

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



TÍTULO: TEATRO E COMUNIDADE

CONFERENTE DE GRAU DE MESTRE EM TEATRO

DISSERTAÇÃO DE NATUREZA CIENTÍFICA

MESTRADO EM TEATRO

ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO E COMUNIDADE

---

Magda Dimas Fernandes

Lisboa, Outubro de 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



TÍTULO: TEATRO E COMUNIDADE

CONFERENTE DE GRAU DE MESTRE EM TEATRO

DISSERTAÇÃO DE NATUREZA CIENTÍFICA

MESTRADO EM TEATRO

ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO E COMUNIDADE

---

Magda Dimas Fernandes

Dissertação orientada por Armando Nascimento Rosa

Esta Dissertação não foi escrita ao abrigo do novo  
Acordo Ortográfico

Lisboa, Outubro de 2013

## **RESUMO**

Entre a multiplicidade de práticas e criadores que o atual panorama teatral oferece dentro do âmbito de Teatro e Comunidade, procurei criar uma reflexão abrangente e sistemática sobre este tema, onde o Teatro ocupará o lugar de objecto de análise na sua relação com a Comunidade.

Deste modo, o trabalho proposto versará sobre as reflexões acerca do teatro e Comunidade, a sua contextualização no trabalho já realizado , assim como uma reflexão pessoal acerca do mesmo.

Assim e inevitavelmente esta dissertação reflete também sobre a arte em geral e o teatro em particular.

Numa temática que se pretende abrangente,este trabalho procura enquadrar as disciplinas práticas e teóricas do Mestrado em Teatro e Comunidade na Escola Superior de Teatro e Cinema, o meu percurso profissional, assim como os autores de reflexão que se enquadram nesta perspectiva.

Procurando não encerrar o tema, proponho um objecto de análise dinâmico, reflexivo e abrangente.

Assente numa análise pragmática, esta dissertação pretende abordar as diferentes formas que o Teatro adquire na sua relação com a comunidade.

Palavras-chave: Teatro, Arte, Mensagem, Comunidade

## **ABSTRACT**

Among the multiplicity of practices and creators within the actual theatrical scene, and specifically in the field of Theater and Community, I intend to produce reflection at a time both wide and systematic on this matter, where theater, and its relation with the community will be the studying object .

The work presented will focus on the reflections about theater and community, the context of the available research as well as a personal reflection on the issue.

Therefore, this Master's Thesis will inevitably, reflect on art in general and theater in particular.

The wide spectrum established aims to frame both theoretical and practical courses within the Master in Theater and Community at Estc, my personal professional path and some of the authors that fit into this perspective.

Trying not to close the subject, I consider Theater and Community as a dynamic, reflexive and comprehensive studying object.

This Master's dissertation comes from a pragmatic analysis and intends to approach the different ways Theater embodies in its relation with the community.

Key-Words : Theater, Arte, Message, Community

# ÍNDICE

|   |         |
|---|---------|
| <b>Introdução</b> _____   | pág. 5  |
| <b>I. Teatro (e a Comunidade)</b> _____   | pág. 8  |
| <b>a) O Teatro e a Arte</b> _____   | pág. 10 |
| <b>b) Análise Prática do Teatro na sua relação<br/>    com a Comunidade - Projecto Ruínas</b> _____ | pág. 27 |
| <b>II. A comunidade do Teatro</b> _____   | pág. 35 |
| <b>a) O público/ Espectador</b> _____   | pág. 37 |
| <b>b) A comunidade Artística</b> _____  | pág. 40 |
| <b>III. Um teatro concebido Para, Com<br/>    e Por comunidades – Reflexão</b> _____                | pág. 42 |
| <b>a) Palhaços nos Hospitais</b> _____  | pág. 47 |
| <b>b) Teatro e os deficientes mentais e motores</b> _____   | pág. 52 |
| <b>c) Teatro e Educação</b> _____   | pág. 70 |
| <b>Conclusão</b> _____  | pág. 78 |
| <b>Bibliografia</b> _____   | pág. 80 |
| <b>Webgrafia</b> _____  | pág. 82 |

## Anexos:

1.1- Entrevista a Francisco Campos – Método Divising

## Introdução

Teatro e Comunidade, cadeira de Mestrado da Escola Superior de Teatro e Cinema, representa uma temática bastante complexa. Confesso que me inscrevi nesta variante por sentir uma empatia imediata com o termo Comunidade associado ao Teatro. No entanto, muitas dúvidas e novas tomadas de posição teóricas e práticas me foram surgindo ao longo deste processo. Estas questões constituíram o motor para a necessidade de clarificar esta temática procurando posicionar-me perante este tema.

O Teatro implica necessariamente uma comunidade. A comunidade da equipa de trabalho artística. A comunidade espetadora. A comunidade/identidade comum que se cria a partir das aulas de teatro. Mas o tema não se esgota aqui.

Teatro e Comunidade poderá ser entendido, por exemplo, como um conjunto de práticas teatrais desenvolvidas em, por e com comunidades. Estas práticas são inúmeras, quer no que se refere aos exemplos que encontramos por todo o mundo, quer no que diz respeito ao modo de se fazer teatro com a comunidade.

Desta forma, este tema é tão vasto e diverso quanto é o Teatro como forma de Arte. Por vezes, ocorre-me pensar que o tema Teatro e Comunidade é uma redundância, porque teatro implica necessariamente uma comunidade. Não se faz teatro sem comunidade.

Tenho como objetivo principal para a minha futura dissertação de mestrado, a realização de uma abordagem filosófica, reflexiva e pragmática contextualizando o Teatro e a sua ligação com o conceito de Comunidade, procurando responder desta forma ao meu objetivo primordial: O que é Teatro e Comunidade? Gostaria de refletir sobre um teatro que parte de uma ideia criativa, artística e experimental e de que forma estas condições se refletem numa comunidade.

Não pretendo substituir ou subestimar a estrutura deste Mestrado, mas sim contribuir, estimulando, para uma reflexão mais ampla. Uma reunião e apresentação de conhecimentos que adquiri ao longo dos semestres deste mestrado, uma reflexão pessoal sobre o meu percurso artístico e de que forma contribuiu para as minhas reflexões, um estudo de diferentes obras que refletem este tema e por fim, contextualizar esta temática na realidade portuguesa.

Através de uma análise ao grupo de teatro *Projecto Ruínas* (Montemor-o-Novo), através do encenador Francisco Campos, pretendo realizar uma abordagem sobre o Teatro em Portugal e de que maneira se reflete no âmbito de Teatro e Comunidade. Esta Companhia não tem um objetivo imediato de um trabalho dirigido à comunidade. De que forma este projeto teatral se reflete nesta temática ?

Uma reflexão sobre as políticas culturais em Portugal existentes neste âmbito e sua consequente reflexão será também um dos meus objetivos. Numa temática de Teatro e Comunidade, em que, nomeadamente como professores, temos de dirigir e propor os nossos projetos às autarquias, associações e empresas; esta vertente passa a fazer parte de uma matéria considerada interessante. No entanto, se dou início a um projeto a partir da sua rentabilidade, vou reunir uma série de potencialidades que o teatro promove na sua relação com a comunidade. Este ponto de partida leva a que muitas vezes o criador perca o estímulo intelectual e artístico para passar a ser um executor de boas ideias e refém dos diferentes mecenas destas iniciativas.

Pelas pesquisas que tenho realizado, sinto que as diversas abordagens sobre este tema enclausuram o próprio conceito de Teatro. desta forma, procurarei uma investigação que tem como objeto de estudo o Teatro analisando a sua perspetiva comunitária:

Teatro sujeito - Comunidade objeto.

Assim, o Teatro terá, na minha análise uma existência central e é na sua relação com a comunidade que se cria este objecto de reflexão. O conhecimento aqui transposto representa a forma como o teatro é analisado, ou seja, na sua relação com a Comunidade, abordando inevitavelmente, uma qualidade que realmente me interessa aprofundar no âmbito do teatro: a sua vertente de Inclusão.

De tal forma pretendo uma análise consistente, que me interrogo se será possível alcançar verdades indubitáveis acerca do teatro e a sua relação com a comunidade. Desta forma, filosoficamente, enuncio Kant que determina as condições subjetivas do conhecimento. Se o conhecimento é relação ou relacionamento (do sujeito com o objeto) não se pode conhecer as coisas "em si", mas "para nós". Não somos capazes de conhecer inteiramente a realidade e que o nosso conhecimento sobre os objetos reais é apenas fruto do que somos capazes de pensar sobre eles.

Desta forma, tenho como objecto de análise o Teatro, todos aqueles que refletem sobre o Teatro e por fim, tenho a minha forma de pensar o Teatro.

E tal como Kant afirma que o conhecimento é subjetivo, porque depende do sujeito que conhece, aqui também o será. Sustentado pela minha realidade que pretende analisar um Teatro que é em si mesmo subjetivo. Um teatro que poderá ser pedagógico, terapêutico e efectivamente comunitário. Mas deverá ser este o objectivo de quem o promove? Ou terá ele, nas suas qualidades intrínsecas todas estas propriedades?

Qual o sentido de um Mestrado na vertente de Teatro e Comunidade?

Sendo uma matéria tão vasta, Teatro e Comunidade poderia ser visto como uma disciplina Total que engloba todas as matérias ligadas ao teatro (nomeadamente a encenação, a representação, a história e a educação), para além da psicologia, sociologia e antropologia. Uma reflexão sobre o que é o teatro, o que move o teatro, quais as ferramentas (pedagógicas e comunitárias) do teatro.

Desta forma, Teatro e Comunidade poderá ser uma “armadilha”, na medida em que representa um tema tão vasto que pode não ter fim. E os motivos que levam os pedagogos teatrais a poderem interessar-se por esta temática poderão ser tantos quanto é vasto o tema. Consequentemente, é muito importante a reflexão sobre: o que motiva uma pessoa a querer trabalhar nesta área.

Tendo a noção de que não abordarei tudo aquilo que diz respeito a este tema, nem procurarei encontrar verdades universais; pretendo com esta dissertação organizar e sistematizar esta matéria tão aprofundadamente quanto possível, abrindo portas para o debate e desenvolvimento deste objeto. A realização de uma abordagem ao Teatro na sua relação com o termo Comunidade, onde reside um espaço de crescimento e transformação. O Teatro representa efectivamente, um espaço de partilha e troca entre pessoas de diferentes idades, hábitos, culturas, motivações e objetivos.

Sou professora de teatro desde 1993. Desta forma, confesso que as questões inerente à pedagogia têm sido uma constante nas minhas motivações. Desta forma, considero que um dos motes que me levou a querer fazer este trabalho de natureza científica, foi a procura de uma forma pertinente de abordar este tema tão vasto de uma forma pragmática. Esta vontade teve origem nos constantes debates presente nas aulas de Mestrado na variante de Teatro e Comunidade onde os “quereres” dos alunos são bastante divergentes, mas que, quanto a mim, todos “ocupam o seu lugar”, porque Teatro e Comunidade é tudo o que se prende com o Teatro.

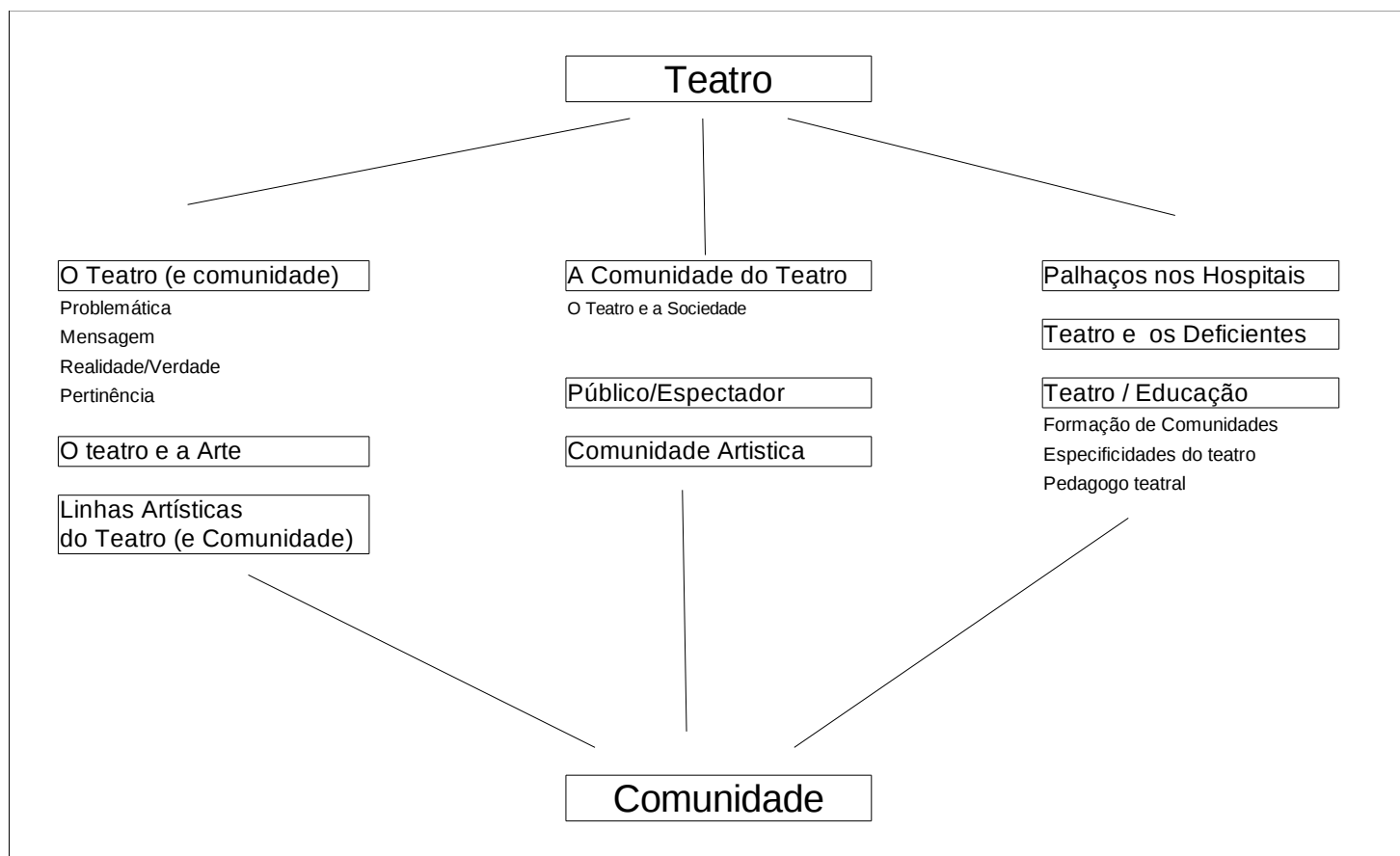
Assim, gostaria de aprofundar filosoficamente o facto de defender a perspetiva de uma Comunidade, dentro deste âmbito, que aparece porque existe um sujeito - Teatro. Tendo em conta que o conceito de Comunidade é tão vasto e tão subjetivo quanto o sujeito que o reflete, ocorre-me fazer um paralelismo com a dualidade Empirismo / Racionalismo, surgindo, desta forma questões como: A realidade (comunidade) existe apenas quando é apreendida pelo sujeito (teatro)? É o sujeito (teatro) que a “conhece” ou ela já existe (comunidade)?

Procurando fazer uma abordagem sobre o Teatro como forma de expressão artística, procurarei analisar de que forma está directamente ligado ao termo comunidade. Como sujeito, o Teatro é matéria de reflexão. O que é o Teatro? Qual a sua história? Desta forma, nesta reflexão, a Comunidade aparece, porque existe um sujeito.

Desta forma e numa tentativa de criar organicidade num objecto filosófico, procurarei fazer um paralelismo sistemático entre esta reflexão e um trabalho de observação inerente às práticas teatrais adquiridas pela minha experiência profissional.

Como conclusão, a partir do trabalho de investigação que me proponho realizar, pretendo responder de uma forma mais segura e mais ampla à pergunta: o que é Teatro e Comunidade?

### Quadro Geral / Linhas Orientadoras:



## I. O Teatro (e a Comunidade)

As minhas pesquisas sobre o teatro e a sua relação com a comunidade deram-me uma perspectiva mais elucidativa e consistente.

Efectivamente, depois de ler inúmeras obras poderei sistematizar e compreender o meu percurso nesta iniciativa. Esta vontade de dissecar este tema levou-me a uma procura por uma sistematização de conhecimentos. Desta forma, obtenho um objeto, sem dúvida mais formal, mas que poderá servir como ponto de partida para o aprofundar de conhecimentos vários.

Ao reler algumas obras verifico que elas me dão outros sentidos quando o Teatro é analisado sobe a perspectiva comunitária.

Ao deparar-me com a obra de Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado*<sup>1</sup>, consegui finalmente focar a origem da minha “aversão” relativamente a este tema. Efectivamente, as dúvidas com que me tenho deparado estão ligadas ao pressuposto de se colocar sistematicamente a comunidade à frente do teatro pela função pedagógica e pragmática que o teatro contém. A outra questão prende-se com a ideia de que o teatro é em si comunitário, facto que bloqueia muitas vezes a ação teatral antecipando-a à própria Arte.

Na minha pesquisa acerca do Teatro na sua totalidade, apercebi-me que estas contrariedades dizem respeito ao Teatro como objeto artístico. Duas questões permanecem ao longo do tempo e são elas que determinam as diferentes produções e respectivas reflexões teatrais:

### - O teatro contém uma mensagem que procura mudar/instruir mentalidades?

Quando se reflete sobre teatro e comunidade esta questão torna-se mais evidente e as posturas artísticas mais exacerbadas.

Evidentemente que o teatro contém uma mensagem. Mesmo que não seja este o seu objectivo. O teatro é Arte e a arte contém/fornece estímulos artísticos que são entendidos como mensagens. No entanto, isto não quer dizer que o que estimulou o artista a executar uma determinada obra contenha a mesma informação recebida pelo receptor/espectador. Nem posso afirmar que deva ser este o objectivo do criador. Desta forma, surgem-nos questões como: O teatro deverá ou não procurar uma mensagem, uma pedagogia? Deverá procurar mudar mentalidades? A Arte tem uma função?

A minha posição quanto a este tema é perentória. Quando uma forma de arte é concebida para mudar mentalidades torna-se, quanto a mim, perversa. Uma obra de arte contém uma visão pessoal (ou de grupo/comunidade) que por sua vez é interpretada individualmente. Em primeiro lugar, não passa de um ponto de vista e em segundo lugar na trajetória da comunicação, na forma de interpretação individual poderá ser entendida de várias maneiras.

A arte deverá sim, despertar sensações. Tornar-nos mais sensoriais, mais despertos para outros mundos.

---

1 - Rancière, Jacques. *Espectador Emancipado*. Tradução de José Lima. Orfeu Negro - 1.ª edição portuguesa, Lisboa 2010

A Segunda questão tem sido amplamente discutida desde os tempos da Grécia através de Platão e Aristóteles e mais tarde com tantos outros autores, nomeadamente Artaud, Brecht, Peter Brook e Susan Sontag:

- O Teatro é mimese?

Estas problemáticas não têm resposta, mas sim pontos de vista. O teatro pretende ser realidade ou verdade? E que verdade? A da Representação do Real? A verdade dos sentimentos?

Platão não defendia um teatro ao serviço de uma moral e de uma política porque é mimese.

Aristóteles, pelo contrário, por defender que é mimese, instituiu métodos para que a Arte possa ter uma função pedagógica e moral.

Desta forma estavam lançadas as premissas para uma constante divagação acerca do Teatro. E vão ser estas linhas que percorrem a história do teatro como forma de arte.

Por fim, o autor que me deu pistas para uma “reconciliação” com este tema foi Peter Brook, através da obra : *O Espaço Vazio*<sup>2</sup>. Na sua análise bastante apurada sobre o estado do teatro da sua época (anos sessenta do séc. XX que, na minha opinião, se mantém até aos dias de hoje), Peter Brook declara uma “falência” do teatro e sua constante necessidade de se reinventar.

A partir desta obra, percebi finalmente, a minha atração por este tema, pois, efetivamente Teatro e Comunidade surge como uma forma de observar, analisar e experimentar o teatro por outros ângulos.

Um teatro dirigido a uma determinada comunidade requer especificidades. Um espectáculo de teatro realizado com outras comunidades artísticas que não as dos actores profissionais, será com certeza uma experiência. E por fim, temos o Teatro e Educação como uma forma, sem dúvida, construtiva de trabalhar com comunidades.

A pertinência do tema Teatro e Comunidade é a forma como se pode ver o Teatro como um objeto artístico vivo e criativo. É uma forma de reinventar o teatro dando-lhe uma outra dimensão.

---

2 - Brook, Peter (1968) *O Espaço Vazio*, Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

## I.

### a) O Teatro e a Arte

“Era uma vez um pintor que tinha um aquário e, dentro do aquário, um peixe encarnado. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor encarnada, quando a certa altura começou a tornar-se negro a partir-digamos-de dentro. Era um ó negro por detrás da sua cor vermelha e que, insidioso, se desenvolvia por fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário, o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

O problema do artista era este: obrigado a interromper o quadro que pintava e onde estava a aparecer o vermelho do seu peixe, não sabia agora o que fazer da cor preta que o peixe lhe ensinava. Assim, os elementos do problema constituíam-se na própria observação dos factos e punham-se por uma ordem a saber:

1º- peixe, cor vermelha, pintor, em que a cor vermelha era o nexo estabelecido entre o peixe e o quadro, através do pintor;

2º- peixe, cor preta, pintor, em que a cor preta formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar acerca das razões porque o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. essa lei seria a metamorfose. Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo.”<sup>1</sup>

Definir o conceito de Arte é por si só uma demanda!

A Arte é em si mesma uma matéria bastante subjectiva e o seu conceito tem vindo a modificar-se ao longo dos tempos... e não tem fim.

---

1- HELDER, Herberto. Edoi Lelia Doura – Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, pp. p. 23-24

Desde a Antiguidade o conceito de Arte esteve sempre associado à religião. No Egipto e Babilónia encontram-se muitos vestígios, nomeadamente através da pintura e escultura, uma reprodução do divino.

Esta visão da Arte, que se mantém na cultura Grega passa a ter alguns contornos mais humanistas. Nesta altura, defendia-se que para uma obra ser considerada Arte tem de ser produzida pelo homem e tem de imitar algo (Platão e Aristóteles).

No final do séc. XIX assistiu-se a uma viragem no conceito de Arte. Assistimos a um desmembramento do conceito da Arte como reprodução do real, mas como uma elaboração do pensamento. A vinda da fotografia e do cinema foi um dos contributos para esta viragem. No entanto este conceito toma várias direcções.

