-Gabriel Carasso, 1991. Trecho citado pelo professor Carlos Fragateiro, na disciplina de Organização do Sistema Educativo, 1º Semestre do 1º Ano, Curso de Estudos Superiores Especializados em Teatro e Educação, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 1993/1994.

²² SOLMER, Antonino (dir.), **Manual de Teatro**. Capítulo Expressão Dramática e Teatro. Lisboa: IPAE, 1999.

Ao participante numa sessão de Expressão Dramática propõe-se um jogo que contribui para o seu crescimento e desenvolvimento pessoal e se constitui numa libertação das normas. Afinal uma representação teatral, sem os constrangimentos do espectáculo. Ao actor, a Expressão Dramática propõe-se como um treino dos mecanismos do teatro: personagens, situações, libertação e problematizações corporais e emotivas. Afinal os mecanismos de uma pessoa em situação quotidiana ou inesperada. Para o actor utilizar posteriormente, a horas certas.”

O texto e, conseqüentemente, o espectáculo *O Sol Quando Nasce...* surgiu a partir de personagens que alguns dos elementos foram criando ainda no decurso das apresentações do espectáculo anterior *O Banco* (Ponto de Rebuçado - Bucelas 2008), e algumas ainda tentando recriar momentos anteriores vividos pelo grupo. Como à partida há uma grande liberdade de criação de personagens, levantou-se depois o problema do espaço / tempo onde todas se encontrariam, relações entre si, situações, “história”... e ainda tornar tudo isso em teatro a que a comunidade, na sua diversidade de interesses, adira.

As sessões de Janeiro a Março foram canalizadas para improvisações em situações muito variadas, tendo atenção ao corpo, voz, acções, motivações, contracenar, realidade / ficção... o trabalho de casa semanal foi observar situações quotidianas (posturas, atitudes, acções, expressões), mas também ver filmes e espectáculos, fazer leituras e pesquisas várias.

“A única exploração verdadeira (...) não seria visitar terras estrangeiras, mas ter outros olhos, olhos capazes de ver o universo através dos olhos dos outros.”²³

É preciso mais uma vez convencer, demonstrar, que o despojamento é não só necessário, mas fundamental para o teatro que fazemos, importante também esteticamente. Um espaço vazio e um gesto preciso podem comunicar mais e melhor do que o excesso de sinais. À medida que os exercícios vão evoluindo para cenas onde *já há personagens* e algumas frases de movimento e texto, vou introduzindo, ou vão surgindo, nítidas, as noções que me servem

²³ Marcel Proust (1871 – 1922). Trecho citado pela professora Cristina Azevedo Tavares, Curso de História de Arte Contemporânea, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2002.

de estrutura base na criação teatral. Delas devo referir primordialmente o *espaço vazio*, formulado por Peter Brook, fundamental para a criação, e o *teatro pobre* teorizado por Jerzy Grotowski (1933 – 1999), este quer na vertente do despojamento cénico e do trabalho do actor, quer na relação estabelecida entre professor / encenador e aluno / actor. Vamos crescendo em conjunto, eu, os actores / alunos e o espectáculo fruto dessa relação.

“Não descreverei o trabalho. Porquê? Primeiro, porque semelhante trabalho só é livre se for confidencial, e a confiança depende da certeza de não ser divulgado. Em segundo lugar, porque o trabalho é essencialmente não verbal. Verbalizar é complicar e destruir os exercícios, claros e simples quando são indicados por um gesto e executados por um espírito e por um corpo que formam um todo.”²⁴

Quando surgiu a personagem do *Pastor* e conseqüentemente a inevitabilidade da existência do rebanho, um dos novos elementos do grupo (que acabou por desistir devido a graves problemas de saúde) insistia na existência *real* de ovelhas, por exemplo, de peluche. Em meu auxílio, e da estética que assumimos, várias vezes se levantaram lembrando que também no *Café Central* (Ponto de Rebuçado, 2007) havia uma televisão imaginária que se situava na zona da *reggie* e como todos os actores tinham bem definido esse *foco* na televisão / *reggie*, o público virava-se para trás acreditando que havia *realmente* uma televisão algures lá atrás! Logo, seria óbvio que as ovelhas não tinham que se materializar para existirem mesmo. Haveríamos de encontrar formas de as fazer existir, na nossa imaginação e na do público.

“Pela utilização controlada dos gestos, o actor transforma o chão em mar, uma mesa num confessionário, anima uma barra de ferro.”²⁵

Houve também alguma resistência por parte de alguns dos elementos mais recentes no grupo que achavam que para que tudo se passasse num

²⁴ Prefácio de Peter Brook a *Para um Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski (1975).

²⁵ Jerzy Grotowski, trecho citado por Antonino Solmer na disciplina de Interpretação, 1º Semestre do 1º Ano, Curso de Formação de Actores, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 1990.

piquenique deveria haver mesas e cadeiras “daquelas brancas de plástico”, grelhadores e chapéus-de-sol, pratos, copos... até que alguém diz: “mas não vamos realmente comer, isto é teatro!”. É o “se” mágico... E viva a liberdade poética que nos permite abdicar de mesas, cadeiras e ovelhas e, mesmo assim, fazer um piquenique!

A criatividade leva tempo... Gosto de prolongar algumas discussões e decisões, porque de uma forma geral, os próprios intervenientes chegam às conclusões mais práticas e criativas. Desafio, modero, sugiro outras hipóteses, reúno as conclusões. Mas boa parte destas “discussões” é feita em improvisação ou jogo dramático para que os resultados surjam da própria situação ficcionada.

“Há muitos actores que durante os ensaios gostam de se envolver em discussões científicas e pomposas acerca da arte. Com essas discussões esses actores tentam esconder a sua falta de empenho e a sua falta de integração. Quem se entrega totalmente durante um ensaio não está disposto a discutir. Na discussão, a pessoa esconde-se por trás de uma máscara.”²⁶

Destas sessões de trabalho conjunto e do trabalho individual nasceu a ligação das personagens, a “história”, as músicas que cada um ouviu... chegou, assim, o texto que comecei a fixar / encadear / escrever aproveitando a pausa proporcionada pelas férias da Páscoa (6 a 10 de Abril) que me libertou dos horários rígidos e prolongados dos meus outros locais de trabalho. Passei esses dias em processo de quase incomunicabilidade, só estabelecendo os contactos indispensáveis com alguns elementos do grupo para esclarecer dúvidas (Quem são os canhotos do grupo, quais são as mulheres que fazem corar os homens do grupo, etc.), que me foram surgindo na distribuição de texto. Nem tudo foi descoberto e fixado nas sessões de sábado e precisei de fazer acertos para integrar o que ia inventando e para que a distribuição de texto fizesse sentido e fosse equilibrada de acordo também com o empenho de cada um.