Para uns a Arte exprime os sentimentos e emoções do artista, ou seja a definição de Arte está contida no autor da obra e seu respectivo objecto. Para outros a Arte traduz-se no sentimento que provoca a quem a contempla.

E ainda há outros que defendem que é impossível definir o conceito de Arte pelo seu carácter subjectivo.

Evidentemente que, ao pesquisar, contextualizar e analisar o conceito de Arte; encontro mais uma vez as duas premissas subjacentes ao Teatro, pois são elas as constantes divagações acerca da arte em geral: a arte é mimese ou verdade? A Arte contém uma mensagem que deverá mudar mentalidades?

São questões que nunca poderão ser respondidas, mas que colocam a Arte num plano dinâmico, sujeito à renovação constante de interpretações, porque ela própria se vai modificando na sua essência.

Partindo do principio que o Teatro estará intrinsecamente ligado à comunidade, defendendo eu que a Arte não deverá ter como objetivo a mensagem nem uma procura de reprodução do real (mimese), procurarei neste tema aprofundar o Teatro e a Arte de uma forma mais livre, sem que a comunidade seja uma exigência artística, mas sim um dado contido no próprio conceito de Arte.

Desta forma, pretendo analisar o Teatro, os seus mecanismos, as suas motivações contextualizando-o no âmbito da Arte.

Numa primeira análise irei debruçar-me sobretudo, sobre dois autores que refletem acerca da Arte e a sua essência. Mario Perniola com a obra *A arte e a sua sombra*<sup>2</sup> e

---

2 - Mario Perniola - PERNIOLA, Mario. A arte e a sua sombra. Tradução de Armando Silva Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006

Susan Sontag no ensaio *Contra a Interpretação e outros Ensaios*<sup>3</sup>. Considero que foram estes os autores que mais contribuíram para uma análise mais aprofundada, reflexiva e abrangente acerca da Arte e dos seus “mecanismos”.

Mário Perniola, apresenta uma dicotomia, quanto a mim, muito interessante: a arte da aparência e a arte da experiência da realidade. Esta dicotomia reporta-me imediatamente para dois autores: a já referida Susan Sontag (na obra *Contra a interpretação e outros ensaios*<sup>3</sup>) quando define uma Arte contra a interpretação e uma Arte “justificativa” e Platão ( *Alegoria da Caverna*<sup>4</sup>) através do mundo sensível e mundo inteligível. No entanto estas dicotomias não são paralelas nestes três autores. E estes dois níveis de interpretação acerca da arte, misturam-se entre si. Desta forma, vou focar-me primeiramente na dicotomia de Perniola, procurando sistematizá-la e enquadrá-la com outros autores.

Mário Perniola, diferencia duas tendências artísticas no mundo ocidental. Uma, refere-se à Arte vista como Aparência e a outra, como uma Experiência do Real. A arte da aparência, descompromete-se com o peso da realidade. É mais livre. Perniola dá como exemplo desta arte os meios de comunicação, a televisão, como forma de Arte ligada ao lazer, à ocupação dos tempos livres.

A segunda tendência, pretende conduzir a uma participação mais intensa da realidade. A forma como ele a descreve, lembra-me o grupo de Teatro os Fura Dell Baus, que de uma forma radical trabalham exatamente com um provocar de sensações reais e vivas. Trabalham com o medo e o nojo. Utilizam maquinaria espetacular.

O autor utiliza sistematicamente nesta vertente de Arte a palavra Experiência o que me parece muito pertinente, pois fala de uma arte que procura provocar sensações por parte do espetador.

Esta procura de uma Arte que procura captar o real também se enquadra no tipo de teatro que é realizado especificamente para determinada Comunidade. É um teatro participativo por quem o pratica e com o espetador que se envolve emocionalmente com o que vê, pois este tipo de espetáculo transmite uma energia experiencial, uma vivacidade mais ao nível emocional do que estético, onde se procura captar a

---

3 - SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução de José Lima. Lisboa: Gótica, 2004

4- Platão, (397 a. c.). *Reflexão Filosófica*. Demanda Conde, Leínida Teixeira Sabino, Plátano Editora, 1ª Edição. 1983

experiência da realidade. Não se resume a uma arte contemplativa nem intelectual. Mais uma vez surge aqui o virtual em detrimento do real. Esta arte distância-se do simbólico, é uma experiência participativa. Esta tendência que começou por ser uma procura de obtenção do real, cada vez mais se distancia dele. Ou seja, aquilo que hoje o ser humano considera real, passa por um compromisso total entre a realidade e o imaginário que se reflete numa procura de obtenção de sensações efémeras mas que são reais no momento. A realidade passa por uma verdade de sensações e não por mimese. Passa por uma vivência sensorial. É a junção radical do real e do virtual - um compromisso.

A reflexão de Susan Sontag<sup>3</sup>, assenta numa Arte vista como sujeito e na Crítica/Interpretação como objeto. Perniola assenta na Arte como sujeito e o Real na Arte como objeto. Mas ambos referenciam o real como sendo diferente de verdadeiro. No entanto, a arte do real referenciada por Perniola parece corresponder às ambições de Susan Sontag: longe de interpretações, um apelo aos sentidos.

Qualquer um destes autores revelam a velocidade vertiginosa com que a atualidade avança e com ela modifica-se o sentido das obras de arte. Vive-se numa era em que as certezas estão sempre a mudar assim como a estética artística e o sentido da arte. Retomando Perniola, estas duas tendências (a Arte da aparência e Arte do real) confrontam-se continuamente dando desta forma origem a uma constante renovação e reinvenção da sua arte.

Na sua procura em dissecar a Arte que procura refletir o Real, Perniola procura disseminar o próprio Real e, desta forma, enuncia várias teorias de filósofos que refletem o que se entende por Real.

Reflete sobre Shelling que defende que o real não se explica, é puro. Não pode ser racionalizado.

Reflete sobre as teorias de Lacan que dão pistas para o realismo extremo presente nas artes de hoje. Sendo o real, diferente de verdadeiro e longe de simbolismos e de Imaginário, ele existe por si só. A arte do real tem existência própria.

O filósofo Clément Rosset, introduz o tema idiotia para caracterizar o real. Existe por si próprio. Está determinado, mas sem que exista uma relação racional.

Desta forma, o real é incapaz de se refletir. A interpretação é a produção de significados através de uma projeção imaginária. Nesta reflexão sobre a filosofia de Rosset, gostaria de salientar particularmente a seguinte afirmação: “Segundo Rosset, nós só detectamos o real na sua idiotia em condições particulares, por exemplo,

quando estamos embriagados ou somos vítimas de uma desilusão amorosa. Mas há um terceiro caminho para a idiotia e este é representado pela Arte.”<sup>2</sup> (p.21). Está contida nesta frase a tentativa por parte do artista de captar o real na sua essência. Segundo Perniola, este realismo extremo não se esgota na idiotia. Ele também trabalha com outras categorias mais práticas: a moda e a comunicação. Também estas se conotam pela provocação. A procura da novidade e do efeito. “ O facto de arte antecipar os tempos futuros torna-a essencialmente “inactual”; além disso, o que lhe confere essa “inactualidade” é a aspiração a subtrair-se à usura do tempo e a suscitar sempre surpresa e maravilha. Daí deriva que a partir do momento em que o realismo extremo se torna moda, perde a sua relação com o real e acaba dominado pelo trama do imaginário.”<sup>2</sup> (p. 24). Desta forma está subjacente a ideia de que o realismo extremo é uma falácia, pois não é verdadeiro.

O lado positivo de Perniola, no que toca à corrente realista das artes está presente quando defende que existe uma busca no reinventar a arte realista, colocando-a num campo longe da moda e da comunicação. E este caminho deverá assentar nas teorias de Sheling (que refletem uma procura da obtenção de Espanto, de êxtase, uma emoção que se confronta com um exterior ao sujeito, mas que não deve ser considerada alienação, mas uma abertura a novos horizontes) e nas teorias de Lacan que vai dar as pistas para o verdadeiro real, como “objecto que jamais pode ser alcançado por definição, a coisa na sua muda realidade, inacessível tanto pela linguagem como pelo inconsciente”<sup>2</sup> p.25. Segundo Perniola estas são as premissas que podem alcançar o realismo extremo: “o real irrompe já não como trauma mas como esplendor!”<sup>2</sup> p.26.

Susan Sontag, reflete sobre uma Arte que tem como ponto de partida a imitação, defendida nos primeiros textos reflexivos por Platão e Aristóteles.

E, apesar de inúmeros autores defenderem o contrário, nomeadamente, Gordon Craig (1872/ 1966) quando afirma que o objectivo da Arte não é refletir a vida e o artista não é um imitador, mas sim, um criador; a autora considera que Arte Ocidental se mantém nestes termos: a Forma da Arte é mimese e o Conteúdo varia.

Uma obra de Arte, mesmo distanciando-se do realismo, é sempre interpretada sobre o conteúdo. Existe uma vontade latente de interpretar aquilo que o Artista quis dizer.

Mais uma vez, a questão da mensagem na Arte é equacionada. Desta forma, a valorização do conteúdo determina e limita a própria Arte originando uma Arte “conformada”. Uma Arte que deverá ser Entendida, preterindo, desta forma, um bem

essencial da Arte: um desfrute de um prazer mais sensorial.

Curiosamente, Susan Sontag escreve que “A arte não pode nunca dissolver-se na comunicação, que está na origem de uma infinidade de interpretações. (Sob este aspecto, ela aproxima-se do real) com o qual divide a rude e pétrea inconveniência”<sup>3</sup> - p.27.

Todos estes conceitos levantados por estes dois autores acerca da Arte estão intimamente ligados à comunidade. Qualquer reflexão sobre a Arte leva-nos imediatamente para o termo comunidade.

Quando refletimos sobre a Arte já estamos a considerar um emissor (o artista, ou a comunidade artística) e o receptor (a comunidade do público). A Arte, por si só é mensagem.

Mas é notório que os artistas ou aqueles que refletem sobre a Arte (sobretudo a partir de meados do séc. XX) refletem uma inquietação sobre a ideia da Mensagem ser ela mesmo uma forma de Arte e não um objectivo. Geralmente, o considerado Artista, actualmente, procura criar uma Arte Total em que não exista distinção entre a forma e o conteúdo – que a obra seja o que ela é. Mas esta situação torna-se muitas vezes complicada. A vida quotidiana e urbana está repleta de apelos sensoriais (nomeadamente, através da publicidade) que não nos permitem ter um desfrute pleno de uma obra de Arte, sob esse ponto de vista; assim como é difícil para um artista distinguir num ato de criação o que é verdade artística e o que é o seu Ego (que procura sempre uma forma de se auto-justificar). Por outro lado, temos o espectador que também ele, imbuído de tanta diversidade e oportunidade na obtenção de estímulos sensoriais que lhe é difícil obter estímulos ao nível das sensações a partir de uma obra de arte e ainda mais, a partir do Teatro. O Artista pretende criar a verdade de uma obra de Arte em que esta se esgota nela mesma: uma verdade única, particular, mas não considerada universal.

Como já referi anteriormente na minha reflexão acerca do Teatro e Comunidade, Peter Brook na obra *O Espaço Vazio*<sup>5</sup> foi um dos autores que mais me despertou o interesse. No que se refere à Arte, responde de forma pragmática acerca das definições sobre o teatro como forma particular de Arte, respondendo a estas questões sobre a mimese, sobre a verdade/Realidade no teatro e contextualizando-a na comunidade teatral: “O teatro não é um lugar como os outros. É como uma lupa que aumenta a imagem, mas também como uma lente ótica que a reduz. É um pequeno universo que corre o risco de se estreitar ainda mais. É diferente da vida quotidiana e

arrisca-se assim a ser separado da vida. Enquanto vivemos cada vez menos em aldeias ou pequenas comunidades, e cada vez mais em comunidades sem limites, a comunidade teatral está na mesma: as peças têm o mesmo número de atores que antes. O teatro condensa a vida. E condensa-a de várias maneiras. Se é difícil ter um único fim na vida, no teatro só há um. Desde o primeiro ensaio que o fim é visível e próximo, e cada um empenha-se em atingi-lo. A perspectiva da primeira representação, com as suas exigências evidentes, força a um trabalho em comum, a um envolvimento que precisa de uma energia, uma atenção às necessidades do outro que os governantes desesperam de nunca suscitar, a não ser durante as guerras”<sup>5</sup> p. 63 .

Uma reflexão sobre o teatro, as suas linhas artísticas e de que forma se relacionam com o termo comunidade, leva-me à história do teatro. A história do Teatro e a história do Teatro e Comunidade estão, sem dúvida, diretamente ligadas.

Mais uma vez, sinto a necessidade impreterível de sublinhar que, cada tema presente constituirá singularmente matéria suficiente para uma dissertação de natureza científica. Visto que a minha dissertação pretende abranger todos os temas que eu considero importantes para uma análise mais total do teatro e comunidade; expressarei, desta forma, um estudo rudimentar de uma breve história do teatro e suas linhas artísticas; por considerar importante este tema não só para a comunidade artística (que deverá ter um conhecimento mais aprofundado), como para quem trabalha no âmbito do teatro com diferentes comunidades não profissionais.

Para analisarmos as criações teatrais contemporâneas, onde o Teatro pode conscientemente ora formar comunidades, criando sentido comunitário, ora intensificar a força e vitalidade de comunidades já existentes, não podemos deixar de olhar para as “raízes” passadas do teatro, como por exemplo os poemas homéricos ou as origens do Teatro Ocidental: Platão e Aristóteles. Desta forma, poderemos observar uma “actualidade” que surge nos finais do século XIX, início do séc. XX onde aparecem nomes como Dalcroze, o “teatro do eu”, criação de centros teatrais de pesquisa e treino como Living Theatre, Grotovski, Peter Brook e os “teatros alternativos” com foco no público ou na comunidade.

Através das obras de Homero: “A Ilíada” e a “Odisseia” (as obras literárias mais antigas que poderemos ter acesso), onde o pensamento grego está subjacente, será, desta forma, possível fazer um paralelismo com o universo ocidental, como por

exemplo, o lado patriarcal destas obras que influenciou o teatro ocidental. A partir desta ideia, podemos desta forma criar uma antropologia social do Teatro, onde teatro e Comunidade tem o seu papel.

Platão (séc. IV a.c.) com a sua obra: “República”<sup>6</sup>, procura definir uma sociedade ideal. Nesta obra, a Poesia, assim como a imitação (mimese) eram consideradas instrumentos prejudiciais ao desenvolvimento de uma sociedade, por representam “fantasias” nocivas às ideias essenciais para a formação do individuo na sociedade. Em oposição, Aristóteles, discípulo de Platão, devolve ao teatro (arte mimética) a sua importância procurando contextualizá-lo e defini-lo.

Aristóteles conceptualiza os diferentes géneros teatrais (valorizando a Tragédia) e confere ao Teatro uma vertente didáctica.

Desta forma, as questões em torno da Mensagem e da Realidade no teatro foram lançadas na Grécia por Platão e Aristóteles e notoriamente ainda hoje balizam as diferentes posturas teatrais.

Através da obra da autora Eugénia Vasques: *O que é o Teatro*<sup>7</sup>, assim como das suas aulas no âmbito deste mestrado; consegui obter referências sobre muitos aspectos que eu considero essenciais para a construção de uma possível história social e antropológica do teatro que, como já referi anteriormente, poderá ser uma das formas de analisar o teatro na sua relação com a comunidade. Esta autora distingue dois tipos de produções teatrais. Um teatro conotado como individualista que tem como base Platão e que se define por um teatro mais sensorial e intelectualizado. Neste tipo de teatro encontram-se os Simbolistas, Artaut, Surrealistas e o Teatro do Absurdo. E uma linha mais “social” através de Aristóteles, com o Naturalismo Positivista, Meyerhold, Teatro Épico, Piscator e Brecht.

Teatro e comunidade está presente quando observamos que as mudanças no teatro reflectiram as principais alterações das ideologias e valores culturais dominantes das sociedades.

---

6 - Platão, (397 a. c.). A República (1949, 9ª ed., trad. Maria Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.315-359.

7 - Vasques, Eugénia, O Que é Teatro, 1ª Edição: 2003, Quimera

Com Victor Hugo (1802-1885), entre outros, nasce o Romantismo nas Letras e no palco, propondo a representação histórica em cena como forma de criar uma identidade nacional. Paralelamente, este autor teoriza sobre a evolução da prática de se contar histórias, cartografando três períodos distintos na história da humanidade: os tempos primitivos, os da ode; os tempos clássicos, os da epopeia; e os tempos modernos, os do drama. Este último momento, o do seu período histórico - o do drama, seria o mais completo por conjugar entre si ode, epopeia, tragédia e comédia. Tal só terá sido possível, segundo Victor Hugo, através do advento cultural do Cristianismo que havia permitido a união do Grotesco com o Belo, do físico com a alma. <sup>7</sup> pp. 51-57

Igualmente apologista do modelo histórico, Stendhal (1783-1842) identifica dois tipos de ilusão dramática: a corrente e a perfeita. A primeira representa a divisão entre realidade e a ficção. A segunda, a que a dilui.

No prefácio a Cromwell, Victor Hugo demonstra como a união do Grotesco e do Sublime gerou a mais perfeita e moderna forma de poesia. Neste seu texto, tido como o manifesto do Romantismo, irá defender também, a inexistência, da “Lei das Três Unidades” (onde as peças clássicas eram submetidas à disciplina de uma única unidade de ação - a peça gira em torno de uma só ação principal, a uma unidade de tempo - a unidade de tempo restringe-se a um dia, e à unidade de lugar onde a ação se concentra num único ou um número reduzido de lugares.

Já Wagner, em 1849, vai ainda mais longe ao propor não uma síntese de géneros literários mas sim das próprias artes, o que apelida de arte total: Gesamtkunstwerk. A “obra de arte universal do futuro” seria, portanto, uma união do espírito cristão com o espírito clássico.

Derivado ao sucesso do Positivismo de Auguste Comte surge uma nova estética, o naturalismo, ao qual Taine lança as fundações no seu Essais sur les fables de La Fontaine ao identificar três factores sociais como determinantes na literatura: raça, meio e momento histórico.

Os desenvolvimentos nas teorias psicológicas que antecedem Freud têm impacto significativo nas obras da época e na criação da personagem. Inicia-se, desta forma, a importância conferida às várias condicionantes do comportamento reflectidas na Arte. Lança-se o foco sobre as facetas negras do comportamento humano já numa antevisão do que seria, mais tarde, no séc. XX, os teatros da crueldade, do absurdo ou os do realismo das minorias.

Em 1871-72, Nietzsche anuncia a morte de Deus e proclama Sócrates e Platão como influências negativas na estruturação da cultura ocidental. Rejeita os cânones estéticos que representam e confere-lhes uma consciência artística verdadeiramente dionisíaca e, portanto, em contradição com a mimese.

Em oposição ao Teatro Naturalista /Realista, corrente que reformulou e trabalhou numa sistematização do teatro em geral, surgiram no último quartel do séc. XIX novas correntes, nomeadamente a Simbolista.<sup>7</sup> pp 67 – 73. Estas duas formas teatrais, a naturalista e a simbolista, sugerem maneiras opostas de se pensar o teatro.

Vai ser também nesta altura que se assiste a uma inversão da clássica relação entre actores e autores dramáticos. Quem encena passa a ter a responsabilidade estética do espectáculo teatral. É, desta forma que actualmente, aceitamos facilmente que o texto e os materiais de teatro têm uma importância singular em detrimento da ideia de peça de teatro.

A fisicalidade não mimética e antinaturalista de Appia, Craig, Dalcroze e Meyerhold trouxeram-nos o abstracionismo. Hoje a expressividade torna-se mais importante do que a linguagem que se revela actualmente mais desconstruída<sup>7</sup> (pp. 151-152).

“Meyerhold e os seus discípulos, Piscator e mais tarde Brecht são alguns dos mais relevantes encenadores a quem se deve o entendimento semiótico – e não emocional – da prática teatral, pois nas suas encenações corporizam um sistema de signos seleccionados que permite ao espectador a consciencialização da diferença entre o universo textual (muitas vezes modificado justamente por estes criadores) e o universo pessoalizado da encenação caracterizada por uma linguagem que interpreta o texto e até sinaliza, antagonicamente, no espectáculo, o que se diz e o modo como se diz, implicando um conceito de interpretação (extensível à cenografia, aos figurinhos, à música, etc.) que é erigida em texto autónomo (como desejava Craig), constituindo-se, muitas vezes, como autêntica crítica em exercício”<sup>7</sup> (p. 154).

Actualmente, caminhamos em direcção à ideia de uma total inclusão, onde todos são participantes. Existe uma compreensão universal inerente ao teatro como uma força de criação física, social e relacional de comunidades. E esta relação intrínseca do teatro com a Comunidade advém em grande parte da necessidade do encontro físico entre indivíduos numa dada acção, num dado tempo e num dado espaço, além do encontro de ideias e valores que se podem realizar de outras formas. O teatro tem uma vocação antropocêntrica, fomentando desta forma o conceito de liberdade.

De forma semelhante pensou também Stanislavski e os seus “seguidores” criando,

desta forma, um teatro assente num sistema que procura um “artista novo” para um “teatro novo”, objectivo que correspondia às novas condições da sociedade e à recente revolução das mentalidades nos “agitados anos 60”, que se expressou numa actuação “militante” por parte dos artistas<sup>7</sup> (p. 158).

O extensíssimo corpo teórico de Stanislavski, continuado pelos seus discípulos, acabaria por gerar diferentes interpretações e ramificações. Exemplos são Lee Strasberg, Stella Adler, Michael Tchekov, Vaktangov, entre outros.

Discutindo e testando as suas ideias, Stanislavski iria reformulá-las até ao fim dos seus dias. Este debate permanente das estéticas e dos métodos levado a cabo pelo mestre russo e os seus mais geniais discípulos como Meyerhold e Vaktangov, quando analisada apenas parcialmente, sem se recorrer a todos os documentos, leva a uma adopção de ideias feitas e de supostos cânones que falham a compreensão geral da evolução teórica de Stanislavski. Tal é o que sucede em Portugal por falta de tradução de muita da sua bibliografia.

Obcecado em transpor cientificamente a realidade para a cena, Stanislavski, funda os seus «ateliers de escrita», visando criar uma nova escrita que possibilite tornar reais as suas pretensões. Uma escrita pragmática. Contudo é nos textos de Anton Tchekov (Rússia, 1860-1904) que vai encontrar tal expressividade narrativa. Desta dramaturgia narrativa destacam-se: importância das indicações cénicas, ou didascálias; divisão em quadros; exposição em torno de cenas-chave; linguagem eloquente pontuada de fórmulas; crença na psicologia das personagens.