²⁶ Jerzy Grotowski, trecho citado por Antonino Solmer na disciplina de Interpretação, 1º Semestre do 1º Ano, Curso de Formação de Actores, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 1990.

“Criar é um prazer solitário. A verdadeira solidão. A música é uma longa paciência. Uma espécie de palavras cruzadas...”²⁷

Depois da primeira leitura do texto, realizada a dezoito de Abril, deu-se o processo mais habitual: ensaios de texto, levantamento de cenas, marcações, intenções, postura, expressividade, ritmo, intensidade, contracena, repetição... Trabalho quase sempre através das descobertas feitas por cada elemento do grupo, desde a dramaturgia feita à volta do estudo do texto e do contexto, nos ensaios iniciais até às marcações de cena. Mas, às vezes não é suficiente o tempo de ensaio e há intenções / subtextos que não estão esclarecidos e não passam correctamente para fora. Então, socorro-me daquilo que mais próximo julgo estar da *memória afectiva* num sentido positivo, ou seja, optimista, as boas memórias, não quero que o teatro seja uma terapia de grupo. Não sei fazer Psicodrama nem Dramaterapia. Quando o Jorge não conseguia dizer convictamente “A minha vizinha do 3º esquerdo que é toda bo...” tive que o chamar à parte e dar um exemplo concreto de alguém que ambos conhecemos. O Jorge corou, transpirou, mas passou a dizer a sua fala de forma muito mais convicta, ele *visualiza* a vizinha quando diz o texto, e isso passa para o público. E o subtexto está só entre nós os dois. Também o Gonçalo dizia “Kama-Sutra” de forma absolutamente neutra e demorei algum tempo até perceber que, apesar de ter sido ele a sugerir a expressão (só porque soava a japonês!), não fazia ideia do que queria dizer. Mas, era necessário que depois de proferir aquelas palavras em voz alta, ele (personagem Pastor, mas também ele Gonçalo) se sentisse embaraçado e mudasse de registo, o que passou a acontecer depois de saber o que significava.

E, por fim, a estreia! Todos estes passos foram dados com as dificuldades também habituais de um grupo não profissional cujos elementos têm idades “dinâmicas”, profissões exigentes e participam em várias actividades nas suas *comunidades de origem*. Dificuldades essas que

²⁷ Léo Ferré (Mónaco 1916 – Itália 1993), trecho citado por Mário de Figueiredo no programa de rádio “Grande Hotel”, Antena Um, 1987.

passaram também por conseguir um ensaio onde o elenco estivesse todo reunido e presente, do início ao fim da sessão!

“Um dos grandes perigos que ameaçam o actor é sem dúvida a falta de disciplina, o caos.”²⁸

²⁸ Jerzy Grotowski, trecho citado por Antonino Solmer na disciplina de Interpretação, 1º Semestre do 1º Ano, Curso de Formação de Actores, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 1990.

3.2. Organização das sessões de trabalho, ensaios e apresentações

Janeiro

- Tónica dominante nos jogos de confiança e cooperação
- Exercícios de descontração
- Exploração sensorial
- Trabalho de corpo, voz e improvisação
- Leitura de excertos de vários textos teóricos e dramáticos (José Luís Peixoto, Samuel Beckett, Alexandre Lyra Leite, Abel Neves, etc. ...)
- Escrita – fixação de dados / sequências de movimento para futura dramatização
- O Ivo Mendes está em todos os ensaios e, com verdadeira paixão pelo grupo, capta cada vez melhor expressões e momentos chave. Disponibiliza, imediatamente a seguir aos ensaios, as fotos em <http://picasaweb.google.com/pontoderebucado> e é mais uma motivação para o grupo partilhar o que vai fazendo
- A Ana Ventura criou o blogue do grupo <http://gtpontoderebucado.blogspot.com> que funciona como mais um elo de ligação, mais uma possibilidade de encontro
- Jantar comemorativo do anterior espectáculo *O Banco* – 2008. O jantar reuniu os antigos elementos do grupo com este novo elenco. Revelação dos “Amigos Secretos” 2008

Fevereiro

- Trabalho de corpo, voz e improvisação
- Jogos de exploração sensorial e reconhecimento (o espaço envolvente e os elementos do grupo)
- Improvisações – espaço e objectos
- Insistência nas improvisações em situações de exterior (*como se estivessem no campo, no jardim...*)

- Exercícios de escrita criativa (“Não vivo sem / Passo bem sem”)
- Escrita – fixação de dados / sequências de movimento para futura dramatização
- Trabalho de personagem com aproximação à ficha de construção de personagem (em anexo) – Relembro o trabalho exaustivo que realizei, enquanto aluna, com Antonino Solmer e também João Brites e dos quais me ficaram o rigor e a exigência (“A partir de agora devem comer, beber, viver com a vossa personagem!”)