Pela riqueza da narrativa, Anton Tchekov poderá ser conotado com diversos estilos literários e artísticos. Efectivamente o Impressionismo poderá ser um deles. Com um estilo muito próprio e diferente dos escritores contemporâneos, é natural que este autor bebesse as influências das inúmeras correntes artísticas que surgiram na segunda metade do séc. XIX que contrariavam o Naturalismo, Realismo e os excessos do Romantismo.

Este autor dá-nos aquilo que vê – matéria base do impressionismo. Capta o real. Não faz juízos de valor. Tal como o artista impressionista, Tchekov pode ser considerado como naturalista/realista, a diferença (no impressionismo) é a liberdade deixada ao criador de fazer a sua individual captação do real, para um público receptor que a interpretará com a sua individualidade.

Poderemos dizer que Tchekov é impressionista quando constatamos que ao nos deparar com a sua obra ficamos alterados emotivamente. Causa-nos uma impressão indiscutível. O nosso coração fica deprimido/oprimido.

É o universo das sensações que podemos sentir quando lemos as suas obras.

Uma sensação de claustrofobia, de impotência. Este é o caso das Três Irmãs, do Tio Vânia do Cerejal, entre muitos outros.

Ele não nos diz o que pensar. Não critica de uma forma explícita uma sociedade. Ela é-nos dada por um universo de personagens que sem dizerem o que sentem, deixam-nos mergulhados no universo das sensações.

A relação entre as personagens e o espaço está incrivelmente presente. É difícil perceber onde começa um e acaba o outro.

Quando o impressionismo na Pintura defende a não definição dos contornos de uma pessoa ou objecto, diria que as personagens de Tchekov representam o mesmo. Os seus contornos não estão definidos. As suas personagens estão intimamente ligadas ao espaço e tempo de acção.

Tal como na música impressionista, Tchekov concentrou nas suas obras a ideia de sugestão e atmosferas preterindo a emoção ou ilustração da história.

Tchekov recorta pedaços de vida. As suas obras são inconclusivas, como se o próprio enredo fosse uma fotografia. São momentos que nos provocam sensações.

A par das reformas stanislavskianas surgem, noutras partes do globo, outros teóricos teatrais avançando teorias paralelas: “Antoine, França 1887; Otto Brahm, Berlim 1889; J.T. Grein, Inglaterra; James A. Herne, Estados Unidos da América, etc.”

Está subjacente em todos estes criadores a preocupação na construção de um trabalho de cena sistematizado e científico

Revolucionam-se os agentes mas também a própria cena com novas e ricas cenografias adaptadas ao uso da electricidade para melhor convocar a ilusão para dentro do palco à italiana. Passa-se a permitir ao actor que represente de costas para o público, e Stanislavski avança o conceito de “quarta parede” numa espécie de reapropriação particular das teorias de Diderot, no século anterior, cujos pressupostos originaram o que se denominou de «teatro íntimo». O grande móbil em toda esta reforma, foi o naturalismo que desta forma conferiu ao teatro o estatuto de arte.

“A improvisação é a mais inovadora das técnicas herdadas do experimentalismo da passagem do séc XIX ao século XX e de que o dramaturgo italiano Luigi Pirandello (...) se reivindica devedor na sua procura de uma escrita que imitasse a improvisação

da própria vida.

Também Pirandello, como Maeterlinck ou Craig, procurava nas suas personagens a marioneta de carne e osso de cujas boca brotavam palavras escaldantes de carne e sangue...”<sup>7</sup> p. 154. A técnica da Improvisação é uma das mais recorrentes ferramentas dramaturgicas quando falamos de teatro e Comunidade, reflectindo, desta forma, as suas origens; a procura de um teatro mais dinâmico.

Desta forma, a partir de meados do séc. XIX, principio do séc. XX, surge a ideia de um teatro que procura reunir todas as artes criando uma arte total. Com o Naturalismo e as correntes sucedâneas, nomeadamente os simbolistas (Apia e Craig), surge uma nova ideia de um teatro que procura a unidade do espectáculo. Uma unidade entre as variadas “funções artísticas” no campo teatral como os atores, encenadores, dramaturgos e cenógrafos. Entre as várias artes como por exemplo a música, pintura, escultura, teatro, dança, cinema; como também, a união do teatro com o público espectador.

As tensões entre as vanguardas simbolista e naturalista, na última vintena do século XIX, deixam marcas a nível cenográfico, alterando-se conforme o objectivo, nomeadamente, para marcar a influência do ambiente sobre o indivíduo ou para transmitir aquilo que não se pode explicar. É a rejeição de um ambiente puramente mimético que dá lugar a estas novas experiências, da junção das quais resulta uma nova dramaturgia. Pintores como Toulouse-Lautrec surgem ligados à construção cenográfica e evoluem mesmo dentro dela. É a época das peças sobre cores, perfumes e música. Uma época à qual a descoberta da electricidade (1887) dará ao teatro novas ocupações. Herdeiro do didaskalos grego, o encenador surge para coordenar um processo que se tornara demasiado complexo, gravando a sua assinatura na autoria do espectáculo.

O Simbolismo rejeita a mimese como forma de representar e reconhece a grande importância da iluminação como factor integrante da arte dramática.

Procuram-se abolir cenas com multidões. Estas cenas poderão ser representadas simbolicamente por um único actor. O uso da máscara é resgatado ao teatro grego, assim como a utilização de objectos simbólicos. Como já referi anteriormente, os Simbolistas proclamam também a negação de uma cenografia imitativa.

O simbolismo defende a criação de um teatro abstracto que concede ao público a individualidade da interpretação.

Um dos primeiros fundadores desta estética é o poeta, dramaturgo e teórico francês - Alfred Jarry (1873 – 1907). Nos seus textos teóricos propõe uma nova estética de representação, de cenário, de iluminação, etc. Uma nova Arte para um novo público. Neste sentido, este autor encenou a peça Ubu-roi no Théâtre de L'Oeuvre de Paris, causando polémica. (cf. pp 77 à 81).

Outro expoente do teatro simbolista foi Maeterlinck (1862/1949), dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa. Na sua procura de um teatro total/simbolista, põe em causa a forma de representação, pois para Maeterlinck, o actor mata os textos dramáticos com a sua humanidade. Retira a criatividade (simbólica) ao espectador. Ambos defendem a inutilidade do actor num teatro simbolista. O sentimento que ele transmite, nomeadamente através das expressões faciais, boicotam esta arte abstrata e portanto defendem a possibilidade do uso da máscara. Maeterlinck, levou esta ideia até às últimas consequências retirando os actores de cena colocando-os no fosso da orquestra.<sup>7</sup> (pp 81 à 87).

Os principais teorizadores do Simbolismo no teatro são, os já referidos: Appia e Craig. Criticando o Naturalismo, e portanto, uma representação mimética, ambos defendem o teatro como Arte Autónoma. A obra Literária constitui apenas um ponto de partida. Ao encenador cabe-lhe o papel de autonomamente interpretar e criar uma Arte Simbólica.

O Teatro é entendido por sugestão a um público que o interpretará individualmente. O cenário está mais perto da escultura e da arquitetura do que da pintura.

Appia (1862/1928), belga, músico e encenador, a partir da obra de Wagner, procura na Arte Dramática a junção integral das várias artes. Uma Arte homogénia e integral. Influenciado por Jaques-Dalcroze (1865-1950) defende a necessidade de uma ginástica rítmica para o bom desempenho do actor, pois é este o responsável pela “vida” da arte dramática. Todas as outros componentes de uma arte total, nomeadamente o cenário, a luz e a música, vivem através do corpo do actor. Desta forma, difere de Jarry e Maeterlinck. Na sua obra Arte Viva (1921) defende que o Actor é aquele que dá vida à Arte Dramática. É ele que dá a noção do Tempo e do Espaço. É a partir do trabalho do actor que a Arte Total deve desenvolver-se: “o corpo vivo é assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores, pois é ele que está à cabeça” – A Arte Dramática – Appia<sup>7</sup> - p.86 . Desta forma, Appia revolucionava as artes cénicas, defendendo o encontro entre o Espaço e o Tempo através do movimento.

Para isso, este encenador trabalha inicialmente com o “espaço vazio” tema que Peter Brook<sup>5</sup> irá repegar mais tarde.

Esta ideia de movimento também se traduz na concepção dos cenários criando assim elementos como as escadas, planos inclinados, cenário com várias latitudes. Os jogos de luz corroboram também com esta ideia de tridimensionalidade<sup>7</sup>. ( pp 87 - 92)

Edward Gordon Craig (1872-1966), inglês, actor e mais tarde encenador e teórico, defende que a noção de tempo e espaço será dada pelo jogo de luzes e sombras. Desta forma poderá dizer-se que foi um revolucionador da arte da iluminação.

Defende uma representação teatral completamente simbólica, criando a ideia de Ubes-marionette, um actor completamente ao serviço de uma arte-simbólica (sem vida própria) .

Ao encenador compete a responsabilidade única de integrar os vários elementos (simbólicos) criando uma arte total e sugestiva. Desta forma a Arte Dramática libertar-se à da literatura<sup>7</sup>. (pp 92 à 98)

No início do séc. XX surge, um teatro realista de carácter interventivo, muitas vezes conotado como “teatro político”. Por outro lado, surge também um teatro ritual, que nega a representação e a mimese, e sintetiza, originalmente, os ideários marxista e anarquista, a psicanálise e o misticismo. Este tipo de teatro ritualista desenvolve-se através da linha de Artaud e outras artistas que comungam de uma estética pulsional e de agonia com manifestações, objectivos e teorias muito diversas. É neste quadro que a nova vanguarda dos anos 50 e 60 se materializou como forma de antiteatro, teatro do absurdo ou teatro de tese existencialista<sup>9</sup> p. 157.

Desta forma, estão presentes de forma rudimentar, diversas linhas artísticas, diferentes posturas teatrais que se divergem ou complementam-se criando um emaranhado essencial para a visão de um teatro “actual”.

Em meados dos anos 90, séc. XX, Peter Brook<sup>5</sup>, define três linhas artísticas para o Teatro : O teatro Bruto, o Teatro Sagrado e o teatro Burguês.

O Teatro Bruto, enquadra-se num teatro denominado Teatro Popular. Este tipo de teatro que tem tido existência ao longo do tempo é, no entanto, transversal a um teatro designado por erudito. Dirige-se a um público que não o dos artistas. Não pretende intelectualizar a arte. Como refere Peter Brook é visto como o passar de um bom momento.

Este tipo de teatro não contém unidade de estilo: “O teatro popular, liberto da unidade de estilo, fala, na realidade, uma linguagem muito sofisticada e estilizada: um público popular não tem, em geral, nenhuma dificuldade em aceitar as incoerências de pronúncia e roupa (costume), ou de passar ex abrupto da mímica ao diálogo, ou do realismo à sugestão. Segue o fio da história sem se dar conta que se estão a violar uma série de convenções.” - <sup>5</sup> pág. 30

O Teatro Bruto, ocupa, sem dúvida, o seu lugar na história do teatro. No entanto, quando se fala de Teatro e Comunidade tende a ocupar um espaço ainda maior, pois dirige-se a um público específico que não o da comunidade artística, um público mais lato que comunga e participa vivamente no desfrute desta arte. Também a comunidade artista é normalmente composta por pessoas que, não sendo especializadas nesta área, partilham de um sentimento muito forte que é um amor pelo Teatro na sua vertente efémera.

O Teatro Sagrado, outra linha artística, representa também uma forma direta de ligar o Teatro à comunidade. Artaud ocupa sem dúvida o lugar primordial nesta forma teatral, mas tantos outros, mesmo que de forma indireta, procuraram reformular o teatro colocando-o num local sagrado em que a experiência teatral é comungada por atores e espetadores. A Performance vai beber a esta premissa. Jerzy Grotowski reflete sobre isto e aprofunda o seu nível de representação. Neste tipo de teatro, pode-se dizer que existem duas comunidades específicas que comungam intrinsecamente de um objecto artístico: a artística e a espectadora. O objecto artístico vive da relação intrínseca entre as duas.

E, finalmente, temos o que Peter Brook conota como Teatro Burguês, um teatro que pode ser considerado o teatro tradicional. Tem a sua origem na Grécia Clássica, atingindo o seu apogeu com o Teatro de Shakespeare. Assenta numa linha Aristotélica e parte da mimesis e a ideia de catarse.

Por fim e numa tentativa de contextualizar o teatro como forma de arte num âmbito mais contemporâneo, pesquisei Hans-Thies Lehmann<sup>10</sup> (autor alemão). Critico e professor de teatro denomina uma forma teatral que surge como resposta ao “teatro Burguês” a que ele chama “pós-dramático”. Pertinentemente, esta forma teatral parece corresponder aos desejos de Peter Brook, Susan Sontag e tantos outros autores do Séc.

---

**10** - Hans-Thies Lehmann : [https://www.google.com/search?](https://www.google.com/search?client=ubuntu&channel=fs&q=Hans-Thies+Lehmann&ie=utf-8&oe=utf-8)

[client=ubuntu&channel=fs&q=Hans-Thies+Lehmann&ie=utf-8&oe=utf-8](https://www.google.com/search?client=ubuntu&channel=fs&q=Hans-Thies+Lehmann&ie=utf-8&oe=utf-8) (10/01/2013)

XX: o teatro pós-dramático” representa uma procura formal de tornar o teatro mais dinâmico.

Subjacente na ideia de que o Teatro já não pode ser concebido como porta-voz de uma crítica social, ideia que foi sustentada em grande parte do século XX, levou a uma vontade de reconstruir um diálogo com o seu público. Este tipo de teatro representa a ideia de uma procura de si mesmo. Uma procura de reinventar o teatro pela forma - pela Arte, preterindo o conteúdo.

No entanto, também este tipo de Teatro confere à comunidade uma importância extrema, pois vive de uma “respiração” conjunta entre os artistas e o público.

Curiosamente, Augusto Boal, embora de forma diferente, parte desta ideia, para o seu “Teatro do Oprimido”, no entanto, estreita esta temática de tal forma que a Comunidade passa a ter o papel mais relevante.

“Se nascer qualquer coisa de novo debaixo dos olhos de um público prestes a aceitá-la, assistir-se-á a um confronto enorme. As aspirações da sociedade, divididas, encontrar-se-ão juntas à volta de algumas ideias de força. Novos objetivos poderiam ser descobertos, renovados, reafirmados. Seria assim abolida a oposição que se manifesta entre uma experiência negativa e uma experiência positiva, entre o optimismo e o pessimismo.

Numa época em que tudo evolui, a procura é automaticamente uma procura de forma. Destruir antigas formas, tentar novas. Encontrar novas palavras, novas relações, novos lugares e novos edifícios. Tudo isto pertence ao mesmo processo, e todos os espetáculos que se dão são outros tantos tiros em direção a um alvo invisível. É absurdo pensar que um espetáculo, um grupo de comediantes, um estilo ou um método de trabalho podem por si só revelar-nos o que procuramos. O teatro só pode avançar de maneira, num mundo que, ele próprio, anda em zig-zag e às arrecuas. É por isso que, ainda durante muito tempo, não se poderá conceber um estilo universal para um teatro universal – como o que se produziu para os teatros e as operas do séc. XIX.”<sup>5</sup> p. 65

# I

## b) Análise Prática – Projecto Ruínas

### Projecto Ruínas

“Projecto de teatro que visa a criação de textos originais, espectáculos escritos a partir de improvisações e de memórias individuais dos intervenientes”.<sup>1</sup> – Francisco Campos (Encenador)

Procurando clarificar e ampliar a minha intenção acerca do estudo do Teatro e as possíveis reflexões que poderemos ter quando este se relaciona com o termo Comunidade, escolhi o Projecto Ruínas<sup>1</sup> para esta análise.

A minha opção por uma reflexão desta companhia de teatro deriva de dois factores. Em primeiro lugar, porque o Projecto Ruínas não tem como objectivo ir ao encontro da comunidade onde se insere (Montemor-o-Novo), podendo desta forma fazer uma análise mais clara dos meus intentos. Em segundo lugar, porque tem sido a companhia com quem eu tenho mantido um trabalho mais regular como actriz, podendo assim reflectir com mais propriedade.

Em Julho de 2011, para a cadeira de Mestrado em Linguagens de Encenação da responsabilidade do professor David Antunes, foi-nos proposto um trabalho acerca das motivações de um artista criador relativamente à sua arte.

A partir de uma entrevista realizada ao encenador Francisco Campos (Anexo1), elaborei um trabalho sobre este e o Projecto Ruínas. Tendo em conta que não se tratava de um trabalho para a cadeira de Teatro e Comunidade, elaborei-o com outra perspectiva mas constatando que inconscientemente encontrava muitas formas de o relacionar com a comunidade.

Desta forma, procurando conciliar a minha experiência prática com a respectiva entrevista procurarei analisar a Companhia de Teatro - Projecto Ruínas numa perspectiva de relação teatro-comunidade.

“Universo em Ruínas

Tem vindo a depurar-se formalmente, continuando porém a aprofundar as temáticas centradas no ser humano - falível, moralmente corrupto, emocional, sarcástico e verdadeiro:

- Cheira a homem.

- As tuas mãos tresandam a sopa.

- Ontem comprei uma faca.

- Às cadelas dá-se-lhes com o jornal.
- Não sei onde queres chegar.
- Ele é um pouco violento com ela. Mas ela gosta”

Blogue Projecto Ruínas

### **Comunidade Artística:**

Actor, encenador, produtor, Francisco Campos, é o director do Projecto Ruínas-Montemor-o Novo, companhia subsidiada pela DGARTES desde 2008.

A partir da entrevista realizada a este autor no dia 4 de Julho de 2011 (anexo1), posso afirmar que Francisco Campos procura nos seus trabalhos a captação de sensações, quer nos actores, quer nos espectadores. É recorrente nos seus espectáculos ambientes pouco agradáveis. O desconforto está presente: “É bom sair da área de conforto, dói, mas é bom”. Mas não pensa muito nisto”. Segundo ele, é uma tendência inconsciente.

Aos 17 anos, escolheu Arqueologia como opção na Faculdade por causa do filme Indian Jones: “Não tinha jeito para nada e a média era acessível”. Mas o teatro meteu-se pelo meio.” A Arqueologia, não o “animava”. No entanto, a faculdade fê-lo contactar com outros mundos como a filosofia e o teatro: “a experiência do teatro foi muito forte.”

Inicialmente, refere que Arqueologia não tem qualquer ligação com o projecto Ruínas. Mas mais tarde e ao longo da entrevista acaba por concluir que possivelmente, aquilo que o move é a descoberta de um objecto artístico bom, como se de um tesouro arqueológico se tratasse.

Candidatou-se ao Conservatório (Escola Superior de Teatro e Cinema), mas não entrou. Refere: “Listopad disse-me para ler uns Clássicos e eu li. Foi bom.”. Depois foi parar ao teatro Universitário com a direcção de Ávila Costa, com quem continuou a estudar mais tarde no curso do I.F.I.C.T.

Trabalhou em alguns espectáculos de Dança, nomeadamente com a direcção de Filipa Francisco. Segundo ele, apesar de gostar muito de dançar não se considera bailarino.

Posteriormente, frequentou a École Phillippe Gaulier onde aprende a técnica do trabalho de Bufão, técnica esta, utilizada nos seus primeiros trabalhos enquanto encenador, sobretudo na forma de abordar os seus personagens.

Reuniu uma equipa constituída por uma Artista Plástica (Susana Marques) e uma cenógrafa (Sara Graça). Partiram desta ideia de actor/bufão e criaram espectáculos apresentados em espaços não convencionais como conventos em ruínas, estaleiros abandonados, uma antiga Estação de Rádio degradada, constituindo esta vertente uma das razões de o projecto chamar-se Ruínas.

A partir de um trabalho de improvisação, os primeiros espectáculos apresentados por este grupo traduziram-se por pequenos sketches de bufões. Apresentavam um humor escatológico e negro, num ambiente bastante cáustico, como por exemplo, uma igreja em ruínas. No entanto, este criador, não estava satisfeito: “Era tudo em cima do joelho. Não era controlável...”.

Desta forma, o encenador sente a necessidade de um texto de suporte para estes espectáculos “de uma rede para acertar as cabeças de todos.”

Com as Ilustres Horas, espectáculo apresentado no Convento da Saudação em Montemor-o-Novo(2003), o encenador procura um espectáculo mais total. Ainda

assente em cenas separadas, mas com uma linha narrativa mais ligada. Neste espectáculo o encenador entra como actor.

Progressivamente, este projecto começou a “clarificar-se”. Em 2004, com O Império contra-ataca ou o Outono em Pequim, os espectáculos passaram a ser mais intimistas. Os bufões começaram a ser cada vez mais humanos. Pode-se dizer que passaram a ser pessoas com mentalidade bufona. Os espectáculos vão sendo construídos e compostos por uma cenografia bastante simbólica e por vídeos realizados por Susana Marques, especificamente concebidos para as respectivas peças, sem no entanto ter qualquer cunho realista ou ilustrativo da cena. Os vídeos são por si só, despelotadores de emoções, ou ambientes.

O processo de trabalho começou a ser mais sistemático. Francisco Campos reunia a equipa de actores durante uma semana onde se improvisava sob um determinado tema com directrizes específicas acerca dos personagens. Estes ensaios eram gravados em vídeo. Após esta semana intensa, o autor/encenador/dramaturgo recolhe-se e constrói um texto a partir destas improvisações. Nesta altura do Projecto Ruínas, o texto ainda era bastante espartilhado, mantendo, no entanto, um fio condutor narrativo.

A equipa volta a reunir-se e a trabalhar segundo o texto apresentado, sempre sujeito a modificações. Nem sempre as falas correspondem ao imaginário do actor na altura da improvisação. Cada actor constrói o seu personagem por pequenos objectivos que estarão constantemente a ser modificados. Os actores, também eles, querem “descobrir a pólvora”.

Inspirado pelo texto do espectáculo Hans, o Cavalo Inteligente apresentado em 2006, Miguel Rocha, compositor gráfico teste grupo, criou uma Banda Desenhada, com o mesmo título publicada em 2013<sup>2</sup>. O texto mantém-se integralmente, mas as personagens (figuras) são diferentes. Francisco Campos não ficou nada contente com o resultado deste espectáculo: “Eu detestei essa peça. Estou sempre a criar o mesmo objecto. Quero fazer um espectáculo bom, inteligente, sensorial... É isto que me mantém a funcionar”.