Março

- Trabalho de corpo, voz e improvisação
- Estilização do movimento – sair do quotidiano – repetição de movimentos / expressões das personagens criadas; encontram-se algumas cenas de conjunto a nível de movimento – os protestos, a fotografia de grupo. Trabalho o *Foco*, releio Viola Spolin e Ingrid Dormien Koudela, revisito fotografias e apontamentos dos workshops com Rossela Terranova.
- Improvisação individual que deu bons resultados para aplicação na escrita e nas personagens: “Quando eu era pequenino”...
- Escrita – fixação de dados
- Fixação de sequências de movimento para futura dramatização
- As improvisações são feitas já com a premissa do local / acontecimento (piquenique) e com bastantes personagens já criadas. Noção de Quem / O Quê / Onde
- A Ana Ventura sai do grupo devido à sua actual e insustentável situação familiar. Prevejo algumas dificuldades a nível de logística a partir de agora. A Ana é funcionária da Junta de Freguesia e é ela quem habitualmente desliga os alarmes, abre as portas e põe os equipamentos necessários a funcionar para a nossa livre circulação no edifício e o normal decorrer do ensaio. Além disso, também realiza quase todas as ligações entre o grupo e a Junta de Freguesia, o que me liberta de alguns telefonemas, emails ou mesmo idas a Bucelas durante a semana para tratar de planificações, datas, espaços, orçamentos, etc.
- Balanço do trabalho realizado

- Reli ***Alice no País das Maravilhas*** de Lewis Carroll. Fez-me bem rever o sonho, ver que é possível... Transgredir!

“Um dia ter-se-á de admitir, oficialmente, que aquilo que baptizamos com o nome de realidade, ainda é uma maior ilusão do que o próprio mundo do sonho.”²⁹

Abril

- Trabalho de corpo, voz e improvisação
- Recolha de ideias de actividades em piquenique, provérbios relacionados com a comida, músicas da infância e de festividades...
- Selecção dos principais dados e escrita do texto (uma fase intensiva de 6 a 10 de Abril e depois durante várias semanas em acertos)

“Le plus beau de l’art, c’est qu’à chaque nouvelle étape on se sent élève. »³⁰

- 18 de Abril - primeira leitura do texto
- Alguma insegurança / dúvida da minha parte quanto à qualidade e exequibilidade do texto. Tenho também a ideia de que está demasiado longo (mais de uma hora e vinte minutos) e isso pode ser grave devido às condições da sala de espectáculos (calor, exiguidade de espaço entre as cadeiras...), mas também devido ao ritmo de representação que é necessário manter. Não passo esse temor ao grupo, deixo que avaliem, mas sentem-se tão dentro do processo que tomam o texto como seu e não como vindo de “fora”. Apenas a Vanessa se manifesta dizendo que quer ter mais umas frases, isto porque se esqueceu de entregar o que eu tinha pedido sobre a personagem. A Vanessa e a Cláudia estiveram ausentes de grande parte das sessões de trabalho devido aos horários de estudo e trabalho. No entanto, sugeriram, logo em Janeiro, manter-se no grupo, mas terem, este ano, personagens de pouca relevância.

²⁹ Salvador Dali (1904 – 1989). Trecho citado pela professora Cristina Azevedo Tavares, Curso de História de Arte Contemporânea, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2002.

³⁰ Meyerhold (Penza 1874 – Moscovo 1940), trecho citado por Antonino Solmer na disciplina de Interpretação, 1º Semestre do 1º Ano, Curso de Formação de Actores, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 1990.

Foi assim que surgiu a ideia das suas personagens e de entrarem só no final da peça. Desta forma seria mais fácil ensaiar sem precisarmos de saltar cenas aquando das suas ausências, e quando estavam presentes ensaiávamos o final.

- Ensaaios
- Selecção principal das músicas
- Selecção de adereços – ter apenas o fundamental!
- Balanço do trabalho realizado

Maio

- Ponho tudo em questão. Tenho muitas dúvidas, sobre quase tudo.
- Ensaaios
- Selecção final das músicas. Gravo todas as músicas (27) e, em ensaio, vejo que são demasiadas, mas acabo por só conseguir tirar 4. O Adriano faz os cortes nas músicas que não entram logo desde o início, uma vez que não tenho agora um programa informático adequado, e isso é fundamental para as passagens rápidas e as entradas a tempo
- Cenário, figurinos, caracterização
- A partir do momento em que surgiu a ideia de piquenique (ainda em 2008), para mim, foi claro que, em cena, haveria apenas um fardo de palha e um amontoado de sacas de trigo. Talvez esta imagem seja influência das viagens que faço habitualmente de Monte Redondo para Bucelas e em que dou conta do passar das Estações, das sementeiras e colheitas, nos campos que acompanham o serpentear constante da estrada ao longo de 40 quilómetros. Queria trazer alguma ruralidade para a cena, numa terra que se vai transformando rapidamente em mais um dormitório de Lisboa, mas que tem fortes raízes rurais. Tenho agora noção de que o facto de ter visto tantas vezes os episódios da *Ovelha Choné*³¹ terá também influenciado as minhas opções cénicas. A *Ovelha Choné* é uma personagem de desenho animado. Costumo mostrar, aos alunos de Expressão Dramática e Expressão Corporal, alguns episódios que considero importantes para se ver como, sem palavras, se

³¹ ***Shaun the Sheep – Shape Up With Shaun***. Rel. Richard Golezowski, Christopher Sadler, Dave Osmand, Richard Webber. RTP vídeos, LNK Audiovisuais, SA, 2007.

conseguem entender muitas situações. Os elementos da expressividade estão nas atitudes faciais e corporais, nos tempos, nas pausas, na música que acompanha uma situação...

- Visualizava até a cor das sacas de trigo, mas sabia, por experiência, que se utilizasse em cena as sacas originais, estas deixariam muitos pêlos nos figurinos e teriam um cheiro desagradável ao contacto. Encontrei, à primeira tentativa, na Feira dos Tecidos, na Baixa de Lisboa, o tecido ideal. A Mãe Angelina transformou os metros de tecido em sacas, fez umas fronhas para dentro, e colocámos enchimento de bolinhas de esferovite para que ficassem mais próximas do aspecto e textura dos grãos de trigo. Quando as levei para os ensaios todos *se ofereceram* para, depois de terminada a carreira do espectáculo, as levarem para suas casas como *puffs*.

- Do mesmo tecido das sacas, a nossa especialíssima costureira voluntária e minha mãe, faz o saco do *Pastor*, elemento importante até no desenvolvimento da acção, uma vez que lá dentro há vários adereços relevantes para a história. Também o saco é requerido por vários “quando acabar o espectáculo”.

- A Maria Luiz (Figurinista que, já noutras ocasiões, colaborou também voluntariamente com o grupo) lê o texto, vê um ensaio, dá sugestões, conversa com cada um sobre ideias que têm para os figurinos, o que há em casa e o que se pode pedir emprestado.