Neste ano, 2006, o Projecto Ruínas começa uma actividade mais itinerante. Os espectáculos passam a ser apresentados em Lisboa, Serpa, Tavira, Covilhã, Guarda, etc.

A partir de O Vizinho, em 2007, estes espectáculos passam a ser apresentados em espaços ditos convencionais (palcos). “Abandonámos as Ruínas porque dava muito trabalho. Queríamos dar conforto ao público e aos actores. Passámos as Ruínas para dentro”. A ideia de Ruínas passa a ser psicológica, corresponde à interioridade dos personagens. Desta forma, Em Montemor-o-Novo, os espectáculos passam a ser apresentados no Cine-teatro Curvo Semedo, um espaço camarário.

Também em 2006, Susana Marques, a artista plástica deixa o projecto. Os espectáculos passam a ser cada vez mais centrados no texto. O autor, atreve-se a inventar textos que não foram retirados a partir das improvisações. Considera que estes não podem ser classificados como “uma literatura de 5 estrelas. Não é fácil e confortável incorporá-los. As pessoas ficam confusas. É arriscado, deixa-nos mais expostos, mais responsáveis.”.

Relativamente à hipótese de trabalhar com peças de teatro de outros autores, Francisco refere que já pensou muitas vezes em o fazer. Confessa que tem alguns textos que gostava de trabalhar, mas sente que ainda tem de aprofundar mais um bocado este método: “Ainda não fiz um objecto que me sentisse bem. É preciso criar um bom texto... Inquietação. Não quero pensar nisso. Tenho medo”.

A sua ambição é a de criar um objecto teatral que ele considere Bom. É uma procura. “Uma coisa que eu soubesse que outras pessoas o poderiam fazer. Uma escrita que fosse fazível por outras pessoas. Um texto universal”.

A partir de 2007 a fase de ensaios passou a ser mais extensa. Esta situação reflete-se no período de laboratório- onde se trabalha improvisando, assim como, na segunda fase - ensaios com um texto definido.

Nesse mesmo ano com o Voluntário 22, Francisco Campos participa como actor nesta peça ainda de uma forma tímida, com uma cena praticamente separada dramaturgicamente do espectáculo. Posteriormente, passa a integrar os espectáculos como actor mais assumidamente com as peças, Shadow Play, Contratempos e Molusco. Esta necessidade de entrar nas peças como actor, prende-se como uma vontade muito grande de representação que lhe estava a ser vedada quer por falta de tempo que o projecto lhe retira, quer por um certo isolamento do mercado teatral em geral. Segundo ele, começou por integrar as peças como actor, inicialmente de uma forma tímida para mais tarde ganhar confiança e integrá-las em pleno. “É difícil conciliar as duas coisas, sobretudo a nível pessoal, porque tenho que me auto-encenar, mas também é salutar para o processo pois posso contaminar o grupo de trabalho através de impulsos que levo para a cena enquanto actor”.

É a partir desta altura que também os ensaios posteriores às improvisações passam a ser gravados, permitindo ao encenador um visionamento e reflexão sobre o mesmo. E como é que surge a ideia inicial para um espectáculo? Segundo Francisco Campos, a ideia às vezes começa em sonho. Outras vezes, com qualquer coisa que leu ou um espectáculo de teatro ou uma notícia de jornal. Esta vai-se maturando. Às vezes zanga-se com a ideia. A dúvida é uma constante neste processo.

Normalmente, a ideia cristaliza com as candidaturas à DGARTES! É preciso defini-la, contextualiza-la e digeri-la. Mas muitas vezes sente-se constrangido com isto porque se sente a rotula-la.

Depois da Ideia estar consolidada, o passo seguinte é passá-la aos actores. Define-se personagens e ambientes juntando as ideias de cada interveniente neste processo. Muitas vezes muda-se o sentido das coisas: “Realmente, tem um bocadinho de arqueologia!”.

A equipa dos actores é normalmente constituída por elementos que não vivem na cidade de Montemor-o-Novo. Desta forma, fazem aquilo a que se chama no mundo artístico: Residência . Inicialmente, a equipa artística alojava-se no Convento da Saudação, espaço dirigido por Rui Horta. Posteriormente para além deste espaço passaram a alojar-se numa residência cedida pela Câmara no centro da cidade. Desta forma, encontram-se num mesmo espaço actores que dormem, comem e trabalham num mesmo sítio. Inevitavelmente, criam-se relações muito fortes. Os dias passam-se em conjunto onde se improvisa de forma exaustiva e onde decorre uma observação sistemática sobre o trabalho.

Posteriormente, existe um intervalo (com uma duração aproximada de 2 semanas) no decorrer dos ensaios. A equipa dos actores retira-se de Montemor-o-Novo e regressa à vida quotidiana. Nesta altura, o encenador passará a conceber o texto para o espectáculo. O processo criativo na construção da dramaturgia é o da escolha. Inicialmente o encenador recolhe o texto que mais lhe interessa e posteriormente vai encandeando-o tornando-o dinâmico.

Após este intervalo (que tem mais ou menos a duração de um mês) a equipa volta a reunir-se e a trabalhar numa outra perspectiva, a realização do espectáculo. Nesta altura, o texto é-lhes facultado. Procede-se à leitura e troca de impressões.

É recorrente os actores não se identificarem com as falas das personagens e afirmarem que não disseram aquele texto nas improvisações. Ao encenador agrada-lhe esta estranheza por parte do actor, porque significa que o texto é menos pessoal, com maior potencialidade para explorar.

Francisco Campos, ocupa-se essencialmente da felicidade do processo. Gosta quando estão todos divertidos. Quando os actores o surpreendem. “Quando funciona para quem o está a fazer, vai funcionar de certeza para o público. Por isso às vezes

A partir de 2008, com o espectáculo *Shadow Play* o encenador vai aperfeiçoando o seu método de trabalho e os textos adquirindo cada vez mais, uma consistência esqueço-me do resultado, dos objectivos. Isso quer dizer que está tudo certo. Ver uma pessoa a evoluir mais um bocadinho...”dramaturgica afirmando-se na sua fragmentação. Os personagens são cada vez mais “apresentáveis” por fora, mas com uma interioridade “feita em ruínas”. Nesta linha seguem-se os espectáculos: *Contratempos* (2009), *Molusco e Aparato* em 2010 e por fim, *Finlândia* em 2011. O encenador confessa que tem muitas incertezas e é tímido. Ainda não fez uma transição entre ser actor e encenador. “O trabalho de actor prende-se com o poder. O prazer de controlar uma situação em palco. É parecido com os políticos. O actor tem mais poder do que o público. O público faz-nos um empréstimo... é fascinante. É uma vertigem. A dúvida é fantástica. O impulso, o começo! Descarga de adrenalina. É um vício. Faz-nos querer lá voltar apesar da dor. Eu ainda estou nesta fase...”. Sente que, quando era apenas actor, era um arrogante, um convencido e as pessoas sentiam-se atraídas por isso. Pela pose! Faz parte da profissão de actor, manter uma imagem pública e a dele era a de um actor problemático.

Desta forma, o trabalho de actor é bastante concordante com o seu método de encenação. Enquanto encenador revê-se no trabalho de actor e dá-lhe uma primazia quase doentia.

Segundo ele o Encenador tem um prazer mais mental. É um prazer mais pequeno. “É um copo de vinho. É uma coisa mais burguesa”. No entanto nos ensaios o prazer é muito maior por parte do encenador. “O actor liberta-se e é um prazer vê-lo. Mas isto, é nos ensaios.”

Sente-se um beneficiado. Quando começou o seu percurso artístico, havia menos pessoas a trabalhar e portanto trabalhavam umas com as outras. Depois passou a ser mais difícil para ele. Com este projecto passou a ser mais autónomo. Sente-se um auto-crítico.

Para Francisco Campos o teatro em Portugal ainda apresenta muitas lacunas, “faltam coisas boas”. No entanto, refere que se observa uma evolução, nomeadamente ao nível das escolas e da sua formação. Mas, segundo ele, trabalha-se pouco e considera que é raro um espectáculo de Teatro ser muito bom.

Defende que é pertinente confrontar as pessoas com um espectáculo teatral, mas não defende o teatro como forma de educar as pessoas. O tema não tem de ser pedagógico. O Teatro é salutar na formação de um individuo porque é Arte.

Propõe que o estado faça um esforço para promover os projectos que subsidia.

Considera que é difícil concorrer com a televisão. “Falta imaginação ao estado como é que se faz andar a carruagem sobre o que fazer”. Para ele fica sempre a cargo das companhias a forma de criar públicos e no entanto, é uma exigência para o concurso a subsídios. “Poderia ser um trabalho de grupo”.

Não vê a Arte como um mito, uma eternização de uma pessoa. Sente raiva desse pensamento. “Isso é castrador. Há pessoas muito instaladas nesse pensamento, presas a um trabalho já feito anteriormente. Não quero pensar em ser recordado, isso quer dizer que estou morto. Tenho dias em que não quero nada disto. Só penso em desistir. Sou péssimo”. Francisco Campos é um autor que trabalha sobre o risco, a dúvida e as pessoas em ruínas.

Com o espectáculo *O Corredor*, em 2011, torna-se notório na encenação uma vontade de trabalhar o teatro numa perspectiva mais física. Toda a encenação foi criada a partir de linhas no espaço. Foi com agrado que a equipa de actores acolheu esta ideia. Apesar de todas as peças constituírem um trabalho de laboratório, visto que é um trabalho que depende sobretudo de uma dinâmica de grupo, e de o texto apresentar sempre uma ideia decorrente de improvisações, um foco noutros campos

artísticos constituiu uma “lufada de ar”.

Efectivamente, depois do texto dramaturgico estar elaborado, todo o trabalho de o tornar vivo é bastante intenso. Os actores procuram manter dinâmico um texto que foi criado a partir de improvisações. Os mecanismos terão, efectivamente de ser diferentes dos de um processo de improvisação. A contracena dará novos subtextos. Com a vinda de uma dramaturgia conciliada com uma perspectiva de linhas espaciais observou-se uma diferença nas interpretações. O espectáculo tinha como espaço cénico um Solar senhorial. As laterais do espaço cénico constituíam corredores (criados com o trabalho de luminotécnia) que ao serem percorridos traduziam uma passagem para as várias assoalhadas. No entanto, a ideia de isolamento manteve-se. Aquelas personagens encontram-se enclausuradas numa casa. Os corredores representam um labirinto num espaço limitado.

Nesta perspetiva de trabalho laboratorial, no campo da experiência, Francisco Campos em 2012 concebeu o espectáculo O Espirito da Coisa. Para este projecto, concebeu um programa informático denominado “O Gerador”. A partir de sugestões da equipa criativa, de uma página criada na rede social Facebook<sup>2</sup> e do próprio Blogue<sup>1</sup> ; criou-se uma base de dados para uma possível história e suas personagens. Depois de introduzidos os dados, antes do inicio de uma improvisação recorriámos ao Gerador ficando, desta forma, com um mote de improviso. Por exemplo, através do Gerador, seria possível ficar com uma estrutura dramaturgica para base de improvisações, nomeadamente: “Ao final da tarde, um sapateiro frustrado encontra-se com uma prostituta marreca. Uma história de Amor”. Desta forma, fomos improvisando, estreitando simultaneamente a ideia de personagens, espaço e situação. Fomos seleccionando as personagens que melhor “serviam” numa história também ela, improvisada pelas sugestões adquiridas.

Desta forma, ficámos na casa do Senhor Governador - velho e cínico, casado com uma mulher mais nova e sensual. Acompanhados por um actor frustrado, recebem na sua casa uma mulher - funcionária do Partido Socialista Democrático.

Continuámos a improvisar com estes personagens, recorrendo ao Gerador, desta vez para a criação de novas situações.

Apesar de não ser com este intuito, é interessante observar o que este processo desencadeou no público. Tendo em conta que muitas sugestões partiram da comunidade de Montemor-o-Novo, ou mesmo de um público que se foi fidelizando com o Projecto Ruínas, foi notório o interesse pelo objecto final, visto que se sentiram, de alguma forma, parte integrante deste processo.

---

3 – O Gerador: <https://www.facebook.com/events/>  
– <http://facebook.com/projecto.ruinas>

## **A Comunidade espectadora:**

O público em geral das peças realizadas por este grupo foi sempre bastante heterogéneo.

A comunidade de Montemor-o-Novo constitui um público assíduo e interessado. Já habituado à estranheza destas peças, é frequente opinar acerca delas e comparar os vários espectáculos apresentados. Observo que muitas destas pessoas sentem uma grande nostalgia pelas primeiras peças. Efectivamente, nos primeiros espectáculos, o carácter bufão das personagens e das situações era completamente assumido. Eram espectáculos de carácter puramente cómico.

No entanto, como já referi anteriormente, o encenador sentiu a necessidade de criar espectáculos com outro tipo de expressões, embora o género cómico se mantenha. Para Francisco Campos, custa-lhe ter de caracterizar estes espectáculos como Comédias. Irrita-o a gargalhada óbvia. Para ele, o prazer de ver estes objectos teatrais fica entre a gargalhada e o desconforto. “Que as pessoas achem graça a coisas bastante pertinentes, coisas acidas. Gosto de humor negro”. Francisco campos rejubila com a ideia de que simultaneamente existem pessoas no público que não estão a gostar de determinada cena, (eventualmente por se identificarem com esta) e outras que se estão a rir dessa mesma situação.

Refere que não tem um tipo de público específico. “Os textos são demasiados crus. São directos”. Agradam aleatoriamente a várias camadas. Para umas pessoas, o contacto com este objecto é mais imediato. Ou detestam ou adoram pelo humor escatológico que por vezes suscita. Há pessoas que estão mais abertas a este processo, que apreendem este objecto artístico de maneira muito diferente. Ficam a pensar, fazem uma análise mais cerebral. “ Há pessoas que a imaginação segue outra viagem. Fazem uma leitura completamente diferente da peça. Vão mais longe”.

O objectivo de Francisco Campos enquanto autor e criador passa por abrir as portas ao imaginário. “Aí temos teatro. Fazer com que o público construa conosco aquele universo artístico. Deixar as coisas em aberto para o espectador fazer a sua própria construção”, é uma das premissas para a elaboração do texto.

Concordo com ele, quando se refere à diferença de opiniões do público.

Efectivamente, regista-se uma grande disparidade de opiniões, sendo que esta divergência não se centra na classe social, na diferença de idades nem dos locais onde se inserem.

Pela proposta artística que apresenta, pela diferença que se inscreve dentro do âmbito do teatro que se faz em Portugal; é sem dúvida objecto de opiniões divergentes.

O público constituído pela família e amigos dos actores, sente-se muitas vezes constrangido com o que se diz ou faz. Ou então, maravilha-se pela surpresa de ver uma pessoa “chegada” a representar um teatro não convencional.

A classe artística também não apresenta uma homogeneidade de interesse por este objecto artístico. Uns gostam pela diferença, outros precisamente por isso, detestam.

Uns viajam de forma crítica procurando avaliar este objecto do ponto de vista de coesão, outros conseguem retirar-se desse processo, ficando agradecidos por isso.

Tendo em conta, que neste projecto o público não constitui uma preocupação em termos artísticos, não deixa de ser interessante verificar que a dramaturgia que resulta deste processo reflete uma visão acerca da sociedade e seus indivíduos.

## **Comunidade dos Personagens:**

Tem sido uma constante, a analogia, por parte do público, relativamente aos personagens apresentados com alguém que eles “conheceram”. Visto que a comunidade artística improvisa a partir de “pessoas” que vão sendo sugeridas pelo encenador, parece-me natural que se obtenham personagens com características tão humanas, porque inspiradas na realidade onde cada actor se insere. Nas suas vivências.

Como referi anteriormente, estas personagens que tiveram a sua origem numa linha bufona, com o tempo passaram a ganhar uma forma cada vez mais humana. Passaram a ser pessoas ditas normais, com quem o público se pode identificar, no entanto, o “espírito bufão” mantém-se.

Os Bufões na sua essência, representam os excluídos da Sociedade. Apresentam uma anomalia física, nomeadamente, poderão ser anões, ou gordos ou corcundas. Estes personagens vivem à parte da sociedade e divertem-se a ironizar sobre esta. A ideia de que não têm nada a perder. São feios e assustam as pessoas porque são grotescos. O humor apresenta-se escatológico.

Actualmente, os personagens do universo Ruínas representam pessoas estereotipadas das várias camadas sociais. Os figurinos, da responsabilidade de Andreia Rocha, são cuidadosamente pensados para o efeito. Os personagens, o cenário, o texto apresentam-se “polidinho”. É a contradição entre o que se diz e o que se faz que provoca estranheza. Personagens polidas com pensamentos perversos.

Estas personagens apresentam-se frustradas e asfíxiadas no meio onde se inserem. São pessoas por fora e bufões por dentro. Existe um ambiente latente que sugere a impotência daquelas personagens perante os seus dramas.

Reporta-me para um universo tchekoviano onde a vida se apresenta recortada em pedaços e onde as suas obras são inconclusivas, como se o próprio enredo fosse uma fotografia. São momentos que nos provocam sensações.

## **O Grupo e a Comunidade de Montemor-o-Novo**

É curioso que, um grupo onde a maioria dos elementos não sendo naturais de Montemor-o-Novo, tenham criado nesta terra as suas raízes. Tiveram, desde o início, apoio da câmara Municipal, que se refletiu num patrocínio monetário e logístico (nomeadamente através de apoio da gráfica na impressão de folhetos e cartazes, das refeições na cantina que alberga os trabalhadores da câmara e estadia). A partir da segunda produção do Projecto Ruínas, a colaboração com o Espaço do Tempo (nomeadamente através do director, o coreógrafo Rui Horta), foi também uma constante.

Desta forma, muitos elementos da equipa artística acabaram por tornar Montemor-o-Novo a sua residência fixa. Paralelamente, observa-se uma procura, por parte deste grupo e ao longo do tempo, em colaborar com actores que sejam naturais da terra. Desta forma, constato que o Projecto Ruínas, um grupo que não tem na sua génese a preocupação de ir ao encontro da comunidade, uma relação bastante intrínseca com a população desta terra.

## II

### A comunidade do Teatro

A arte teatral, convencionalmente, é constituída por uma comunidade que engloba um grupo de trabalho que se organiza para um mesmo fim e dirige-se a uma comunidade, a dos espectadores.

O meu percurso artístico no âmbito do teatro tem sido constituído essencialmente por duas vertentes: Professora de teatro (passando por várias faixas etárias ou os considerados Grupos Especiais) e a da Representação. A questão do teatro ligado à comunidade foi sempre para mim uma premissa inerente. Sobretudo no que diz respeito às aulas de teatro. Evidentemente, que um mesmo grupo que se reúna de forma sistemática no âmbito do teatro passará a ter uma relação intrínseca e comunitária.

Como já referi anteriormente, qualquer forma de arte apresenta uma relação estreita com a comunidade. Aproxima, reúne, desenvolve o espírito de grupo. Encontro no teatro uma ligação mais imediata com a comunidade do que em qualquer outra forma de Arte. O teatro obriga-nos a uma exposição do Eu. Trabalha com corpos, com voz, com inteligências, que permite uma partilha intrínseca do Eu e do Nós. Desta forma, a arte teatral, tende a procurar fazer um paralelo entre a Arte e a vida, preocupando-se com o conteúdo, procurando a melhor maneira de contribuir para uma espécie de “formação” dos cidadãos.

No entanto, o que me interessa defender, e neste caso bastante auxiliada por Jacques Rancière, através da obra *O Espectador Emancipado*<sup>1</sup>, é que a Comunidade (ligada ao termo teatro) não existe por si só. Ou seja, não defendo um teatro especificamente concebido para uma determinada comunidade. A identidade de uma comunidade ligada ao teatro não passa por exemplo, por um grupo de Idosos ou um grupo de Crianças, ela passa a existir no seu confronto com o teatro através das respectivas aulas ou de um espectáculo.

É desta forma, que o teatro, efectivamente tem o poder de criar comunidades e a sua ação é comunitária. Parte de um grupo de pessoas que partilharam uma experiência teatral, seja de forma activa ou passiva.

Inúmeros autores têm procurado conciliar este casamento da comunidade com o teatro através de uma estética artística. Desta forma, aparecem nomes como Brecht, Artaud, Augusto Boal, Jacques Rancière, Peter Brook, Eugénio Barba, etc.

Hoje em dia continuamos a gostar de acreditar que o teatro pode modificar o mundo. Eu gosto de acreditar nesta ideia. Mas poderá modificar o mundo, porque é Arte. E a Arte suscita sentimentos.

No entanto, não se pode confundir a arte com “beatude”. Não existe uma comunidade que se encontra perdida e que deverá ser encaminhada para a verdade. Existe sim, uma percepção sensível e inteligível que poderá ser comum a várias pessoas. Não existe uma fórmula para ir ao encontro de uma comunidade, uma evidência máxima. As comunidades aparecem pela experiência sensível que um objecto artístico devolve ao espectador ou aluno. A comunidade é um rosto sem nome, sem extracto social ou

---

1- Rancière, Jacques. *Espectador Emancipado*. Tradução de José Lima. Orfeu Negro - 1.ª edição portuguesa, Lisboa 2010

intelectual. Qualquer indivíduo passa a fazer parte de uma comunidade apenas por ter assistido a um espectáculo de teatro ou participado numa sessão de prática teatral. Esta relação intrínseca do teatro com a comunidade desperta uma reflexão imediata sobre o teatro e a política. Esta questão foi discutida inúmeras vezes durante as aulas de Mestrado de teatro e comunidade. Esta passou a ser uma questão polémica. Mais uma vez, foi através da obra de Jacques Rancière<sup>1</sup> que consegui obter uma visão mais clara sobre este assunto.

Um objeto teatral poderá ser entendido como um acto político? Sempre conotei a Arte como um acto político, porque representa uma tomada de posição - ética e ou estética. Poder-se-ia dizer que, nomeadamente, Brecht e Artaud entre tantos outros, trabalharam sobre estes parâmetros.

Jacques Rancière clarificou-me filosoficamente o que quer dizer a relação da arte com a política.

A política é uma forma de objectivar o real. Organiza-o e transmite-o. Por sua vez, estas codificações são entendidas pela comunidade que se vai agrupando em função das suas interpretações destas respetivas objectivações. Estas leituras estão constantemente a ser reconfiguradas por quem as faz e por quem as assimila. Desta forma a estética da Arte também é política, pois reúne um conjunto de significações sensíveis que estão constantemente a ser reorganizadas e que por sua vez vão ser entendidas e assimiladas de acordo com o espectador e a comunidade espectadora. A arte estética reconfigura o real. “Se a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anónimos, a política própria da arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anónimo, dos modos do isso e do eu, dos quais emergem mundos, o mundo próprio de cada nós político”. p. 98 - 1

A Arte é política porque reúne tal como esta, uma série de códigos e signos que vão para além da realidade. São formas de apreensão do real de uma comunidade artística que por sua vez são apreendidas pela comunidade espectadora que se posiciona perante esta de acordo com a sua maneira de apreender o objecto artístico. A Arte para ser política, especificamente sob o meu ponto de vista, deverá ser entendida como mimese da vida. E mais uma vez aparece a premissa: A arte é mimese?

Por fim, falta-me referir sobre um aspecto muito importante que reflete o termo comunidade através do teatro. Efectivamente é inegável que uma história do teatro, reflete uma história de Comunidade. Através dos textos, nomeadamente dos gregos, ficamos com uma noção de como era a sociedade, a comunidade daquela altura. Usos, costumes, tradições, etc. Neste caso, temos um teatro e Comunidade antropológico e social. Poderá, desta forma, ser este mais um enquadramento possível do tema Teatro e Comunidade. Será mais um, entre tantos outros que ficarão por abordar nesta temática tão vasta.

## II.

### a) O público/ Espectador

A comunidade espectadora tem sido uma preocupação constante por parte daqueles que fazem teatro. Sem público não existe Teatro. No entanto, para um artista criador, esta questão poderá conduzi-lo para caminhos ardilosos: a criação de um espectáculo especificamente para um público espectador. Corre-se o risco de se perder o sentido artístico de um espectáculo pois parte de uma imposição e, por outro lado, estamos a restringir um objecto artístico a um número reduzido de público.

Há quem crie espetáculos de teatro para um público mais geral (fora da comunidade artística) sendo estes espetáculos, normalmente conotados como teatro comercial. Há quem crie peças para um público mais erudito correndo o risco de ter um público que abrange apenas a comunidade artística - uma arte elitista. E por fim, há também aqueles que criam espetáculos, nomeadamente os professores de teatro, para os familiares e amigos do grupo com quem trabalha, limitando desta forma, a própria arte.

O teatro e a Arte em geral, cada vez mais se separam da vida quotidiana. Por um lado, a era actual não deixa tempo para o desfrute da arte. E por outro, a televisão e a Internet conduzem geralmente a uma inércia criativa criando um fosso cada vez maior entre as pessoas em geral e um objecto artístico.

Mesmo para quem concebe uma arte que pretende ser pedagógica, que procura enviar uma mensagem, existem poucas pessoas que querem “aprender”. Veja-se o número de alunos que numa escola estatal, se inscrevem numa visita de estudo a um museu. Neste momento, aos professores cabe-lhes a tarefa ingrata de andarem atrás dos encarregados de educação para os convencer da utilidade de uma visita de estudo. Através da Internet, nomeadamente as redes sociais e blogues; os jovens hoje em dia preferem um mundo virtual. A sua segurança enquanto indivíduos passa por aí. E através dele, será mais fácil o descomprometimento para com a Arte. Tornam-se mais desresponsáveis. Paralelamente, a capacidade de concentração é menor. Torna-se difícil para um aluno hoje em dia estar numa sala de aulas sentado durante um tempo apenas a ouvir um professor. Regra geral, os jovens estudam com uma rede social à frente, mais uma música que toca por trás e às vezes também podem ter a televisão ligada.

O Teatro visto sobre a perspectiva de um palco com actores que falam e se movimentam, é desta forma um problema para o espectador. Como poderá um jovem assistir a isto de uma forma tranqüila? Como poderá ele disfrutar de uma simples contemplação?

Karl Valentim, no seu texto: *Porque estão os Teatros Vazios*<sup>1</sup>, refere-se à questão da falta de público nos teatros com muito humor. Ele propõe um “Teatro Obrigatório” onde todos somos obrigados a ir ao teatro 365 dias por ano. Desta forma, acabava-se com o problema do desemprego dos artistas, com os teatros “que estão pelas ruas da amargura” poupando-se assim o dinheiro com a publicidade.

---

1 – Valentim, Karl, *A Fanfarra e outros Textos - Porque estão os Teatros Vazios*, Livrinhos de Teatro, Artistas Unidos / Culturgest / Livros Cotovia

Peter Brook, a propósito do tema da falta de empatia entre público e artistas, na sua obra já amplamente referida *O Espaço Vazio*<sup>2</sup>, afirma: "Hoje, é o problema do público o mais importante e o mais difícil de resolver. O público habitual de teatro não é muito vivo e de certeza não muito fiel. É por isso que partimos em busca de um novo público. E isto também tem qualquer coisa de artificial. No conjunto, é verdade que quanto mais jovem é o público, mais as suas reações são vivas e espontâneas. É igualmente verdade que o que afasta os jovens do teatro é o que, de qualquer forma, é mau para o teatro, de tal maneira que ao mudar o nosso estilo para seduzir os jovens matamos dois coelhos de uma cajadada. Também se pode notar que nos jogos de futebol ou nas corridas o público popular tem reações bem mais vivas que o público burguês. Parece pois razoável seduzir um público popular através de uma linguagem popular." - p.63.

Este autor continua a discorrer sobre o assunto evidenciando os problemas que acarretam um teatro feito para seduzir um público que não pertença à comunidade artística. Não poderá ser através de bilhetes mais baratos ou gratuitos se o público está de costas voltadas para o Teatro. Nem de uma partilha sincera, pois para um artista a sua arte será sempre diferente daquilo que o espectador recebe. A arte é considerado como um bem supérfluo à vida. Segundo Peter Brook, o motor que proporcionará a criação de um público fiel e numeroso será a criação de sentimentos iguais aos dos artistas: uma vontade intrínseca de fazer esta arte, neste caso criar um público que tenha uma vontade vital de ir ao teatro.

Comparando a sensação de uma sessão de psicodrama num asilo de alienados, em que a partilha é mais justa pois diz respeito a todos que nela participam, o autor afirma: "Se tudo isto se evapora mal eles passam a porta, não tem grande importância. Por terem gostado quererão voltar. A sessão de psicodrama será um oásis nas suas vidas. É assim que compreendo um teatro necessário, um teatro em que entre os atores e o público só exista a diferença de situação e não uma diferença fundamental." p.65.

Se por um lado, Peter Brook sugere que para um espectáculo de teatro pleno tenha de existir uma comunhão perfeita entre público e Artista, Jacques Rancière<sup>3</sup>, separa estes dois elementos e analisa-os; dando uma ideia mais lata e diferente do que pode ser a relação do teatro com os espectadores.

Como já referi anteriormente, partir do princípio que o teatro vai mudar as mentalidades de uma comunidade ou que tem um dever de ser pedagógico limita esta arte e subestima a Comunidade. As comunidades criam-se pelas particularidades individuais de cada membro. O que liga os membros de cada comunidade é a experiência comum, neste caso o confronto com o objeto teatral pela qual elas passam quer ativamente, quer como espetadoras: "Mas num teatro, exatamente como num museu, numa escola ou na rua, nada existe que não sejam indivíduos que traçam o seu próprio caminho pelo meio da floresta das coisas, dos atos e dos signos que lhe surgem pela frente ou que os rodeiam. O poder comum ao espectador não tem a ver com a respetiva qualidade de membros de um

---

2- BROOK, Peter (1968) *O Espaço Vazio*, Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

3- Rancière, Jacques. *Espectador Emancipado*. Tradução de José Lima. Orfeu Negro - 1.ª edição portuguesa, Lisboa 2010

corpo coletivo ou qualquer forma específica de interatividade. É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra. Este poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas atividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio.” - pp. 27, 28.

## II.

### b) A comunidade Artística

Nos finais do séc. XIX, princípios do séc XX, para além de uma grande viragem artística no campo teatral, já mencionada anteriormente, assiste-se também, nesta altura, a uma renovação do conceito de comunidade artística. A partir do livro de Eugénia Vasques, *O que é o Teatro*<sup>1</sup>, poderei traçar um caminho mais preciso acerca da comunidade artística sobretudo a partir do Séc. XX.

Por um lado, o papel do Encenador ganha importância. Passará a ser ele o intermediário no confronto constante entre o actor e o dramaturgo. Por outro, este deverá ter uma atitude estética perante um espectáculo de teatro.

Também a comunidade dos actores adquire novas formas. Combate-se a ideia de “vedetismo” individual. O Actor deverá ser uma pessoa culta. Deverá trabalhar muito. Promove-se a ideia do actor intelectual.

As peças de teatro, os textos dramáticos perdem o monopólio e passam a chamar-se materiais para teatro. Hoje em dia cada vez mais se assiste a espetáculos realizados a partir de diversos materiais como improvisações (método devising), imagens, colagens de textos, working progress, etc.

O trabalho colectivo no espectáculo, um trabalho mais científico foi outra das direções presentes nesta época. A criação de uma Comunidade Artística constituída por várias equipas a trabalharem dentro de um espectáculo. Surge a importância do “trabalho de mesa”.

Esta mudança prende-se com a ideia de criar um espectáculo uno e total. Uma união que não só se refere a uma unidade entre as variadas funções (actores, encenadores, dramaturgos, cenógrafos), como entre as várias artes (música, performance, teatro, dança); como também, do teatro com o público espectador.

Por ser também actriz, a problemática do actor tem para mim maior interesse. Desta forma, analisarei mais especificamente a comunidade dos actores.

A certeza de que o teatro é efémero, cria, nesta comunidade, uma adrenalina suplementar. A ideia de que cada espectáculo é único. A sensação maravilhosa de representar num espectáculo em que tudo flui: “Nestas ocasiões excepcionais, o teatro da alegria, da catarsis, da celebração, o teatro da exploração, do sentido partilhado e o teatro vivo são um só. Mas uma vez passado, este momento está bem passado e não poderia ser recriado por imitação servil. Estamos de novo ameaçados e a procura tem de recomeçar”- Peter Brook<sup>2</sup>, *O Espaço Vazio*, p.65.

Sabemos que no dia seguinte, com o mesmo espectáculo, poderão as coisas correr de outra maneira. A equipa artística poderá não estar coesa. Um determinado actor poderá não estar focado. O público é constituído maioritariamente por pessoas que não encontram qualquer afinidade com o Teatro. Enfim, para um mesmo espectáculo, concorrem tantos factores que o tornam falível. No entanto, esta sensação de jogo, este risco contribuem para um teatro mais vivo e quando esta partilha é total, a alegria que todos sentem é fantástica e é isto que todos nós (actores e público) procuramos.

---

1- Vasques, Eugénia, *O Que é Teatro*, 1ª Edição: 2003, Quimera

2- BROOK, Peter (1968) *O Espaço Vazio*, Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

A comunidade dos Actores de Teatro em Portugal (e pelas minhas pesquisas por todo o mundo) é vista como uma elite. É um estatuto considerado virtuoso, dentro das variadas áreas da representação. Muitos actores de novela, ainda novos, referem que querem fazer teatro para aprenderem mais sobre a arte de representar. Um actor de teatro tem reputação. No entanto, é dado adquirido que em Portugal, é muito raro um actor de teatro conseguir sobreviver apenas trabalhando nesta área. Como já referi, o teatro “convencional” é uma arte desadequada nos dias de hoje. Para trazer o público ao teatro, cada vez mais se utilizam recursos sensacionalistas como o de convidar actores mediáticos das novelas ou uma linguagem mais apelativa, dita comercial; para além de uma enorme publicidade exigida. Paralelamente, o estado cada vez apoia menos a arte em geral. Alegando factores como a crise, os governos afastam-se cada vez mais de apoiar a cultura chegando mesmo a extinguir o ministério. Neste momento existe um enorme fosso entre a classe artística e o estado. Actualmente, um ator que começa por fazer novelas, tem como objectivo trabalhar em teatro por uma questão de estatuto, de currículo. No entanto, é inegável que a arte de representar num teatro é uma aprendizagem fantástica e muitos dos actores prefeririam fazer apenas teatro.

Evidentemente que não poderia deixar passar neste contexto a temática sempre presente no teatro: o Teatro é mimese? Evidentemente, esta é uma preocupação fundamental da comunidade artística que envolve o teatro. Em Portugal, muitas vezes se aplica a palavra Intérprete para designar Actor, facto que eu considero bastante pertinente, pois uma atuação dramática é/carece de interpretação. Ou seja, o actor não está a representar aquilo que o dramaturgo/autor/encenador quer dizer, mas sim uma interpretação pessoal acerca daquilo que ele considera ser o “justo”. Quando um actor representa, Interpreta e não Reproduz. Um actor não pode pretender representar aquilo que o autor dramático quis dizer. O que ele está a representar é a sua interpretação sobre um objeto artístico que, neste caso, é o texto dramático.

Para concluir esta pequena dissertação acerca da comunidade artística do teatro, julgo ser esta a postura que melhor traduz os seus “desejos”: “Hoje não se vê bem como é que um teatro vital, um teatro necessário pode evitar estar em desarmonia com a sociedade, uma vez que contesta os valores estabelecidos, em vez de os celebrar. Mas o artista não existe para acusar, repreender, discursar, e ainda menos para ensinar. É um homem entre outros. É como um agulhão que não pode provocar as reações do público a não ser que esse público esteja decidido a pôr-se a si próprio em questão. De igual forma, só há celebração comum quando o artista é o porta-voz de um público ele próprio capaz de experimentar a alegria.” Peter brook<sup>2</sup> p.65.

Quando uma peça de teatro é concebida por uma determinada comunidade observamos igualmente o criador /encenador nas suas funções totalitárias. Como criadores/trabalhadores com comunidades precisamos saber os métodos defendidos por diversos autores para adquirirmos os nossos métodos  
No caso particular das aulas de teatro, este papel cabe ao professor.

### III.

#### Um teatro concebido Para, Com e Por comunidades

Este foi o tema que me suscitou mais dúvidas relativamente à sua integração na minha dissertação.

Efectivamente, Teatro e Comunidade sugere uma ligação mais imediata entre o teatro e a comunidade e desta forma aparece o tema: um teatro concebido para/com e por comunidades.

Existe actualmente um extenso trabalho realizado nesta área assim como inúmeras reflexões sobre este tema. Não posso deixar de referir nomes da actualidade como Augusto Boal, Moreno, Márcia Pompeu e Eugénio Barba. São autores que de forma diferente refletem um teatro dirigido para/com e por comunidades.

Chegamos aos nossos dias, quando o teatro-comunidade cria existência como entidade, contudo o conceito de comunidade não é uno, nem homogéneo nem pacífico mas coaduna-se com os princípios teatrais ocidentais na educação, permitindo germinar espaços de liberdade nas sociedades porque a educação e a formação são base de democracia e o diálogo potencia o debate e é base de uma pedagogia democrática.

Efetivamente o que me motivou a candidatar-me a este mestrado foi a vontade de querer trabalhar com comunidades diferentes da dos actores profissionais por observar a “eficácia” do teatro no âmbito pessoal (nomeadamente na valorização da auto-estima e segurança) e de grupo na sua vertente de inclusão. De igual forma, considereei que os actores não profissionais me davam melhores prespectivas artísticas e criativas, visto pertencerem a outras realidades que não a dos artistas. Surgem de outros quadrantes e têm outro tipo de vivências que considereei serem muito úteis para mim enquanto criadora. Desta forma, na minha candidatura reformulei o meu currículo evidenciando os trabalhos que realizei com comunidades específicas, assim como, posteriormente na âmbito de Mestrado escolhi para tema do meu laboratório II um trabalho de teatro com deficientes mentais e motores. Sem o saber, estava, desta forma, a candidatar-me a um mestrado que reflectia um teatro que tem como foco directo a comunidade.

Foi com enorme entusiasmo que abracei este mestrado. No entanto e posteriormente comecei a enfadar-me com esta questão. Um teatro dirigido a comunidades deixou de me interessar.

Como já referi anteriormente, a minha defesa do teatro enquanto forma de arte enquadra-se num teatro que tem por objectivo primeiro a criação de um objecto artístico. Um teatro que poderá ser terapêutico porque é arte e não um fim em si mesmo. Um teatro que contém uma mensagem porque é arte e a arte é comunicação. A mensagem não deverá ser um objectivo a atingir.

Desta forma, interrogava-me como poderia eu abordar este tema e aprofundá-lo?

No entanto, ele existe. É um trabalho válido e de irrevogável valor. Desta forma, terei de abandonar os meus preconceitos, se pretendo uma dissertação mais abrangente sobre os temas que se prendem com teatro e comunidade.

Apesar de considerar um trabalho válido e palpável, não pretendo defender um teatro que tem o seu foco na comunidade. Para mim, a comunidade é parte intrínseca do teatro e não deverá ser um objectivo a alcançar.

Toda esta problemática criou-me a necessidade de voltar a ler o programa de mestrado, Especialização em TEATRO E COMUNIDADE, no site da Escola Superior de Teatro e Cinema. Por considerá-lo bastante pertinente, e por me aperceber que não estou a referir nada que se possa considerar inovador, expresso, desta forma, um registo do mesmo<sup>1</sup>:

“O mestrado em Teatro e Comunidade integra pesquisadores e profissionais que se interessam pelos processos e métodos do teatro enquanto instrumento privilegiado no desenvolvimento artístico-cultural de todo o tecido social, tirando pleno partido das estruturas existentes, agilizando-as, visando criar proximidade e empatia com as práticas artísticas, os criadores, a oferta cultural e as iniciativas de sensibilização artística.

Tem como referencial teórico a renovação das ideias e das práticas artísticas contemporâneas, e por outro, uma reflexão psicossocial que acompanhará o percurso delineado e as opções encontradas e permitirá aos mestrandos desenvolver nomeadamente:

- a capacidade de análise das variáveis e contextos de intervenção na comunidade;
- a sensibilização à problemática da observação e análise de situações de intervenção artística na comunidade;
- a programação e avaliação da intervenção artística em contextos e para públicos diversos;
- competências de autorreflexão e de reflexão crítica sobre a intervenção artística à luz de referenciais teóricos.

O mestrado em Teatro e Comunidade pretende responder a uma crescente apetência dos alunos e ex-alunos formados pela Escola dos atores com um percurso profissional já firmado, em desenvolverem a sua relação com o Teatro numa perspetiva de intervenção sócio-cultural.”

Reflectindo sobre o programa deste mestrado, assim como as aulas que frequentei no 1º e 2º semestres, concluo que esta análise tem vindo a ser realizada. O programa está bem conseguido. As aulas teóricas e de laboratório cumprem a sua função. No entanto, na minha opinião este Mestrado teve uma maior incidência neste tema: o teatro para/com e por comunidades; facto que criou algumas “alergias” por parte de alguns membros do grupo de alunos.

Um das contrariedades que observo nesta temática é a forma como se tem “utilizado” as ferramentas do teatro para conseguir vender um produto artístico. De tal forma o teatro tem uma relação intrínseca com a comunidade que esta temática se tornou uma “política de vendas”. Os atores, encenadores, professores de teatro; cada vez mais se preocupam com esta questão. Um artista, para sobreviver em Portugal vai adquirindo esta forma de estar na vida: procurar vender os seus projetos. Ora, num contexto de Teatro e Comunidade em que, nomeadamente, como actores, encenadores e professores de teatro temos de dirigir e propor os nossos projetos às autarquias, associações, escolas e empresas; esta vertente do teatro passa a fazer parte de uma matéria considerada interessante: as potencialidades fantásticas do teatro e a sua eficácia perante uma comunidade. Se dou início a um projeto pela sua venda, vou reunir uma série de potencialidades que o teatro promove na sua relação com a comunidade. E este ponto de partida leva a que muitas vezes o criador perca o estímulo intelectual e artístico, para passar a ser um executor de boas ideias e refém dos diferentes mecenas destas iniciativas.

---

1 – Site Escola Sup. De Teatro e Cinema:

[http://www.estc.ipl.pt/teatro/mest\\_teatro\\_comunidade.html](http://www.estc.ipl.pt/teatro/mest_teatro_comunidade.html) (25/06/2013)

Uma outra questão, prende-se com uma postura que eu conotaria como “beata”. O Teatro poderá ser de tal forma “terapeutico”, que por vezes se confunde um agente teatral com um “salvador” ou com um psicólogo.

Como exemplo, gostaria de referir o trabalho com grupos específicos, nomeadamente os deficientes, em que a própria deficiência se encontra muitas vezes à frente do objeto de trabalho subestimando a componente artística. Outro exemplo, reflete-se no trabalho de Palhaços nos Hospitais. O objetivo desta vertente parte do pressuposto da eficácia da ação e não o propósito artístico que a este trabalho confere. Neste último caso diria que é preciso gostar artisticamente de ser Palhaço para futuramente fazer um trabalho de palhaço que leva a “alegria” aos hospitais.

Também as formas artísticas que surgem neste âmbito, parecem-me redutoras.

Quando se fala em teatro infantil, por exemplo, referimo-nos a um teatro dirigido especificamente a crianças. Mas deverá o artista criador limitar a sua criatividade para um foco reduzido? Se a arte é universal, poderá ser vista por todos. E qual é o conceito de criança quando falamos em arte criativa? Quanto a mim, quando o teatro é pensado para crianças, já está a limitar a criatividade. E com esta limitação pode-se acrescentar as preocupações pedagógicas que daqui advêm. E mais uma vez sublinho que considero que a arte contém na sua essência pedagogia, não será preciso reflectir num método pedagógico para transmitir uma mensagem.

O Teatro com idosos, o teatro universitário, o teatro político, são apenas formas de se falar de teatro. Tudo é teatro. Tudo pode e deve ser Arte em primeiro lugar. Não considero que se deva trabalhar de modo específico para um grupo. A especificidade encontra-se em qualquer grupo com que se trabalha por aquilo que ele sugere ao artista criador. Desta forma, trabalhar o teatro com um grupo de amadores, não deverá ter um processo diferente daquele que é efectuado quando se trabalha com actores profissionais. A diferença está no produto artístico que por ser realizado com pessoas amadoras terá efectivamente, um resultado artístico diferente.

Posso afirmar que foi esta situação que me levou a querer pensar teatro e comunidade de outra forma. E efectivamente, também eu senti uma enorme dificuldade para refazer outra abordagem que não esta: um teatro para/com e por comunidades. Para o realizar tive de utilizar o processo inverso da proposta de Peter Brook<sup>2</sup>: aumentar a lente para conseguir ver o todo.

---

2 - BROOK, Peter (1968) O Espaço Vazio, Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

No entanto, após as minhas tentativas de alargar o tema para outras filosofias, considero ser difícil sair deste “turpor”, pois inegavelmente há um extenso trabalho sobre esta matéria que se pode considerar muito pertinente.