- Vou trazendo os últimos adereços e elementos de cenário (rádio, cadeira “de realizador”, alguidar, lagartixas de plástico, spray de água termal...)

- Fardo de palha – vários se disponibilizam a arranjar um, dado que há familiares que têm, mas é o Presidente da Junta que fica responsável por isso. Fazem-se ensaios com um fardo de palha velho que está guardado na Junta para as actuações do Rancho da Bemposta nas festas de Bucelas.

- A Ana Ventura faz o postal / folha de sala, o cartaz, envia os convites formais, faz a divulgação por várias vias e realiza os restantes contactos institucionais, incluindo autorizações de sala, etc. A impressão do postal corre mal, as cores vêm muito distorcidas, fica quase tudo verde e não traz todas as informações que devia. Só nos damos conta no dia da estreia, uma vez que a gráfica se atrasou na entrega, para além de todos os outros erros cometidos.

- Balanço do trabalho realizado

- Angústias – faltas excessivas de pessoas que já de si têm problemas em responder aos estímulos da cena – Raquel, Pedro e Filipe Martins. Bloqueios físicos do Jorge, que diz o texto todo com as entoações de “mau teatro”. Tento várias abordagens, quase sempre sem sucesso. Por vezes, depois de lhe dar um bom subtexto ele consegue dar uma boa entoação e convicção, mas quase sempre perde na repetição. É notório que é muito nervoso e inseguro, mas que luta contra isso. Apesar destas dificuldades, é um dos elementos mais presentes no grupo e mais feliz por ali estar!

- Marcações mais específicas. Tenho presentes na memória alguns documentários e espectáculos de Bob Wilson. Queria, às vezes, poder retirar as palavras e deixar só os movimentos. Mais tarde, quando mostrei fotos a quem não tinha visto o espectáculo, percebi que as intenções passam nas imagens, nas posturas, nas atitudes físicas. O foco, o *coro*, a expressividade. Algumas pessoas que não falam português, viram o espectáculo e acharam-no muito divertido “por tudo o que os actores faziam”. Apelo muito a que o grupo veja, atentamente, as fotos que o Ivo vai tirando, mas que as vejam na perspectiva de observar o que já foi dito: foco, intenções, expressividade, e não a fotogenia. No entanto, ainda lhes é difícil distanciar-se a esse ponto. Todos gostam de ter uma boa imagem, de preferência sem rugas.

- Marcações de grande grupo – protestos, danças... A Dora Vicente, de dança, assiste a um ensaio para ajudar nas coreografias do “baile”, mas dá sugestões demasiado complexas. Seria necessário que o grupo estivesse centrado só nas danças e não na representação e que tivéssemos mais algumas horas de ensaio por semana. Optamos por coreografias mais simples. Gosto do resultado quando parece que todos vão seguir o mesmo movimento muito harmoniosamente e segundos depois tudo se desmorona e cada um está a fazer algo diferente. É verdade que ensaiar esta diversidade é tão difícil como ensaiar movimentos e coreografias iguais para todos.

- Luz e som – trabalho com o Roberto Roque (da Junta de Freguesia de Bucelas) para apresentação das necessidades técnicas, marcações e tempos. Ele assiste aos ensaios, toma notas, vai pondo as músicas para que sejam feitas as marcações da ida ao rádio, que é adereço de cena, de forma a coincidir sempre com a entrada ou corte das músicas. A nível da luz, sabemos

que só no ensaio geral funcionará porque o auditório ainda tem outras funções até lá e não é possível fazer já a montagem e afinação dos projectores...

- É realizado o sorteio dos Amigos Secretos: cada um de nós fica responsável por fazer um postal e uma pequena surpresa para oferecer, na estreia, à pessoa que nos calhou em sorteio.

- Continuo com dúvidas. Aproveito o facto de alguns familiares ou amigos meus irem assistir aos ensaios e passo os oitenta quilómetros da viagem a discutir estratégias, possíveis soluções...

- É fim de ano lectivo na Escola Secundária e tenho o equivalente a onze turmas para avaliar, projectos para mostrar ao público, relatórios para entregar, actas para fazer... Tenho também trabalho de balanço e mais burocracia, exames, etc, na Escola Superior de Educação de Lisboa, trabalho que ainda diz respeito ao primeiro semestre, mas que só agora surge. Alguém me diz como é que chegámos a este estado nas escolas, como é que a criatividade e a pedagogia cederam o lugar inteiro às teorias sobre a própria criatividade e sobre a pedagogia e, sobretudo, como cederam o lugar à burocracia?

Junho / Julho

- Ensaíamos nos feriados, estão poucos presentes em cada ensaio, aproveito para ver intenções / entoações, tempos, estímulos / respostas, texto, expressividade... com os que estão. É um trabalho minucioso e cansativo para todos, mas que dá bons frutos.

- Há muitas Luas que não descanso e sei que isso não é positivo para o trabalho. Quando chegar o momento da estreia só vou ambicionar não estar ali, não ter que ouvir os comentários, não ter que ver ninguém, não ter que fazer mais nada. Mas sei que este é um labor permanente e que há uma espécie de contrato implícito de suporte. E sei que tenho que estar presente porque, quer queira quer não, a maioria dos *meus actores* chama-me professora, palavra que é igualmente sinónimo de *mestre*, mas que, no mais fundo da sua raiz etimológica, também deve querer dizer *mãe*. Ou seja, em todas as horas: Presente!

- Apresentações públicas – no Auditório em Bucelas a 20 de Junho e a 4 de Julho.

- Prémios de assiduidade, pontualidade, colaboração... no dia da estreia, o grupo chega com três horas de antecedência. O último ensaio teve lugar há uma semana atrás. Recuso-me a fazer ensaio no dia da estreia. O corpo não teria capacidade para recuperar de tanta adrenalina e a estreia funcionaria, então, como o segundo dia de apresentação, que, como todos sabemos, é bastante difícil. Há várias tarefas a realizar, desde preparar o guarda-roupa, verificar os adereços, os elementos cénicos, a luz e o som, até à entrega dos postais dos amigos secretos (que aqui se revelam) e do prémio de assiduidade, entregue ao elemento do grupo que nunca faltou. Há também os prémios de colaboração extra sessões – fotografias, contactos feitos, gravação de músicas, etc. Os prémios são simbólicos e estão relacionados com o grupo e com o espectáculo.