A forma de arte dentro deste parâmetro que considero ser a mais interessante de ser analisada é a Performance/hapenning teatral<sup>3</sup>. Este tipo de actuação inscreve-se no âmbito para e com comunidades. Nomes como Artaud e Grotowski são a génese desta forma de Arte. Ela apresenta uma variedade enorme de propostas artísticas, mas, em última análise, inscreve-se numa experiência laboratorial em que o artista e o público comungam numa partilha de sentimentos em que o objecto final será ainda mais efémero do que o teatro em geral. A performance trabalha com a improvisação que é uma ferramenta teatral que eu considero de extrema importância. E apesar do foco ser um trabalho mais dependente da comunidade espectadora, não a delimita nem a subestima. Reflete-se numa experiência do “aqui e agora”.

Uma das formas artísticas que esta ideia contém reflete-se no que em Portugal se denomina “Animações”. Este tipo de arte, é muitas vezes, subestimado pois prende-se com a ideia que o actor deverá animar as pessoas que se encontram num dado momento, num dado sítio. Esta ideia de animação resvala muitas vezes para um teatro pobre e inconsistente. Mais uma vez, encontra-se refém dos mecenas que contratam o artista que na maioria das vezes representam uma ideia muito redutora e pouco artística do que é a uma animação. No entanto, existem actualmente, muitos grupos a trabalharem este lado de forma artística e criativa, nomeadamente os Natural Theatre que trabalham com o humor/protesto político/ironia de forma bastante sustentada pelos personagens que apresenta e pelo rigor dos figurinos.

Este lado, de um “teatro salvador” também foi foco de discussão nas aulas de mestrado. Quando se analisa um teatro por e com comunidades, é frequente reflectir sobre um método de trabalho bastante utilizado: a obtenção de um objeto teatral realizado a partir de memórias da comunidade com quem se trabalha. Não observo nenhum mal neste tipo de processo. Pelo contrário, considero-o bastante criativo e efectivamente um trabalho de grupo.

No entanto, se este processo for analisado como se se tratasse de uma terapia consciente: salvar uma comunidade que estava oprimida, confesso que isto me provoca um certo mal estar. O produto final de um processo artístico com esta vertente não poderá ser encarado como realidade, nem como verdade. Defendo que a questão não se coloca no processo de trabalho, mas sim, quando se pretende que o objeto final, seja visto como um espetáculo que representa a realidade. Este objeto

nunca representará o Real, mas sim, uma construção mental de várias pessoas que traduz a realidade interior de cada uma. É sempre uma construção mental e não uma reprodução da realidade. Este objecto, dentro do âmbito teatral, deverá ser interpretado como um objecto artístico. Não tem o dever de, através dos processos teatrais, procurar fazer psicoterapia com os seus membros, a não ser que seja este o objectivo, mas neste caso, não estamos a falar de arte.

Portanto, a minha controvérsia não se prende com as “potencialidades” do teatro como possibilidade de reconhecimento de si e do outro, nem com um teatro dirigido por/com e para comunidades; mas sim com o objectivo primeiro de quem trabalha nesta área: o artista criador.

Desta forma, não posso deixar de referir nesta minha reflexão uma afirmação de Jacques Rancière<sup>5</sup>, pois foi ela que me deu pistas para os meus juízos de valor acerca desta temática : “Assim, o problema não diz respeito à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Diz respeito, sim, a este mesmo dispositivo. A sua fissura deixa transparecer que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, fornecer modelos ou decifrar as representações. Consiste antes de mais em disposições dos corpos, consiste no recorte de espaços e de tempos singulares que definem maneiras de estar em conjunto ou em separado, frente a ou no meio de, dentro ou fora, na proximidade ou à distância.” - p.83

Como já sustentei anteriormente, gostaria de dissertar sobre uma relação do teatro com a Comunidade num objectivo que não o imediato. Desta forma, partindo do principio que foi através do meu trabalho prático no âmbito do teatro com/por e para comunidades que descobri a pertinência deste tema; este parâmetro será sustentado por um relatório prático de diferentes trabalhos realizados neste âmbito no decorrer do meu percurso profissional.

---

5 - Rancière, Jacques. Espectador Emancipado. Tradução de José Lima. Orfeu Negro- 1.ª edição portuguesa, Lisboa 2010

### III.

#### a) Palhaços nos Hospitais

Um dos temas a que me candidatei a aprofundar, na minha carta de intenções para o Mestrado em Teatro e Comunidade, foi, precisamente, a temática de Teatro nos Hospitais. Nessa altura, trabalhava como “Dra Palhaça” na Associação Remédios<sup>1</sup> do Riso, criada em 2008 e que tem como objectivo principal a visita regular de Palhaços aos hospitais.

Este trabalho procura “transportar” pessoas que se encontram num momento difícil das suas vidas para outros mundos mais alegres e criativos. Esta temática é entusiasmante, quer do ponto de vista artístico, quer do ponto de vista psicológico e é sobre ela que quero investigar e dissertar.

Existem organizações que têm como objectivo a intervenção de Palhaços nos Hospitais espalhadas por todo o continente. Estas associações tiveram início com o Palhaço (americano) Michael Christensen<sup>2</sup>.

Em 1986, o Circus de Nova Iorque levou um espectáculo de palhaços a um hospital. Constatando que faltavam muitas crianças a este espectáculo por se encontrarem acamadas, Michael Christensen quis vê-las e improvisando pequenos números conseguiu realizar um mundo imaginário com elas. A partir daqui, criou-se o Clown Care Unit<sup>TM</sup>, que constituía um grupo de artistas/Palhaços especialmente treinados para este trabalho dirigido a crianças internadas nos hospitais de Nova Iorque. A partir desta iniciativa foram-se formando inúmeras associações por todo o mundo que obedecem a um código deontológico comum.

Este trabalho é efectuado, geralmente, em duplas. Estas vão improvisando, entrando pelo hospital e procurando deixar um rasto de alegria por todo o edifício.

Qualquer membro destas associações tem um instrumento musical que utiliza juntamente com o parceiro. Tocam e cantam muitas vezes improvisando a própria música. As marionetas é uma outra possibilidade para a condução de outros mundos, assim como o malabarismo.

---

1 - Blogue Remédios do Riso: <http://remediosdoriso.blogspot.pt/>

2 - Publicação Operação Nariz Vermelho: *Na ponta do Nariz*, 10 de Novembro de 2011

Por esta razão, torna-se um trabalho realmente exigente do ponto de vista artístico pois implica uma pré-disposição essencial à realização do mesmo. Sem dúvida nenhuma, um aquecimento para “Doutores Palhaços” passa por um nível psicológico. Transportar um ambiente alegre e irreal para um ambiente hospitalar exige um foco concentrado. O Doutor palhaço vive completamente o “aqui e agora” de Peter Brook. Para além desta questão, por trabalharem em duplas, o trabalho dos Drs Palhaços requer logo à partida uma sintonia, empatia e cumplicidade com o parceiro.

A questão higiénica é um dos muitos “cuidados” a ter. Desinfetar as mãos sempre que se entra num quarto ou salas de espera e corredores. Muitas vezes é necessário levar máscara para não contagiar ninguém, nem ser contagiado.

A consciência das limitações que o internado apresenta é um factor a ter em conta. Por exemplo, se uma criança foi operada ao apêndice, não poderá rir às gargalhadas por causa da costura que pode rebentar. Neste caso é melhor tocar uma música.

Os imensos “cuidados” a ter neste tipo de intervenção deixam por vezes ao criador/artista uma sensação de limitação. Lembro-me que uma vez não resisti aos apelos de uma criança que chorando me pedia um instrumento musical que eu transportava que tinha uns guizos. Por inexperiência psicológica e artística, não resisti e passei-o para as suas mãos. Não o deveria ter feito, primeiro por uma questão higiénica, pois este instrumento não estava lavado e a criança pô-lo na boca e segundo, porque tive que o recuperar depois da visita deixando a criança novamente a chorar. Desta forma, este tipo de actuação requer muita prática, pois o improviso ligado a tantas contrariedades, deve ser permanentemente trabalhado. Assim como, deve ser, também, treinada a forma como lidamos com o erro. Este é um trabalho de risco, o erro faz parte da aprendizagem.

No início deste trabalho efectua-se uma conversa com o enfermeiro chefe acerca dos internados naquele dia. Chama-se a esta conversa: Transmissão. A interação com os funcionários do hospital é de uma grande importância para que esta transmissão seja feita da melhor forma. Nesta Transmissão é-nos dada a informação acerca de cada paciente através de um quadro exposto na sala. É também muito importante os conhecimentos médicos dos doutores palhaços para que este possa interpretar o que está exposto – linguagem médica – acerca de cada internado.

Nesta “conversa” poderá ocorrer a solicitação por parte de um enfermeiro de uma intervenção de um Dr Palhaço. Por exemplo, quando uma criança que se encontra debilitada e terá de se sujeitar a um tratamento doloroso ou quando não tem apetite e precisa de comer. Neste último caso, a criança divertida e distraída come enquanto “assiste” a uma actuação destes Doutores.

O trabalho artístico destas duplas tem início pela forma como utilizam espaço. O Actor/Palhaço começa por dar pistas definindo o espaço em que se encontra, como por exemplo: uma estação de comboios, uma nave espacial, um campeonato de ténis. Posteriormente começa a integrar as pessoas que estão presentes: o paciente, o enfermeiro, os pais das crianças e até o médico. Depois dá-se início a um jogo criativo total. É importante dar um final à situação criada sem no entanto a desmanchar. Por exemplo, se uma dupla chega a um quarto num barco imaginário, quando termina a sua intervenção, deverá entrar novamente no barco e sair.

Uma situação que era amplamente discutida na Associação Remédios do Riso era a questão da televisão. Este aparelho está em todo o lado e sempre ligado. Sobretudo, para os adolescentes, a televisão representa nestes casos uma forma de expressar a sua postura: “já não sou uma criança, não preciso que me divirtam”. Desta forma, para alguns elementos/Actores, era necessário desligá-la (de “forma artística”) para que os pacientes se pudessem abstrair do sitio em que se encontram na sua totalidade para entrar noutros mundos. Para outros membros da equipa, o paciente era livre de escolher aquilo que quer fazer. Não se chegou a uma conclusão. Assim como tantas outras questões. Nesta matéria, não existe o certo e o errado. Existem procedimentos

ao nível da saúde que deverão ser respeitados, mas no que se refere à performance artística, existirão sempre divergências - condição inerente ao processo artístico. Outra das problemáticas presentes neste contexto de Palhaços nos Hospitais, prende-se como uma questão ética. Uma das formas possíveis para angariar verbas para que estas intervenções possam ser remuneradas, será o apoio da indústria farmacêutica. Evidentemente, que esta indústria tem um grande potencial como mecenas, visto que o público destas intervenções representa um possível cliente na compra de medicamentos. Para um artista, esta questão é sempre muito complicada e no caso desta associação ainda mais, pois os seus membros são todos artistas, ou seja, não foi criada por uma produtora que posteriormente convida artistas para o fazer. Desta forma, surgem questões como: a integração dos logótipos destas indústrias, estariam ou não incluídos no guarda-roupa e objetos dos Doutores Palhaços? Ou será mais adequado apenas integrá-los no site desta associação? Esta questão, tal como muitas outras representa um grande interesse, pois reflete, de uma forma bastante clarividente, os riscos que um artista enfrenta quando o trabalho artístico tem como objectivo principal uma comunidade. Neste caso, por exemplo, se a iniciativa têm como objectivo um bem para a comunidade poderá de forma transversal criar no paciente e a todos os que o rodeiam, um incentivo à compra de um medicamento com o qual o artista poderá não se identificar ou até mesmo não o querer por uma questão ética.

Quando investigo qualquer trabalho que se dirija directamente à comunidade é praticamente dado adquirido que me vou encontrar com a temática que surge no âmbito de teatro/terapia. Tal como já referi anteriormente, continuo a defender que a Arte, por si só, constitui A Terapia. Mas neste caso particular, a Arte dos Drs Palhaços vai mais longe e é diferente da dos palhaços tradicionais. Para além de uma actuação improvisada, eles denominam-se Doutores porque trabalham num sentido em que o corpo e a mente se encontram ligados . Tratam da mente dos que o rodeiam, ao contrário dos médicos em geral (que se distanciam desta posição e tratam apenas da enfermidade específica do paciente).

Neste caso específico, a Arte pretende ser terapêutica para todo o ambiente hospitalar: pacientes, médicos, enfermeiros, burocratas, etc. Todos eles estão no seu “cantinho” com as suas especificidades. É salutar sair da realidade que neste caso é flagrantemente “pesada”, burocrática e “científica” e seguir para mundos mais criativos. Neste caso implica um sonhar em conjunto.

Nesta pequena abordagem acerca da Arte/ terapia que neste tipo de trabalho é inerente, falta-me falar do humor que este personagem apresenta. O Riso é, sem dúvida, terapêutico. Artisticamente, a singularidade da figura do Palhaço é a qualidade de se rir de si mesmo, das suas fraquezas levando as pessoas a identificarem-se com ele. É um trabalho de exposição. Um trabalho sobre uma atitude perante a vida. “(...) O Palhaço acredita que brincar é a melhor forma de encontro e que estes não têm tempo definido para acontecer; dependem da intensidade dos olhares e da permissão para o jogo. E aqui o jogo já começou e nele é difícil dizer quem brinca com quem. Tão intenso que brincar, nesse encontro, é sinónimo de viver” - Morgana Masetti <sup>3</sup>  
*Boas Misturas* pág. 35.

Confesso que tenho um preconceito enraizado acerca da figura do Palhaço. Uma ignorância sobre esta temática, juntamente com algum trauma dos “natais escolares do

---

3 - Masetti, Morgana, *Boas Misturas – a ética da alegria no contexto hospitalar*, São Paulo, Palas Athena, 2003

Circo Chen” e da utilização deste personagem em animações e festas de anos, onde esta figura tem sido representada por pessoas sem qualquer formação, que se pintam exageradamente e que apenas passeiam esta respetiva “vestimenta” sem qualquer proposta artística; criaram-me um enorme preconceito.

Desta forma, tenho um desejo até agora inconsciente, de encontrar uma outra forma de levar o teatro aos hospitais sem ser através da figura do palhaço, mantendo esta temática de improvisação e de ambulatório, pois destina-se a pessoas que não podem sair dos respectivos quartos.

Como já referi anteriormente, o cómico é uma vertente que para mim é confortável. Quer como atriz, quer como professora de teatro, a minha tendência revela-se na exploração dos elementos cómicos. No entanto, no que se refere ao palhaço, sinto que este tipo de comicidade não se enquadra no meu sentido de humor. É um outro processo.

Provavelmente, esta questão prende-se com o código que esta personagem personifica, ou seja, uma pessoa com um nariz vermelho significa, logo à partida, que “serve” para nos fazer rir. Desta forma, considero-a um bocadinho limitativa e urgente. É urgente que nos provoque o riso e se não o fizer torna-se aberrante. Outra contrariedade relativamente a este personagem que pude observar quando participei nestas intervenções, é o facto das crianças pequeninas, numa primeira abordagem, serem adversas à figura do palhaço, mesmo sem maquilhagem. Os jovens recusam este personagem porque não querem ser identificados com as crianças. E muitas vezes os adultos (onde me enquadro) recusam-no por preconceito. Tudo isto implica um trabalho suplementar para os Doutores Palhaços. Com a criança pequena, para ficar ao mesmo nível e penetrar no mundo dela. Com o adolescente para que tenha a oportunidade de brincar como uma criança e com o adulto, para que se livre de preconceitos e possa viajar para além daquele hospital.

Mas, por mais que dê “largas à imaginação” e sua conseqüente execução, as alternativas não são muitas no que se refere a este tipo de intervenção. Qualquer outra figura/personagem requer algum tempo de apresentação o que torna complicado todo este processo que implica alguma urgência de entendimento num universo tão estigmatizado como o de um hospital.

A figura do Palhaço representa logo à partida um personagem - esta pessoa que está aqui não pertence a este mundo. Não se inscreve imediatamente numa realidade hospitalar em que existem inúmeras regras e o ambiente é logo à partida angustiante. E depois vem tudo o resto, na verdade o palhaço representa transgressão e esta temática é bastante interessante do ponto de vista psicológico. O prazer que uma criança poderá ter por encontrar uma pessoa que não obedece a toda a estrutura hospitalar e à qual, inclusive, pode dizer que não.

Uma história muito curiosa com a qual me deparei foi a reação de uma criança com um tumor cerebral às visitas diárias dos Drs Palhaços. Todas as manhãs ela recusava a sua visita e estes obedeciam e não entravam no seu quarto, mas repetiam esta fórmula diariamente. Um dia, a pedido de um enfermeiro, a dupla de palhaços foi chamada para uma “intervenção” mais demorada num quarto de uma criança que se encontrava muito agitada. Desta forma, os Palhaços não tiveram tempo para passar pelo quarto da criança. Curiosamente, esta acabou por ir ter com eles ao corredor solicitando a sua comparência no quarto. Quando eles lá chegaram e lhe perguntaram se podiam entrar, ela respondeu que não. Na verdade, o que ela gostava era de ser obedecida na sua recusa num sitio em que diariamente é obrigada a executar os consecutivos tratamentos.

O palhaço vem de outro mundo e de forma mais imediata consegue construir, juntamente com os enfermeiros e médicos um mundo irreal, feito de outras memórias. Serve-se do humor, mas também da poesia e até da filosofia.

A existir uma outra forma de levar o teatro aos hospitais, de forma ambulatória e improvisada, requer um enorme trabalho de Produção. Ou seja, teria de ser pensado conjuntamente com as infraestruturas de um hospital, de forma a que determinadas personagens estejam associadas com o próprio conceito do hospital, de tal forma que, quando estas se passeiam pelo edifício seriam imediatamente identificadas por todos. Uma espécie de “Merchandising”. E que hospital estaria interessado nisto? Um privado, provavelmente. Mas desta forma, uma associação teria, com certeza, as indústrias farmacêuticas e o próprio hospital a exigir inúmeras condições, nomeadamente artísticas com as quais estou absolutamente contra. Outra forma ainda mais “terrível”, seria a utilização de um personagem já por si ligado a uma marca, como por exemplo uma “Popota”.

Também poderia ser uma actuação não improvisada. Naquele dia seria anunciado um espectáculo que se deslocaria por todo o Hospital de forma a poder ir ao encontro de todos, nomeadamente os acamados. Mas num hospital, o imprevisto é uma condição. Desta forma, a improvisação é salutar para que um paciente possa fazer parte interveniente da acção e que de uma forma criativa possa “viajar” para um lado diferente de um hospital. E que processo mais fantástico haverá para sair da realidade, se não o processo criativo? Assim, a referida terapia passaria pela própria criatividade do paciente.

Termino esta dissertação com uma legitimação e valorização do trabalho do Palhaço no Hospital<sup>4</sup>.

O palhaço mostra ser possível e desejável a aproximação de dois domínios: o da arte e o da saúde. O palhaço improvisa no hospital. Ele cria e recria o jogo permanentemente com seu parceiro, com a criança, com todo o pessoal hospitalar. A improvisação é um exercício que reúne elementos constituintes da arte de actuar, recuperando para o actor a relação entre o risco de se expor e o equilíbrio de encontrar uma forma apropriada de expressão. O palhaço nasce do engano, das fraquezas e limitações humanas. Esse processo é um belo exercício de se conhecer a si mesmo, de perceber o outro, de descobrir e explorar o espaço como se fosse a primeira vez. O palhaço traz um mundo novo para dentro daquele já conhecido, recria lugares, desestabiliza relações estruturadas de poder e estimula a comunicação. O facto de aceitar o seu próprio ridículo, transforma o erro num recurso, numa possibilidade de mudar e criar novos mundos. O Palhaço é uma figura reconhecida imediatamente pela sua Arte, simplificando todo o processo da relação actor/espectador, fundamental para uma actuação que se quer imediata.

---

4 - BESTETTI, Verônica. O palhaço entre a renovação e a profanação in Boca Larga Caderno dos Doutores da Alegria n. 1. São Paulo: Doutores da Alegria, 2005

### III.

#### b) Teatro e os Deficientes Mentais e Motores

Ao longo de quatro anos estive à frente de um projecto: Aulas de Teatro nas Escolas do conselho de Alenquer. Esta formação abrangia os jovens estudantes deste conselho, assim como os professores que leccionavam teatro nas respectivas escolas e por fim, o chamado Ensino Especial.

Este último grupo era o mais difícil de leccionar porque englobava alunos desfavorecidos financeiramente, pessoas disléxicas, pessoas com deficiências físicas e mentais como a Tricemia 21 ou o autismo, ou seja; era um grupo constituído por um universo de alunos que apresentavam dificuldades na aprendizagem. Este grupo era muito diverso, apresentava problemas complexos e divergentes por parte de cada membro. Existia uma raiva latente entre eles. Sentiam-se excluídos por parte da sociedade. Revelavam uma falta de auto-confiança enorme e apresentavam uma agressividade latente: quem era o mais fraco?

Depois de muita labuta e intuição, estas turmas foram-se revelando as mais evidentes da pertinência da prática teatral na constituição de um Indivíduo em Grupo. Durante quatro anos dei aulas a diferentes grupos do Ensino Especial em três escolas do conselho de Alenquer. As professoras responsáveis dos respectivos grupos foram ao longo deste tempo cedendo-me uma autonomia cada vez maior, assim como uma carga horária mais alargada. Também elas puderam observar a evolução destes alunos ao nível da auto-estima, união de grupo, concentração, poder de argumentação, etc. Esta vitória fez-me reflectir sobre a vontade de aprofundar mais intrinsecamente e teoricamente esta temática: Teatro e os deficientes motores e mentais. Foi este interesse que me levou a enveredar pelo mestrado na vertente de Teatro e Comunidade. Neste campo, já tinha trabalhado especificamente com deficientes mentais e motores na Cercis de Castelo Branco e na APPACDM em Viseu. Com alunos autistas, trabalhei na APPDA.

Uma coincidência feliz, levou-me a trabalhar para a cadeira de Laboratório de teatro e Comunidade II precisamente com um grupo de deficientes mentais e motores. Antes de dar início a este laboratório, fiz uma pesquisa acerca desta matéria e conclui que não existe um modelo fixo para este trabalho, existe sim, um conjunto de ferramentas inerentes ao teatro, à pedagogia de qualquer aula, à psicologia e ao pedagogo que conduz estas respectivas sessões.

Desta forma, o meu objecto de estudo viajou por muitos campos. É uma matéria muito vasta e complexa.

Dentro da psicologia/pedagogia reli Piaget, Paulo Freire e Jung.

Sobre o tema: Teatro e Terapia revisei Augusto Boal e o Teatro do Oprimido, Moreno e o Teatro Terapêutico e Beatriz Saeta (Argentina).

Sobre a deficiência mental, contactei com Henry-L-Fischer<sup>7</sup> e Omote<sup>8</sup>.

Deficiência e Arte estudei Gripp e Vasconcellos e sobre especificamente Teatro e deficiência mental debrucei-me sobre a autora Solange Leme Ferreira.

Como Estudo de Caso interessei-me via internet pelo trabalho efectuado pelo encenador João Silva a partir do Grupo de Teatro Terapêutico (G.T.T) do Júlio de Matos e pelo Grupo de Teatro para Actores Especiais (G.T.P.A.Ê) - Universidade Estadual de Londrina (Brasil).

O teatro é uma matéria fundamental para um trabalho que visa a inclusão, neste caso dos considerados deficientes.

Partir do pressuposto de um teatro especial para um grupo constituído por deficientes mentais e motores é restringir esses mesmos a uma fórmula. É separá-los de um todo. É subestimá-los. O teatro trabalha a inclusão, a União do grupo e com a sociedade. Dentro das minhas pesquisas, o autor que mais me interessou foi Sadao Omote

(doutorado em Psicologia e docente em Educação Especial na Universidade Estadual Paulista), que trabalhou exaustivamente sobre a problemática do Ensino Especial, Deficientes e sua inclusão.

Para este autor, a deficiência é um fenómeno socialmente construído. Elege-se uma característica ou limitação como dotada de um carácter de desvantagem. Desta forma a sociedade passa a tratar esta comunidade de um modo distinto. Normalmente estas pessoas tem o seu universo social restrito à família ou ao grupo de deficiência a que pertencem. Têm poucas oportunidades de desenvolver outras habilidades bem como poucas experiências sociais, que possibilitem descobrir nos seus interesses, a construção e a expressão da sua subjectividade e cidadania. Reduzir um grupo ao rótulo de deficientes é contribuir para a sua fraca auto-estima, impotência e dependência. Este grupo já representa socialmente o papel de pessoas incapacitadas. Os deficientes são normalmente protegidos e subestimados por quem lida com eles. O Teatro potencia o seu crescimento emocional. É também uma forma de exteriorizar as suas frustrações sociais. O teatro é a arte da superação dos nossos limites. Desta forma as bases para um teatro comunitário ou um teatro terapia são as mesmas.

O Teatro, permite ao deficiente desempenhar outros papéis, nomeadamente o de actor. Desenvolve a capacidade de improvisar dando ferramentas para a rapidez com o confronto com situações não planeadas, assim como o de se confrontar com sentimentos (como por exemplo, a frustração quando se esquecem das falas e a Satisfação pelo trabalho realizado).

Aperar de considerar que uma aula de teatro não deva ser diferente para estes grupos específicos na sua temática, defendo que deverá ser conduzida de forma mais cuidada no seu processo e pedagogia.

Desta forma parece-me pertinente uma comunicação constante com os formadores/responsáveis que têm vindo a trabalhar com estes grupos nestas instituições, pois estamos a falar de deficientes que poderão apresentar questões clínicas que ultrapassam o formador de Teatro. Estamos a falar de um universo que se apresenta bastante vasto e em muitos casos desconhecido.

A comunicação sempre exigida entre o formador e o grupo, assim como com a instituição deverá neste caso ser mais exigente, porque se move por caminhos que poderão ser inesperados. O formador terá de ter “pezinhos de lâ”.

Quando se trabalha com um grupo de deficiência mental e motora é frequente aparecerem temas como a estigmatização por parte da sociedade, o namoro, o casamento e a sexualidade.

O pedagogo/formador na área de teatro deverá ter uma organização muito grande e constante. Uma formação planeada sempre sujeita a modificações.

Deverá manter uma escuta activa. Desempenhará a orientação individual ou em grupo. Deve estar preparado para tomar decisões.

O professor de Teatro deverá criar empatia e um distanciamento relacional.

Fomentar o trabalho de grupo, nomeadamente na resolução de problemas através de sugestões. Utilizar a interrogação como força motora do grupo, colocar questões que levem a um objectivo. Aproveitar este sistema para envolver todos os elementos do grupo.

Deverá relevar importância aos elementos mais antigos. Registrar toda a informação fornecida pelo grupo de trabalho após cada sessão.

A crítica pessoal, dentro do grupo deverá sempre ter como base a perspectiva do personagem e nunca da pessoa. A análise deverá ser feita ao personagem. O acompanhamento do formador passará pelo trabalho de actor.

Estimular a auto-revelação individual, para mais tarde levar à do grupo.

A partir da observação de trabalhos de teatro com deficientes mentais e motores já realizados anteriormente, leva-me a concluir que a apresentação pública de um espectáculo de teatro é recomendável. No entanto, quando o Teatro é visto como terapia, o mais importante reflete-se no processo de ensaios.

### Instituições com trabalho já realizado nesta área (a partir de informação recolhida na internet):

Como referi anteriormente, debrucei-me no trabalho realizado pelo Grupo de Teatro para Actores Especiais (G.T.P.A.Ê) em São Paulo e pelo Grupo de Teatro Terapêutico (G.T.T) do Júlio de Matos, por reflectirem de uma forma clara esta temática.

No trabalho da G.T.P.A.Ê, é apresentado um espectáculo realizado a partir de textos dos alunos. A inclusão está presente não só por esta temática, mas também através de uma conversa posterior com o público. Inicialmente, esta conversa revela-se “politicamente correcta”, mas os próprios “actores” incentivam a uma conversa mais aberta acerca das suas deficiências. Pela importância desta conversa no processo de inclusão, estes espectáculos são levados a escolas, a empresas e a instituições.

Este grupo defende a importância de uma apresentação pública e um debate posterior com o próprio público, porque desenvolve o sentido da auto-crítica e da aceitação da crítica.

No caso do G.T.T, o espectáculo final representa em si mesmo um objecto artístico cuidado. A Arte é terapêutica porque representa Vida. A inclusão do deficiente é dada por um objecto artístico de qualidade.

João Silva que trabalha desde 1968 neste projecto, começou a sua obra por adaptações de peças dramáticas ou textos retirados de obras já escritas, para actualmente, nos últimos trabalhos realizados, os textos serem construídos a partir de improvisações dos actores. Num processo cuidado, os espectáculos apresentam uma poesia que liga o sofrimento de quem os convoca com uma Arte cuidada e é aqui que reside a terapia. São trabalho pluridisciplinares que congregam um cenário poético, vídeo, umas luzes pensadas particularmente para o efeito, a dança e particularmente um texto cuidado que vai sendo construído pelo grupo, mas sempre acompanhado de um trabalho reflexivo procurando obter um texto de qualidade.

### Laboratório de Teatro e Comunidade II

#### Oficina de Teatro e Movimento com um grupo de deficientes mentais e motores

Como já referi anteriormente, este interesse pelo teatro e suas “potencialidades” como base para um aprofundamento pessoal, nomeadamente ao nível do auto-conhecimento, criatividade, concentração e auto-estima; levaram-me a querer aprofundar esta temática com deficientes mentais e motores para a cadeira de Laboratório II do mestrado de Teatro e Comunidade na Escola Superior de Teatro e Cinema. Desta forma, parece-me pertinente partilhar a minha experiência, contribuindo de forma pragmática para uma reflexão mais aprofundada.

Para a cadeira de Laboratório II, foi-nos solicitado pela professora Maria João Vicente, professora responsável por esta disciplina, um projecto individual ou de grupo no âmbito da temática Teatro e Comunidade e sua consequente concretização. Desta forma, eu e o meu colega Salmo Faria demos início a esta oficina no dia 12 de Setembro de 2011 terminando no dia 17 de Fevereiro de 2012 com a apresentação pública de um Espectáculo. As sessões tiveram a regularidade de duas vezes por semana na Instituição: Fundação Liga - Liga Portuguesa de Deficientes Mentais e Motores. Isabel Amaro, foi a pessoa responsável pela coordenação deste projecto com a Instituição.

#### - Principais objectivos do laboratório de Teatro e Comunidade II (Setembro de 2011):

A criação de um espectáculo de teatro e movimento, que constitua um objeto Artístico válido onde se possa desfrutar o prazer da Arte de Representar.

Através da Arte criar, neste alunos “pré-formatados” pela sociedade como deficientes, uma auto-estima justa. As aulas e os exercícios finais não terão como base a premissa do “faz-se o que se pode”, mas sim, criar um objeto de Arte fantástico.

Sensibilizar a comunidade para a Arte como processo de inclusão. Que os espetadores gostem do objeto final por aquilo que ele vale e não por uma questão de subestimação

do indivíduo. No entanto, dentro deste processo, muitos outros objetivos se cruzam neste caminho, sobretudo, os Pedagógicos.

Um trabalho mais específico ao nível da concentração, criatividade e auto-estima, constituirá o critério para a elaboração das futuras sessões.

Uma observação diária das aulas. A aula em geral, os alunos em particular e uma auto-análise do Eu enquanto formadora neste grupo específico.

Um reflexão sistemática sobre o resultado dos exercícios propostos comparando-os com outros grupos de trabalho acompanhados por mim.

Manter uma comunicação permanente com Salmo Faria, assim como com a Instituição.

E por fim, adquirir um conhecimento prático com a Tabela de Comunicação Alternativa e Aumentativa.

#### - Análise Prática:

Em 2011 assisti, no Teatro Garcia de Resende, a um espetáculo de dança com alunos da Cercis de Évora portadores de Trissomia 21 (correntemente chamado Mongolismo).

O objeto artístico não era espetacular, no entanto confesso que adorei. Senti uma “lufada de ar”. Esta é uma questão muito pessoal, outras pessoas que também assistiram a este mesmo objeto artístico, sentiram tristeza por assistir a um conjunto de deficientes a apresentar orgulhosamente uma dança.

Esta questão ficou-me a pairar na cabeça. Porque é que eu senti tanto prazer em assistir a este espetáculo?

Actualmente, depois de pesquisar sobre Teatro e Deficientes Motores e Mentais, assim como algum trabalho prático já realizado sobre esta temática, apercebo-me que o que me marcou naquele momento foi a felicidade, a simplicidade, o prazer de apresentar uma arte “vívida”. Um objeto devidamente ensaiado, apresentando a vivacidade de uma coisa nova, o prazer sincero de uma partilha artística com o público.

No início desta Oficina de Teatro e Movimento, a minha preocupação principal seria a de criar um objecto artístico elevado. Posteriormente, mantendo esta premissa, acrescentei a ideia de manter neste objeto artístico uma matéria viva, o sentimento. Conseguiria manter este prazer de representar numa estrutura previamente estabelecida e ensaiada, repetida e apresentada com um público que observa?

A arte em geral é pois um fator de múltiplas funções, porque representa a liberdade na sua essência. Todos podemos ser Artistas, não existem limitações. E neste caso particular, não existe Deficiência na Arte. É esta particularidade que eu gostaria de captar. Não existe um limite para a Arte. A arte é prazer e É essa alegria incondicional e ilimitada que deveria fazer parte das minhas sessões assim como da apresentação do exercício final.

Efectivamente, após terminar uma sessão com este referido grupo, não me ocorria pensar nas desgraças individuais de cada aluno, mas sim captar aquele instante maravilhoso em que a criatividade, a descoberta - a Arte – é único e comungado por todos.

Sou professora de Teatro desde 1993. No início, eu apresentava este entusiasmo. A simbiose entre Professora e alunos era recíproca. Com o decorrer dos anos, fui perdendo algum entusiasmo para o reencontrar novamente neste laboratório. Estabelecemos, de acordo com as nossas disponibilidades, uma dinâmica de duas sessões por semana (segunda e quinta-feira) com uma duração de 1h e 30mn. Tendo em conta as especificidades de cada um dos formadores, concluímos e definimos que o Salmo se debruçaria sobre o Corpo e Movimento e eu pelo Teatro. Sendo esta temática complexa (teatro e movimento com deficientes mentais e motores), para a apresentação pública de um trabalho artístico, (objectivo final desta

oficina), considerámos ser melhor trabalhar calmamente com o grupo, abrindo horizontes sem definir uma meta específica, “mergulhando” na sua especificidade e posteriormente começar a definir metas.

Grupo de trabalho (a pedido da instituição, assim como dos encarregados de educação, não será possível incluir os nomes completos dos alunos):

### **Nome /Idade/ Deficiência**

E. L /19 anos /Paralisia Cerebral Moderada  
C.L /51 anos /Défice cognitivo Elevado  
A.F /29 anos/ Défice cognitivo Ligeiro  
A.G /40 anos /Défice cognitivo Elevado  
A.L /31 anos /Défice cognitivo Moderado  
J.R /32 anos /Micro encefalia Grave  
J.l /23 anos /Paralisia cerebral Grave  
N.S /26 anos /Autismo  
H.S /36 anos /Micro encefalia  
H.O /35 anos /Paralisia cerebral  
V.F /35 anos /Défice cognitivo Grave  
T.U /23 anos /Défice cognitivo Grave  
G.C /24 anos /Hiperactividade-D.C. L  
T.N /23 anos Paralisia cerebral Grave

- Plano de trabalho/calendário:

### **Setembro/Outubro:**

Primeiros contactos. Reconhecimento do Grupo. Criação de uma disponibilidade física e intelectual comum.

Jogos dramáticos, que permitam desenvolver o poder de concentração, de argumentação e de escuta. Assim como a noção do Corpo no Espaço, do movimento e do ritmo.O treino da improvisação.

Consciencialização do papel de cada elemento no grupo, assim como, o que Sou com Eles.

**Final de Outubro** – Avaliação do trabalho já realizado juntamente com o Salmo e Fundação Liga. Definição do objecto artístico a trabalhar para apresentar em Dezembro (Festa de Natal da Fundação Liga)

### **Novembro/ Dezembro**

Continuação do trabalho desenvolvido anteriormente.

Preparação (ensaios) para a apresentação do espectáculo em Dezembro.

Apresentação do Espetáculo na Festa de Natal da Liga em data ainda a determinar por parte da Fundação.

**Final de Dezembro** – Avaliação/balanço do espectáculo e do trabalho realizado até à data, juntamente com a Fundação. Definição do Exercício/Espetáculo Final

### **Janeiro/Fevereiro**

Início dos ensaios para Exercício final – apresentação pública.

Continuação das práticas teatrais, fora do âmbito dos ensaios, embora com um intuito mais assertivo na condução dos mesmos: concentração, relaxamento, manter o grupo coeso, improvisação, etc.

**Fevereiro** – Apresentação do exercício final no espaço da Liga e na Esc. Sup. De Teatro e Cinema

Balanço do Exercício final, assim como de todo o trabalho realizado. Preparação para a defesa deste trabalho para Laboratório II

### Desenvolvimento do trabalho

Este grupo apresentou uma enorme potencialidade artística. Existe um grande respeito e solidariedade entre eles. Este factor deve-se sem dúvida nenhuma a um trabalho competente por parte desta Instituição. A Fundação Liga trabalha com deficientes Mentais e Motores procurando acompanhá-los, estimulá-los cedendo-lhes variadíssimas ferramentas para a sua vida Social.

A colaboração com as Responsáveis desta instituição foi magnífica. Este projecto foi pensado por ambas as partes. O teatro como estímulo para uma vida mais integrada na sociedade, assim como a auto-estima que desenvolve são questões fundamentais que a Isabel Amaro pretendia desenvolver.

No início destas sessões, de comum acordo, estabelecemos que não seríamos informados previamente acerca da deficiência/limitação de cada um, para que a apresentação seja feita no momento sem nenhum estigma inicial. Evidentemente que para os três alunos sem capacidade de fala que se encontram em cadeiras de rodas, com uma fisicalidade muito limitada; foi necessária uma exposição prévia, onde foram apresentadas formas de comunicação possíveis para um melhor entendimento entre professor e aluno. Existe, por exemplo, a Tatiana que para confirmar uma afirmação, olha para a esquerda e a negação é representada por um piscar os olhos. Existe um método de comunicação - Tabela de Comunicação Alternativa e Aumentativa – um quadro com símbolos (que me reporta para a lógica dos caracteres chineses) onde vamos apontando e através da confirmação ou negação – linguagem gestual - conseguimos estabelecer uma comunicação mais assertiva. Esta tabela é muito útil e simples, no entanto, no decorrer de uma aula, é complicada a sua aplicação por se revelar morosa cortando assim a dinâmica de uma sessão teatral. Desta forma e tendo em conta as inúmeras contrariedades que a comunicação verbal apresentava, estabeleci como um dos meus objectivos o despender um tempo depois da aula tentando comunicar com estes alunos individualmente, podendo assim, conhecê-los melhor por um lado e por outro, treinar a minha aprendizagem numa comunicação individual mais eficaz.

Outro aluno que necessitou de apresentação previa foi o Gonçalo – uma pessoa “verdadeiramente” hiper-activa. Este elemento constituiu a maior perturbação no decorrer das sessões, no entanto revelou um grande entusiasmo pelos exercícios propostos tornando-se, desta forma, um aluno bastante motivador e criativo. De acordo com as minhas pesquisas acerca desta temática, antes de ter partido para este trabalho não preparei nem leccionei umas sessões diferentes daquelas que habitualmente pratico com outros grupos com quem tenho vindo a trabalhar. Efetivamente, as minhas primeiras sessões de aulas de teatro baseiam-se em exercícios muito simples que se dirigem mais à formação de grupo e conhecimento de cada elemento na sua individualidade. Nestas primeiras sessões são estabelecidas as regras que considero essenciais para o decorrer das aulas futuras. O grupo começa a ganhar forma.

No início, senti a necessidade de participar activamente com eles nos exercícios propostos. Não é um pressuposto que eu tenha por hábito efetuar, mas neste grupo, talvez pela estranheza que revelaram inicialmente, assim como a necessidade de lhes demonstrar que estamos todos no mesmo patamar - o da experiência, intuitivamente também “improvisei dramaticamente”. Uma abordagem à eterna questão que para mim está sempre presente do que é considerado bom ou mau na arte de representação. Para mim, nas primeiras aulas, o Bom significa Criatividade.

Realizei, com este grupo, exercícios/jogos teatrais tentando abranger vários campos dentro do teatro.

Curiosamente, os exercícios de Concentração revelaram-se os mais pragmáticos. Sem dúvida, que para este grupo são os mais difíceis de concretizar. A partir destes, não só se instala uma pré-disposição para o resto da aula (o meu objetivo inicial) como uma alegria latente, pois a concentração representa uma vitória para eles.

Os exercícios de improvisação, realizados de uma forma bastante controlada, fizeram-me aperceber que não existe, a um nível geral, qualquer problema ao nível criativo. E mais uma vez constatei a existência de um enorme respeito de uns para com os outros, regra fundamental quando o jogo implica improvisado.

A narração de histórias tradicionais constituíram momentos de magia, talvez por representarem um tempo mais “democrático”. Tendo em conta que não existe nenhum elemento com problemas auditivos, todos podem ouvir... e rir muito - uma constante destas sessões.

Contar histórias infantis e dramatizá-las é uma matéria recorrente nas minhas aulas de teatro. Estas histórias, como por exemplo O Capuchinho Vermelho ou o Macaco do Rabo Cortado têm uma estrutura simples. Têm uma base com que se pode trabalhar e improvisar. Apesar de serem conotadas como histórias infantis, não realizo estes exercícios apenas com crianças. É um prazer trabalhá-las com os adolescentes e adultos. De uma forma informal, em jeito de brincadeira (quase como brincar aos “pais e às mães”: tu agora és isto e eu sou aquilo), permite-me entender de uma forma mais precisa os diferentes elementos do grupo com quem trabalho. Quais os mais voluntariosos, os mais criativos, os mais “certinhos”, etc. Paralelamente, estes exercícios permitem uma transmissão das regras básicas do teatro, como me posiciono, tempos dramáticos, eu faço o outro assiste e vice-versa.

Desta forma, com este grupo, recorrentemente terminava uma sessão com um “esboço prático” de uma possível peça de teatro. Na sessão seguinte pedia-lhes para repetirem a referida “peça”. Eu represento o público e assisto a um espectáculo que vai ser autonomamente representado por eles. Assim, pretendia trabalhar não só a memória individual e colectiva, como a responsabilização, a autonomia e a capacidade de improvisar em momentos de stress: “faz de conta que esta peça está mais do que ensaiada”. O público (eu) tem de acreditar que os actores estão seguros do que estão a fazer.

Foi numa destas sessões que constatei ser muito difícil repetir um trabalho realizado numa aula anterior. Acabava por voltar a reconstruir a peça e sentia que para este grupo, em geral, era como se fosse tudo uma novidade, apesar de estar a repetir a sessão anterior. Surpreendiam-se e emocionavam-se exatamente com as mesmas situações da última sessão.

Desta forma assaltou-me uma questão pertinente: como será possível a apresentação do Exercício Final, sendo que a capacidade de memória individual e colectiva apresentar-se diminuta? Uma memória que varia de acordo com o grau de deficiência e dependendo diariamente dos sedativos que estes elementos ingerem?

Desta forma, conversando com o Salmo, chegámos à conclusão que seria benéfico fazer duas apresentações públicas. Uma a meio do Laboratório, com o objectivo de testar esta questão, assim como, procurar tirar elações acerca da reacção do grupo perante um público a assistir; e outra no final que constituiria o tão ambicionado “objecto artístico vivo”.

Desejávamos, apresentá-lo num espaço fora da Instituição, desejo partilhado pela própria liga. Proporcionarmos ao grupo a possibilidade de apresentar o espectáculo final num palco constituía uma motivação para todos.

Desta forma, apresentámos esta proposta à Escola Superior de Teatro e Cinema. Esta

ideia corresponderia a uma partilha interessante com este grupo: mostrar-lhes a nossa Escola. Também considerámos ser importante para a Escola Superior de Teatro e Cinema apresentar um trabalho final de semestre de Laboratório de Teatro e Comunidade com esta especificidade tão particular.

Passámos, desta forma, para a etapa seguinte: um trabalho de Produção: estabelecer um acordo com a Esc. Sup. De Teatro e Cinema para a realização do Espetáculo final, assim como escrever um documento aos Encarregados de Educação solicitando autorizações para deslocações em Fevereiro à nossa escola assim como a autorização de fotografá-los/filmá-los nas nossas sessões de trabalho procurando uma forma de o documentar.

No dia 17 de Fevereiro de 2012 demos por terminada esta “aventura”: Oficina de Teatro e Movimento com alunos com deficiência mental e motora para a cadeira de Laboratório de Teatro e Comunidade II no âmbito de mestrado na vertente de Teatro e Comunidade.