- Na estreia, a Ana Ventura, a Maria Luiz e a Susana Nogueira (também figurinista de formação) estiveram presentes para ajudar a vestir, pentear e caracterizar – ainda havia várias questões a decidir e estas ajudas foram preciosas, porque me libertaram para dar resposta a todas as outras solicitações.

“Sempre me intrigou o momento do penetrar na luz, o momento preciso em que, sentados no meio do público, vemos abrir a porta do palco e um intérprete entra na zona de luz; ou, observando este acontecimento na perspectiva do intérprete, o momento preciso em que aguarda na obscuridade, vê a mesma porta abrir-se e avança para dentro da luz que ilumina palco e público.

Consegui aperceber-me, há já alguns anos, que a razão por que este momento é tão emocionante, qualquer que seja o ponto de vista, resulta da sua semelhança com as circunstâncias do nascimento, com as da passagem através de um limiar que separa um abrigo protector mas confinante, das possibilidades e dos riscos de um mundo que se situa para além desse limiar. Agora, que me preparo para escrever o prefácio deste livro e penso naquilo que escrevi, apercebo-me de que o momento de penetrar na luz é também uma poderosa metáfora para a consciência, para o nascimento do conhecimento” (...) ³²

³² António Damásio, Prefácio ao livro *O Sentimento de Si*. (2000).

- A estreia...vivemos todos aqueles meses a pensar também neste dia em que passamos da excitação à dúvida, da certeza ao medo, do egoísmo à alegria da partilha. No momento em que ali estou, na penumbra da reggie, exposta pelo espectáculo que também sou eu, defendo incondicionalmente o grupo e cada palavra dita, cada música, cada silêncio intencional. Ainda que não vá ao palco receber os aplausos, porque, se quisesse essa posição, estaria lá como atriz e, naquele momento, é-me insuportavelmente dolorosa a exposição.

“Eu semeiei os meus sonhos no chão que agora pisas; pisa suavemente, porque estás a pisar os meus sonhos.”³³

- O público vai criando um estar diferente, nota-se que as pessoas estão cada vez mais curiosas, até mesmo ansiosas pela próxima apresentação, respeitam mais o estar na sala, não há tantos comentários despropositados, apesar de a entrada em cena de alguns actores / personagens mais “queridos” ser sempre motivo de agitação e burburinho. Já é menos frequente o uso dos telemóveis e, embora alguns ainda o façam, já não acontece tanto entrarem e saírem da sala enquanto o espectáculo decorre... Os públicos também se educam! Embora seja um processo bastante moroso e nunca acabado, devemos continuar a investir na pedagogia do espectador.

- Tentativa de registo em DVD – 1º Dia – falha de bateria; 2º dia – atraso da pessoa que deveria gravar, conseqüente mau posicionamento na sala e impossibilidade de gravar a totalidade, o que veio a causar falhas de *raccord*, má captação de imagem e de som.

- No dia 27 de Junho, depois do ensaio, assistimos todos ao concerto da banda da Ana Ventura.

- Avaliação do processo, produto e resultados

³³ W. B. Yeats (1865 – 1939), trecho citado pela minha aluna Raquel Sirvoicar Rodrigues, na disciplina de Expressão Dramática, 9º Ano, 3º Ciclo do Ensino Básico, Escola Secundária Dr. António Carvalho Figueiredo, Loures, 2004/2005.

Trabalho posterior à apresentação do Relatório/Ensaio de Mestrado

Setembro / Outubro / Novembro

- Ensaios para reposição “pós-férias” e para alguma eventual substituição no elenco ou equipa técnica.
- 2 de Outubro – Apresentação no Teatro da Malaposta, no âmbito do Festival de Teatro Amador promovido por aquela entidade
- Reuniões para tomada de decisões
- Apresentações em Bucelas, Vila de Rei, Bemposta, Sobral de Monte Agraço.

“O espectáculo é um espaço livre onde a criatividade continua a sua batalha.”³⁴

³⁴ Tadeus Kantor (1915 – 1990), trecho citado pelo professor José Peixoto, disciplina de Interpretação, 2º Semestre do 3º Ano, Curso de Formação de Actores, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 1992.

4. De que é feito este teatro e comunidade?

4.1. Reflexões sobre Teatro e Comunidade

“Condenados a inventar o mistério da sua vida, os homens inventaram o teatro. Expulsos do paraíso terrestre, criaram para si próprios este paraíso artificial e temporário, talvez à espera de um paraíso futuro. De qualquer maneira, é a mais perfeita, a mais surpreendente, a mais original de todas as suas invenções. Eu diria, que é a única invenção dos homens, a única coisa que Deus lhes deixou na maldição que os atingiu.”³⁵

O teatro e comunidade é para ser feito *na, para e com* a comunidade. E muito embora não passe para as massas, vai contaminando quem pratica, quem participa no percurso. O teatro comunitário ou social tem efeitos em pequena escala. E assim deve ser. Quem participa fá-lo por diversos motivos: diversão, companheirismo, troca de experiências, aprender mais, conviver, enfrentar medos, poder brincar numa brincadeira socialmente aceite... renovar o prazer através dum *jogo crescido*... Nunca ninguém me disse a sério que estava ali para “vir a ser famoso / conhecido”. Mas, mesmo os efeitos em pequena escala, vão criando alterações na vida dos participantes e hábitos na comunidade. Há qualquer coisa de *ritual* nestes encontros marcados que têm ordem de trabalhos e objectivos precisos, mas que funcionam com risos, massagens (ao ego também), respirações, palavras e jogos... Os participantes organizam-se de forma a estarem disponíveis, preparam-se para essa disponibilidade para com os outros, companheiros no processo, e mais tarde para o público. O público – comunidade, primeiro, estranha as movimentações, depois anseia as apresentações, assiste, comenta, critica, exige mais e *melhor*...

³⁵ Louis Jouvet (1887 – 1951). Trecho citado num espectáculo do Teatro da Cornucópia, Lisboa, 1988 (?).

A minha urgência de inovar prende-se sobretudo com a necessidade de proporcionar uma formação base, que passe pelo corpo, pela voz, pelos conceitos básicos que, aos poucos, nos aproximam de uma linguagem comum, pela criação de uma dinâmica de grupo, o nascimento partilhado do texto, direcção de actores e encenação. Como se fosse possível inventar uma gramática teatral que forneça instrumentos precisos e preciosos a quem quer jogar este jogo de infinitas possibilidades.

Ao ver agora as fotografias tiradas pelo Ivo durante todo o percurso de criação de *O Sol Quando Nasce* e ao reler os apontamentos que me serviram depois para escrever, dou-me conta de tudo o que vai sendo apreendido pelo grupo, e dou-me conta ainda do brilho e brio de cada um dos elementos ao estar no seio do grupo. O que mais me impressiona são as fotografias de grande grupo onde é notória a noção de *coro*, de *foco* no colectivo e também a capacidade expressiva e a simplicidade de exposição de cada um. E a alegria.

Interrogo-me sobre a displicência com que é tratado o Teatro na Educação pelas sucessivas tutelas, e, no entanto, sei que há uma importância real, diria mesmo uma vitalidade, da existência do Teatro e da Expressão Dramática nas escolas.

Cerca de noventa por cento dos elementos deste grupo são ex-alunos de Expressão Dramática ou tiveram o seu primeiro contacto com o Teatro nos Clubes de Teatro da escola. Tal constatação faz-me pensar que, ao proporcionar essa descoberta, a escola está a criar uma possibilidade de fazer algo ambicionado pelos alunos, e para estes, após a escola, já na sua vida adulta, o teatro na comunidade pode ser responsável por responder a esse anseio. Como se o teatro na escola gerasse uma necessidade de continuação que, por sua vez, pode revitalizar o teatro na comunidade que não se limita a fazer teatro, é também motor de movimentação social, que, embora em pequena escala, é fundamental para todos os que usufruem da sua existência.

(...) “Não se pode abordar a criação artística como se aborda uma matéria académica. Não se pode pedir à arte que responda aos mesmos objectivos de formação. Aprende-se com o intelecto, mas também através da intuição, da sensibilidade e da imaginação.

É, pois, perigoso esperar do encontro com a arte resultados imediatos e quantificáveis, porque se corre o risco de desviar a arte do seu verdadeiro papel, que é provocar o imaginário, despertar a sensibilidade, estimular o espírito crítico e desenvolver a capacidade de julgar.

Arte e educação serão complementares se se aceitar que a arte não serve prioritariamente para fins pedagógicos ou académicos, mas antes para desenvolver ou aceitar uma outra forma de apreensão do mundo.”³⁶

Questiono-me sobre os caminhos que nos trouxeram até aqui e os que deveremos agora trilhar. Questiono-me sobre os percursos que induzi. Questiono-me sobre a qualidade, sobre o que passa para o público (cada vez mais exigente), o que deveria melhorar já na próxima apresentação, o que cada elemento cresceu ao passar por este processo, o que mudou nas relações com os pares e com as *comunidades* com as quais se relaciona, o que no grupo se alterou. Questiono-me sobre a minha relação com a instituição que possibilita esta actividade, sobre a dedicação de todos nós, a minha capacidade de transmitir ao grupo os instrumentos essenciais para seguir por si, na Vida e no Teatro... Como e em que condições dar mais e melhor?...

Faço balanços sobre as diferenças que existem, o que distingue um processo de encenação de um texto no teatro amador ou a condução de um processo de criação no teatro e comunidade. Para mim, é óbvio que o teatro e comunidade requer uma participação mais activa de cada um dos seus elementos, passa pela formação, exige mais rigor de execução e pretende inovação e reflexão. O teatro amador é mais estático, é, muitas vezes, a reprodução de fórmulas já gastas. O teatro e comunidade necessita, por isso,

³⁶ Serge Marois - Autor e Encenador. Director Artístico de L'Arrière Scène – Centro Dramático para a Infância e Juventude em Montérégie – Quebec – Canadá. Trecho citado pelo meu aluno Miguel Madaleno, num trabalho de Expressão Dramática I, Curso de Música na comunidade, Escola Superior de Educação de Lisboa, 2009.

de encenadores, condutores ou coordenadores de projectos que tenham noções e intenções pedagógicas aliadas aos conhecimentos artísticos. Precisa de ter gente dinâmica, capaz de conciliar vontades e capacidades, alguém que apoie o grupo, nunca o expondo ao ridículo nem usando o grupo para mostrar o *seu* trabalho, ou que use o grupo para tentar aplacar a frustração de não conseguir ser encenador em teatro profissional. Alguém que diz não às receitas e sim aos desafios. O teatro e comunidade tem que passar pelo gosto pelo que se faz. É um teatro *amador* porque ali se ama o que se faz e não porque se pode fazer não importa o quê só porque não é profissional.

Questiono-me sempre sobre o que leva as pessoas a prescindirem dos seus tempos livres, de estarem com amigos e famílias... e andarem quilómetros com chuva, sol, longe da praia ou da preguiça do sofá, para fazerem teatro aos sábados à tarde... Para ser visível num meio em que é difícil, mas importante sair do anonimato, ser notório? Ou tão só o ***Desejo do Teatro***³⁷, como lhe chamou Isabel Alves Costa³⁸? Continuo a surpreender-me também ao saber que o teatro passa para além das sessões marcadas, que passa a ser transversal às nossas vidas, quando, por exemplo, e graças às novas tecnologias, já não é preciso estudar texto sozinhos em casa. O Eliseu e o Zé António, mesmo vivendo a cinquenta quilómetros de distância, ensaiam através do *skype*. Mas, no grupo, também há quem não tenha Internet nem telemóvel, e mesmo assim comunicamos. Durante a semana, trocam-se e-mails, sms, organizam-se saídas, boleias... Também se desvanecem ocasionais tensões geradas em momentos de disputa, discussão e de criação. Continuo a interrogar-me sobre esse *milagre* que se dá quando as pessoas se juntam pelo e para o teatro. Poder-se-á falar de *liminaridade* aquando das entradas de novos elementos para o grupo e todas as alterações que se processam neles próprios, mas também no grupo? Alterações, às vezes, demasiado subtis, outras bem visíveis (o caso do Paulo Bruno, da Casa do Gaiato, elenco 2008, é talvez o exemplo mais flagrante, quer a nível de disposição – *o reencontro da alegria* – quer a nível do cuidado com a higiene e aparência).

³⁷ Livro citado na bibliografia final

³⁸ Isabel Alves Costa (1946 - 2009)

E em relação aos resultados talvez se deva falar e medir a qualidade, mas não a artística, antes a humana, a capacidade de estar, de se dar, expor-se, superar-se, cooperar, jogar, brincar, criar com e para os outros. E crescer sempre, aprendendo a efemeridade da glória. E a glória da efemeridade...

“Quero voar e cair de muito alto!
Ser arremessado como uma granada!
Ir parar a... ser levado até...
Abstracto auge no fim de mim...
e de tudo!...”³⁹

Releio os objectivos iniciais deste projecto:

- ✓ “Promover locais e tempos de encontro entre pessoas com origens e formações diversas.
- ✓ Desenvolver um trabalho de sensibilização e formação na área do teatro e em simultâneo ir criando pequenos objectos teatrais que possam ser visíveis para a comunidade.”

E, sem aprofundar muito a análise, acho que foram cumpridos.

“Sim, é possível sermos optimistas. A questão que se põe é se saberemos, se teremos tempo para olhar outro ser humano. Tempo e coragem.”⁴⁰

³⁹ Fernando Pessoa (1888 - 1935), trecho citado pelas minhas alunas Ana Franco e Marta Wadsworth na apresentação final de Expressão Dramática, 9º Ano de Escolaridade, 3º Ciclo do Ensino Básico, Escola Secundária Dr. António Carvalho Figueiredo, Loures, 2005/2006.

⁴⁰ Krzysztof Kieslowski, Realizador Polaco (1941 – 1996) a propósito do seu filme “Vermelho”, em entrevista ao “Expresso”, Revista, 22.10.1994.

Conclusão

“Nada sei do futuro e o passado quase esqueci. Li muito e foi pior. Conheci gente estranha nesta viagem. Pobre gente: estúpidos de medo, doidos espertalhões, foliões e parasitas da vida...

Nada disso é gente e eu gosto de estar com gente, num enchimento de gente à roda, compacta, onde recebemos e damos, estamos e lutamos, sofremos e gozamos. Onde tudo de nós é ampliado, revigorado e medido pelo colectivo, pelos outros – espelho e limite, cadeia e espaço imenso, liberdade e nossa conquista.”⁴¹

Neste processo de dois anos de Mestrado deixei de fazer algumas coisas que me pareciam, até então, essenciais à vida. Uma delas era ir com muita frequência ao cinema. Passei a *fazer muitos mais filmes na cabeça* e a visitar muitos filmes em dvd. O Chi Kung entrou na minha forma de estar, tive necessidade de voltar às aulas de *Consciência e Percepção do Movimento* do Professor Howard Sonenklar, descobri os livros de Haruki Murakami. Li (ou reli) grande parte dos livros de Ronan Dall e de Jostein Gaarder. Descobri verdadeiras pérolas de cinema de animação europeia e japonesa. Revi filmes de Emir Kusturica, Krzysztof Kieslowski e Tim Burton. Reli alguns livros de Gabriel Garcia Marques e José Luís Peixoto. Ouvi muita música. Passei horas a caminhar no verde e a olhar o horizonte, perscrutando algo.

As aprendizagens feitas assim são processos de lenta infiltração. Já não me é possível retroceder.

Apetecia-me *fazer* realismo mágico...

Conduzi processos de mudança e de criação na vida de todos os dias de pessoas *normais*, com profissões *normais*, mas que querem *algo maior*.

Interrompi a escrita deste relato para viajar até Barcelona (de férias!) e depois à mágica Toscânia onde tive o prazer de trabalhar com o Mestre Peter Den Dekker e com Valérie Guillorit numa junção de sentidos a que chamaram

⁴¹ Luiz Pacheco (1925 – 2008), do texto **A Comunidade**. Trecho citado pela professora Rita Wengorovius na unidade curricular de Laboratório de Teatro e Comunidade I, 1º Semestre do 1º Ano, Mestrado em Teatro e Comunidade, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2007/2008.

“Chi Kung and the Art of Voice”. A prática e as viagens ensinam-nos muito mais do que muitas palavras de muitos livros.

Continuei a ouvir Dream Theater, Sílvia Rodríguez, Dave Matthews Band, Manel Cruz, Jeff Buckley, Leonard Cohen, Mike Scott, Corvos, Metallica, Iron Maiden, Julien Clerc, dEUS, Moonspell, Muse, Apocalyptica, Danças Ocultas, Pearl Jam, Zbigniew Preisner, Jacques Brel, Arcade Fire, Sigur Rós, The Doors, Placebo, A Naifa, Radiohead, Led Zeppelin, Pink Floyd...

E sempre com uma ligeira angústia de que não estaria a investigar para o Mestrado... Deveria ter aprendido a fazer citações, notas de rodapé, a pôr vírgulas e etc. Não era?

“Gostei muito ontem do teu “dream theater”. Descansa porque bem mereces.”⁴²

Impermanência, atenção, implicação, disponibilidade, silêncio e tempo. Factores preciosos para o trabalho em teatro e comunidade. Tudo o resto está implícito.

“ - Mestre, quando chegar ao cimo da montanha, o que devo fazer?
- Continua a subir, meu filho, continua a subir...”

(Provérbio Hindu)

⁴² sms de Lourenço de Azevedo (o meu *instrutor* de Chi Kung) 05.07.2009.

Bibliografia de Referência

- BIDEGAIN**, Marcela, *Teatro Comunitario: Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Actuel, 2007.
- BOAL**, Augusto, *200 exercícios e jogos para actor e não actor com ganas de dizer algo através do Teatro*. Lisboa: Edição Cooperativa de Acção Cultural, 1977.
- BROOK**, Peter, *O Diabo é o Aborrecimento*. Tradução de Carlos Porto. Porto: Edições ASA, 1993.
- BROOK**, Peter, *O Espaço Vazio*. (2008 - 1ª edição portuguesa). Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 1968.
- CARROLL**, Lewis, *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- COSTA**, Isabel Alves, *O desejo de Teatro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- COHEN**, Renato, *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- COURTNEY**, Richard, *Jogo, Teatro e Pensamento*. Tradução de Karen Astrid Müller e Silvana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- DAMÁSIO**, António, *O Sentimento de Si*. Mem Martins: Edições Europa-América, 2000.
- GÓMEZ**, J. A. Caride *et. al.* (Coordenação), *Animação Teatral, Teoria e Prática*. Tradução de Sara Mencia Castro e Andrés Salter Iglesias. Porto: Campo das Letras, 2000.
- GROTOWSKI**, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*. Tradução de Rosa Macedo e J. A. Osório Mateus. Lisboa: Forja, 1975.
- KOUDELA**, Ingrid Dormien, *Jogos Teatrais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.
- KOUDELA**, Ingrid Dormien, *Um Voo Brechtiano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- LANDIER**, Jean-Claude & **BARRET**, Gisèle, *Expressão Dramática e Teatro*. Tradução de Mário Pinto. Porto: Edições Asa, 1994.

PEDRO, António, *Pequeno Tratado de Encenação*. Lisboa. Edições Inatel, 1975.

READ, Herbert, *A educação pela arte*. Tradução de Ana Maria Rabaça e Luís Filipe Silva Teixeira. Lisboa: Edições 70, 1982.

ROUMETTE, Sylvain, *Robert Doisneau*. Paris: Photo Poche, 1983.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Carlos Porto. Porto: Edições Asa, 1992.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *O Príncipezinho*. Tradução de Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D' Água, 1995

SANTOS, João dos, *Ensaio de Educação*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SOLMER, Antonino (dir.), *Manual de Teatro*. Lisboa: IPAE, 1999.

SOUSA, Alberto B., *Educação pela arte e artes na educação*. 2º vol. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

SPOLIN, Viola, *O Jogo Teatral no Livro do Director*. 2ª Edição. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

SPOLIN, Viola, *Improvisação para o Teatro*. 4ª Edição. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin, *A Preparação do Actor*. Tradução de Artur Ramos. Lisboa: Arcádia, 1970.

VASQUES, Eugénia, *João Mota, o pedagogo teatral*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

WEKWERTH, Manfred, *A Encenação no Teatro de Amadores*. Tradução de Mendes de Carvalho. Lisboa: Serviços Sociais dos Trabalhadores da Caixa Geral de Depósitos, 1976.

Agradecimentos

À minha mãe Angelina e à minha irmã Susana, a força incondicional sem a qual nada disto seria coisa nenhuma! *Três Marias do Monte – O Clã – May the Force be with Us!* A todos os actores e colaboradores que têm passado pelo Ponto de Rebuçado e *que vivem o grupo*, em especial à Ana Ventura, ao Eliseu Aguiar e ao Ivo Mendes pelo trabalho, disponibilidade e entrega permanentes *também* extra sessões. À minha mãe Natureza que me liga pelo sangue aos Corvos e às Árvores. Aos meus amigos presentes, aos ausentes e aos que já *foram andando*. Ao meu Unicórnio Azul. À música e ao DP-R que me ensinou a ouvir. Aos meus amores, os correspondidos e os outros também. Ao café que me desperta e ao Inderal que me acalma o coração. À Junta de Freguesia de Bucelas, especialmente ao Presidente Tomás Roque, que tornou possível que as intenções se concretizassem. Aos meus (des)orientadores de Mestrado. À Maria Luiz e à Susana Nogueira pelas paciências infinitas e amparo em todas as horas e em todas as causas. À Maria João Soares pelas cumplicidades partilhadas. A todos os meus verdadeiros Mestres. Às asas que nos permitem voar. Às raízes que nos alimentam e ligam à terra. E um agradecimento muito especial a esta VIDA a que tive direito.

A culpa de tudo isto é da minha mãe que permitiu que eu começasse a fazer teatro na comunidade aos três anos de idade... *Quando eu era pequenina*, mesmo muito pequenina (teria quatro, cinco anos) dizia muito convictamente lá em casa “Nesse dia, a essa hora? Eu não posso, tenho ensaio!”. Mantenho a convicção, o rigor e a disciplina. O teatro, como o encaro, é um acto sagrado. Um perpétuo movimento de partilha, renovação e aprendizagem.

« Il fait beau comme jamais. Je suis vivant; le monde n'est pas seulement une chose posée là, extérieure à moi-même: J'y participe. »⁴³

⁴³ Cyril Collard (1957 – 1993) a propósito da rodagem do seu filme Les Nuits Fauves (1992).

Anexos

Índice de Anexos

| | |
|--|-----|
| 1. Texto de <i>O Sol Quando Nasce</i> | 63 |
| 1.1. Fichas com orientações para os ensaios | 90 |
| 2. Registo videográfico de <i>O Sol Quando Nasce</i> | 98 |
| 3. Selecção de fotografias (em formato digital) oferecida aos actores no final dos espectáculos apresentados. Selecção e fotografias de Ivo Mendes | 100 |
| 4. Selecção de fotografias dos ensaios e espectáculos (Fotografias de Ivo Mendes) | 103 |
| 5. Fichas dos elementos do grupo | 107 |
| 6. Fichas de construção de personagem (apenas alguns exemplos) | 128 |
| 7. Tabela de assiduidade | 133 |
| 8. Algumas fichas e opiniões do público | 135 |
| 9. O Postal | 150 |
| 9.1. Informações para a elaboração do postal..... | 151 |
| 9.2. A versão impressa | 152 |
| 9.3. A versão digital já com as substituições feitas em Setembro... | 153 |
| 10. O Cartaz | 154 |
| 11. Planta do auditório Tomás Noivo | 156 |
| 12. Raider Técnico com Programações | 158 |
| 13. Email do Professor Paulo Raposo | 163 |
| 14. Trabalho da Ana Ventura para estudo do texto..... | 165 |
| 15. Folheto da “4ª Festa do Teatro Amador da Malaposta”..... | 167 |
| 16. Contactos do grupo | 169 |