Posso afirmar, que este trabalho não se esgotou na apresentação do espectáculo final. Todo o processo foi muito interessante, dinâmico e surpreendente. Foi uma experiência positiva.

Concluo, desta forma que, de uma forma geral, acompanhei todo este processo de uma maneira objectiva e concreta. “Os meus desejos foram realizados”. Mas o mais interessante não se esgota nesta temática. A forma surpreendente como muitos objectivos se concretizaram, assim como outras novas premissas que surgiram, passou a ser uma constante neste trabalho.

Deparei-me com um processo em que as aulas foram, na sua maioria dadas em conjunto. Um enquadramento com carácter académico (no âmbito de um mestrado), a singularidade de um grupo de alunos deficientes mentais e motores e a exigência da própria instituição que os acompanha; criaram em mim uma postura muito mais organizada. Efectivamente, antes de começar este laboratório, já tinha realizado um trabalho de investigação com a temática Teatro e a Deficiência Mental e Motora para a cadeira de Teatro e Comunidade I. No início deste Laboratório elaborei um Plano de Trabalho. Desta forma, a minha consciência pragmática quanto a esta oficina estava bastante desperta desenvolvendo-se rapidamente com a solicitação da própria instituição relativamente à elaboração de sumários, planificações, observações diárias dos alunos e a elaboração de objectivos específicos para cada um.

O início destas sessões, tal como já tinha referido anteriormente caracterizaram-se pela criação de uma identidade comum - a formação do Grupo. Criação de uma disponibilidade física e intelectual. Realizaram-se jogos dramáticos que permitiram desenvolver o poder da concentração, do movimento e do ritmo. O treino da improvisação.

A consciencialização do papel de cada elemento dentro do grupo, foi ganhando forma, assim como o meu papel (e do Salmo) dentro do mesmo.

O grupo revelou desde cedo ser coeso. O trabalho, nomeadamente ao nível pedagógico, desempenhado pela Fundação Liga estava presente. Respirava-se uma expectativa muito grande por parte de todos os elementos que desde logo se revelaram muitíssimo empenhados. A alegria da partilha era imensa. O entusiasmo, as gargalhadas, as palmas sinceras entre os exercícios faziam parte das sessões, assim como o carinho, e a afetividade se tornaram uma premissa essencial no decorrer deste trabalho.

Nesta fase do processo, os alunos que mais se destacaram foram o João e a Andreia. O João pelo entusiasmo e criatividade. A Andreia pela concentração e foco. A sensibilidade à música por parte destes alunos, nomeadamente o Gonçalo, era notória.

A narração de histórias e sua conseqüente dramatização, passaram a fazer parte das minhas sessões (assunto mais desenvolvido anteriormente) e foi desta forma que surgiu “O Capuchinho Vermelho”. Apesar de todos conhecerem a história, vibraram quando a ouviram e a dramatizaram.

Foi com grande entusiasmo que se dramatizou a história do Macaco do Rabo Cortado, uma história de tradição oral, adaptada pelo António Torrado. O Dudo, salientou-se nesta narrativa/dramatização que implica uma grande capacidade de memória, pois assenta numa espécie de lenga-lenga que vai sendo cada vez maior.

Explorei também com eles uma partitura de movimentos a partir da obra de Peter Handke: *A Hora em que não sabíamos uns dos Outros*<sup>12</sup>. Desenhámos, um conjunto de entradas e saídas em que os elementos do grupo “vestiam” diferentes personagens e construía a partir de improvisações situações efémeras criadas no momento.

Numa reunião com o Salmo em que partilhámos as nossas alegrias (que eram muitas), inevitavelmente detetámos que ambos revelávamos alguma preocupação sobre a referida apresentação pública. O Grupo em geral apresentava uma fraca capacidade de memória (tema abordado anteriormente). Desta forma, concluímos que seria melhor fazermos duas apresentações, uma mais interna no espaço deles para podermos observar qual a reação destes alunos a uma exposição pública, assim como a sua autonomia e capacidade de memória; e outra final, num espaço convencionado como teatral (num palco, com luzes, etc).

A partir do momento em que se aproximou a data da primeira apresentação pública, sentimos a necessidade de estarmos presentes os dois para trabalharmos num mesmo sentido.

Depois de partilharmos uma sessão conjunta, o Salmo apresentou-me o seu trabalho de movimento, nomeadamente o Tango e a coreografia das bolas. Eu apresentei-lhe o “Capuchinho Vermelho”, a estrutura de Peter Handke<sup>1</sup>, assim como a cena das peixeiras na história de António Torrado. Desta forma concluímos que seria maravilhoso e pertinente conciliarmos estas diferentes abordagens, saindo desta maneira de uma estrutura mais formal, podendo viajar de forma mais criativa. Ou seja, a história do O Capuchinho Vermelho, seria o fio condutor narrativo, mas a viagem performativa para outros mundos (o tango e as bolas) constituiria a nossa aposta, tendo como ligação a estrutura levantada a partir da obra de Peter Handke. Desta forma, o início da peça, as passagens dos personagens de um lado para o outro e as ligações entre cenas seriam desenhadas a partir da estrutura já desenhada. Criámos um espectáculo constituído por cenas já levantadas por nós, com uma estrutura narrativa do capuchinho vermelho e com uma estética do Peter Handke.

As sessões tinham o seguinte formato: O Salmo dava o aquecimento, enquanto eu preparava o espaço de ensaio, registava as faltas e escrevia os sumários e impressões dos alunos. Depois, desenvolvíamos cenas que precisavam de ser trabalhadas. Por fim, depois de recapitular oralmente toda a sequência da peça, fazíamos toda a partitura do principio ao fim sem paragens (na medida do possível). No final conversávamos sobre o que observámos e sentimos.

Rapidamente constatámos que em cenas mais “desenhadas”, seria necessário a presença do um de nós em cena (neste caso o Salmo), para acompanhar o Nuno, que se ausentava para outros mundos e o Gonçalo que interferia no desempenho dos outros, desestabilizando.

---

1 - Peter Handke, *A Hora em que não sabemos nada uns dos outros e O jogo das Perguntas*, Livros Cotovia - Lisboa e Centro de Dramatúrgias Contemporâneas - Porto, tradução de João Barrento, colecção cadernos Dramat n°3, Edições Cotovia, 2001

O Salmo começou a debruçar-se sobre a questão dos figurinos. Como não queríamos que eles desempenhassem um só personagem, que criassem uma espécie de coro – um Grupo com alguns solos, resolvemos simplificar esta matéria, até porque, efetivamente, para muitos não é fácil executar a tarefa motora de vestir e despir. Concluímos que os actores vestiriam o seu personagem simbolicamente através de chapéus. Na sala de ensaios existia um cabide que com todos aqueles chapéus, reportava-nos para a ideia de árvore. Gostámos da plasticidade porque apresentava uma variedade de cores, porque era altura do natal, porque algumas cenas passavam-se na floresta e porque delimitava o espaço de cena. E foi assim que surgiu o esboço da cena inicial em que cada actor ia buscar o seu chapéu e “vestia” a personagem. Passámos a trabalhar um lado mais estético. Inspirámo-nos nas imagens de Diane Arbus<sup>2</sup>, sugestão da nossa professora coordenadora, Maria João Vicente e nas imagens que encontrámos na Internet sobre o Capuchinho Vermelho, história amplamente trabalhada no mundo artístico.

Simultaneamente, foi notório que conforme os ensaios avançavam a capacidade de concentração e memória passou a ser francamente melhor.

No dia 16 de Dezembro de 2011 decorreu a primeira apresentação, um esboço, do Exercício Final na Fundação Liga.

De comum acordo, a primeira apresentação pública deste trabalho efectuo-se no próprio espaço de ensaio. Efectivamente, o que nós queríamos observar era a reação do grupo perante a exposição pública de um trabalho devidamente ensaiado. Portanto, quanto mais confortáveis estivessem, nomeadamente no domínio do espaço, melhor. O grupo, apresentou-se a horas. Encontravam-se nervosos, mas empenhados e satisfeitos. O público era constituído por elementos da Liga (funcionários e utentes), os pais e encarregados de educação destes alunos, alguns colegas da nossa turma e a professora responsável por este laboratório.

De uma forma geral, os alunos apresentaram um grande poder de concentração e uma alegria contagiante. Respirou-se sentimento. O grupo saiu mais forte e mais seguro, consciente de que era capaz. A felicidade da partilha de um trabalho conjunto.

Constato que neste trabalho, professores e alunos faziam parte do mesmo grupo.

Para mim, este foi o momento mais importante de todo este processo. Foi com alegria que constatei que este grupo era capaz de memorizar, era capaz de se ajudar, era capaz de “vestir a camisola” por um todo. Os principais objectivos expressos no meu plano de Trabalho estavam num bom caminho. Um trabalho estético, poético, coerente e “vivo” foi conseguido.

Quando regressámos às nossas sessões posteriores à primeira apresentação, depois das férias de Natal, a alegria que todos nós demonstrámos pelo nosso reencontro foi fantástica. O prazer de nos rever. A partir de Janeiro os ensaios passaram a ter novos contornos. Eu e o Salmo voltámos a dar algumas sessões individuais.

Voltei a fazer alguns exercícios de improvisação sem o carácter de espectáculo. Senti a necessidade de um voltar a um “teatro mais descomprometido”, um teatro na sua essência.

O Salmo continuou a desenvolver a partitura do espectáculo final, abrindo novos caminhos. Elaborou e trabalhou uma coreografia com arcos, desenvolvendo a ideia de Coro. A partir de uma frase da autoria do Gonçalo: “Eu sou um anjo. Não tenho pernas, nem braços, não consigo voar” e da resposta do João: “E eu com isso!”. Acrescentou, também a ideia de narração. Trabalhou com o grupo um texto que lhe

---

2 - Diane Arbus, Untitled, Thames and Hudson, 1995

tocou particularmente:

Uma avozinha estava a falar com a sua neta e contava-lhe:

" Sinto-me como se tivesse dois lobos lutando no meu coração. Um, é um lobo irritado, violento e vingativo. O outro, está cheio de amor e compaixão."

E a neta perguntou: "Avó, diga-me, qual dos dois ganhará a luta no seu coração?"

E a Avó respondeu: "Aquele que eu alimentar."

No desenvolvimento da ideia de um espetáculo mais alargado, levantei uma nova cena em que se estabelece um coro/ladainha no diálogo entre o lobo e a avó onde todo o grupo participa.

Com esta nova cena, o Helder, passou a ter um papel mais preponderante no Grupo. Efectivamente, o Helder devidamente acompanhado, é capaz de desempenhar um personagem com confiança. E esta segurança contribuiu para que ele "contaminasse" o espectáculo no seu todo, com um desempenho mais afirmativo.

Nesta cena, procurei dar protagonismo aos homens (através do personagem Lobo) que ainda não tinham tido a oportunidade de desempenhar um papel de destaque no espectáculo. Desta forma, para além do Helder, quis incluir o Carlos e o Nuno. Como me apercebi da necessidade de uma pessoa mais segura ao pé deles, envolvi o João. O João recusou-se a fazer de Lobo. Recusou fazer o "papel do mau". Descrevo esta situação, porque a considero importante. O teatro não é a realidade e é importante que os alunos tenham essa noção. Sentimento sim, mas a verdade não pode ser confundida com a realidade. Julgo que é nesta temática que reside a "confusão" do João e de muitos alunos com quem tenho contactado. O João envolveu-se de tal maneira no processo que confundiu a verdade dos sentimentos com a verdade do real. O Teatro é muito importante, também nesta matéria. Trabalha com o Sentimento Verdadeiro, mas isso não quer dizer realidade. Esta vertente do teatro ajudou-me imenso na vida e foi uma das minhas premissas neste laboratório, por considerar que este grupo obteria uma maravilhosa ferramenta de vida. Como percebi que o João ficou no registo da teimosia, resolvi, desta forma envolver o Dudo que abraçou desde logo esta cena. Escolhi o Dudo, por ser uma pessoa muito generosa e nada agressiva ou conflituosa, para que o João, sem que eu lhe dê uma lição de moral, perceba que o Teatro também é a alegria de se ser aquilo que não se é (ou por vezes é-se um bocadinho, e por isso é salutar o exteriorizar de sentimentos).

Apesar de ter abordado uma nova cena, confesso que dei primazia no manter e desenvolver o que já estava levantado e integrar estas novas cenas, minhas e do Salmo numa partitura coerente.

Reconstruímos a nova partitura, integrando, por um lado as novas descobertas e por outro, aprofundando as que já estavam alinhavadas.

Observo, com alguma admiração que, para este grupo, a repetição não é uma coisa monótona. Da minha experiência de professora de teatro, posso constatar que a fase de ensaios em que a repetição é inerente, é por vezes um momento de desagrado. Neste caso, não foi isso que observei. A repetição não é uma coisa que os incomode, pelo contrário. A concretização no desempenho da estrutura teatral que se foi montando passou a ser uma vitória. E depois foi-se acrescentando mais cenas, à laia daquele exercício de Memória das Palavras em que se vai acrescentando cada vez mais começando sempre a partir do início. A Repetição constituía a Alegria de se fazer algo que já se domina.

As sessões que voltaram a ser dadas novamente em conjunto, tinham uma estrutura determinada. No início explorava-se o que veio de novo e depois repetíamos a partitura do principio ao fim sem paragens. Sentia-se um alívio, quando se chegava a este ponto da sessão. Esta parte, estava segura e isso dava-lhes animo para continuar a abrir caminho. No entanto, a partir dos sumários elaborados e das observações individuais, observo que o grupo nesta altura, revelava algum cansaço.

Apesar disso, o grupo consolidou-se. A Alexandra, o Dudo e a Helena ocuparam o lugar de motor seguro para toda a equipa. O grupo confia neles e tem o descanso de o poder fazer.

No dia 13 de Fevereiro, decorreu o ensaio Geral. Esta sessão foi assistida pela professora coordenadora deste laboratório. Os alunos revelaram alguma agitação, mas também alegria por reencontrar uma pessoa que os tem acompanhado. Revelaram, mais uma vez o prazer de partilhar o seu trabalho com o público.

Eu e o Salmo consciencializámos qual o nosso papel dentro desta peça. Quais os “sitios chave” para contribuímos para o todo, nomeadamente em que zonas seria desejável entrar em cena para ajudar a Tatiana, a Helena, o Nuno e o Gonçalo.

O espectáculo final passou a chamar-se : “Vermelho”, podendo desta forma abrir a mente a outras leituras associadas a esta cor e ser mais coerente com o espectáculo no seu todo.

No dia 16 de Fevereiro realizou-se a montagem do espectáculo na Escola Superior de teatro e Cinema

O Salmo “engendrou” um cenário simples mas muito bonito. Com a ajuda da equipa da produção da escola, criou-se um ambiente muito belo com umas luzes particularmente cuidadas. A preocupação de um desenho de luzes que fosse suave, foi um dos nossos cuidados para que não se verificasse um descontrolo de emoções sugerido pelas encadeamento. Sobretudo para pessoas com hepilepsia, as luzes com grande intensidade poderão desencadear um ataque.

A mesa de luzes encontrava-se longe do palco e como eu deveria estar junto ao grupo para acompanhá-lo em algumas cenas contámos com a ajuda da nossa colega Catarina Inácio para a sua execução.

A mim coube-me a parte logística. A ligação entre a nossa escola e a Fundação Liga. O transporte de material, assim como o assegurar de toda a problemática inerente ao transporte dos alunos com estas características que uma iniciativa destas compreende.

A apresentação pública do Espectáculo final: “Vermelho” decorreu no dia 17 de Fevereiro de 2012 na Escola Superior de Teatro e Cinema. Representou um momento muito bonito na minha vida. Os alunos estavam muito agitados, mas concentraram-se e acalmaram-se de forma espantosa no decorrer deste espectáculo. Apresentaram-no com uma alegria, com uma generosidade, com um encanto comovente. Apresentaram um profissionalismo espantoso.

O final deste Laboratório acabou em festa. Actores e público dançaram e festejaram o Teatro.

#### Observação e Objetivos individuais:

Tal como já tinha referido anteriormente, a pedido da Fundação Liga, fui registando ao longo do tempo os sumários, os relatórios diários, assim como a elaboração de objetivos específicos para cada elemento do grupo e uma observação individual e diária destes.

Por considerar pertinente e avaliadora deste processo, segue a observação e a criação de objetivos específicos para cada elemento do grupo que realizei a pedido da instituição no dia 7 de Novembro de 2011, fazendo uma observação/comparação final para cada um, tendo como base os meus relatórios diários.

### **Vera - 35 anos, Déficit cognitivo grave**

#### **7 de Novembro**

A Vera é uma aluna tranquila. Nunca recusa participar nos exercícios propostos, mas também não se voluntaria.

Apresenta dificuldades na articulação das palavras.

Apesar de simpática é reservada. Tem boa capacidade de concentração. É afável com os colegas.

**Objetivos:** melhorar a sua dicção, desinibição e auto-estima.

#### **24 de Fevereiro**

A Vera manteve-se reservada, no entanto revelou um maior empenho ao longo do processo.

Cumpriu as tarefas propostas sem no entanto as desenvolver. A memória “ginasticou” e a Vera soube cumprir toda a partitura do espetáculo final, assim como se voluntariou para arranjar o figurino preto.

### **Andreia - 29 anos, Déficit Cognitivo ligeiro**

#### **7 de Novembro**

A Andreia é a aluna com maior capacidade de memória. Está sempre atenta e nunca se esquece dos exercícios realizados anteriormente.

Apresenta alguns problemas de dicção, que deverão ser trabalhados, porque claramente serão contornados. É uma pessoa muito generosa. zela pelo grupo sendo muito prestável.

Por vezes, encontra-se muito ensonada e lenta.

A sua persistência é notável.

**Objetivos:** trabalhar a dicção e a criatividade

#### **24 de Fevereiro**

A Andreia melhorou a sua dicção. No entanto, a Andreia foi a aluna que mais se distanciou deste processo. Tornou-se menos voluntariosa. Passou a estar mais distraída. Apesar de compreender tudo o que a rodeia, a sua postura modificou-se. Eventualmente, o receio que revelou pela sua colega Alexandra, poderá ser uma das causas para este “apagamento”.

### **Tiago - 23 anos, Déficit Cognitivo Grave**

#### **7 de Novembro**

O Tiago revela uma grande autonomia. É dos alunos que melhor dicção apresenta.

Reflete antes de executar os exercícios propostos.

Revela alguma inibição.

**Objetivos:** trabalhar a criatividade e a desinibição

## **24 de Fevereiro**

Efectivamente, o Tiago tornou-se mais desinibido, mantendo, no entanto uma postura discreta. Deverá continuar a trabalhar a sua criatividade. Tornou-se mais voluntarioso.

## **Gonçalo- 24 anos, hiperactivo**

### **7 de Novembro**

A capacidade de concentração do Gonçalo é mínima, perturbando sistematicamente a aula. No entanto está a melhorar. Por ser muito carinhoso, consegue inspirar simpatia da minha parte e dos colegas. É o aluno mais criativo da turma. Regozija-se com as suas vitórias. É difícil para ele a imitação/ repetição/concretização dos exercícios propostos.

Boa capacidade de articulação das palavras.

**Objetivos:** Trabalhar a capacidade de concentração, assim como da aceitação/concretização dos exercícios propostos.

### **24 de Fevereiro**

O Gonçalo foi um dos alunos onde se verificou um progresso enorme a todos os níveis. No início de cada sessão, o Gonçalo apresentava sempre uma enorme euforia. No entanto, depois de um aquecimento (ou de uma conversa mais séria com ele), O Gonçalo acalmava-se e participava de uma forma mais concentrada, mais focada no momento presente. Ao nível da criatividade, manteve-se bem. A repetição e a execução dos exercícios deixaram de ser um problema.

## **Nuno Gonçalves - 26 anos, Autismo**

### **7 de Novembro**

O Nuno encontra-se muitas vezes, psicologicamente ausente das aulas. Apesar de não perturbar a sessão, este aluno é sistematicamente chamado a “aterrar” na aula. No entanto, sempre que solicitado, ele executa o que é proposto mais ao nível da imitação.

Revela uma boa dicção, mas pouca autonomia na fala ao nível da articulação das ideias.

**Objetivos:** Trabalhar a sua autonomia e criatividade capacitando-o na exposição da sua interioridade.

### **24 de Fevereiro**

O Nuno apresentou uma franca melhoria ao nível do seu desempenho. Revelou ao longo das sessões uma alegria em participar nas atividades propostas. As suas “ausências” mentais, tornaram-se cada vez mais pequenas. Concluo que a repetição (neste caso, da partitura da peça), é um elemento benéfico para a concentração do Nuno.

## **Helder. S. - 36 anos, Micro encefalia**

### **7 de Novembro**

Ainda não tive oportunidade de conhecer o Helder devidamente. Até à data, o Helder tem revelado um grande sentido de humor, mas apresentando alguma

timidez.

A sua atividade tem-se centrado mais ao nível da imitação e não a da criatividade.

**Objetivos:** Trabalhar a desinibição e criatividade.

#### **24 de Fevereiro**

O Helder representou a maior surpresa deste grupo. Apesar de revelar inibição, apresenta uma enorme capacidade de criatividade e reação/resolução aos obstáculos apresentados. Julgo que a sua auto-estima ficou fortalecida depois deste trabalho e com razão. O Helder é uma pessoa muito simpática, mas capaz de se zangar e reivindicar os seus direitos. É uma pessoa que inspira confiança.

#### **Helena O. - 35 anos, Paralesia Cerebral**

##### **7 de Novembro**

A Helena é uma aluna muito atenta. Participa com entusiasmo em todas atividades propostas. Contribui criativamente para os exercícios.

É voluntariosa.

**Objetivos:** trabalhar a capacidade de articulação dos sons. Desenvolver a sua expressão corporal.

##### **24 de Fevereiro**

A Helena cumpriu todos os objetivos e ultrapassou-os. É a aluna mais atenta de todo o grupo. Quando se depara com alguma dificuldade é intransigente na procura de ser entendida por todos. Foi com ela que desenvolvi a leitura da tabela de Comunicação Alternativa e Aumentativa, objetivo a que me propus no meu Plano de Trabalho. Contribuiu de forma exemplar e harmoniosa para o grupo. É um elemento imprescindível.

#### **Tatiana N. - 23 anos, Paralesia Cerebral Grave**

##### **7 de Novembro**

A Tatiana gosta muito de ouvir histórias. Apresenta dificuldades de concentração. No entanto, quando chamada à atenção, participa com entusiasmo. Melhorou bastante com a vinda da Marta. A sua expressão corporal também tem vindo a desenvolver-se. Tem-se revelado mais alegre e entusiasmada.

**Objetivos:** Trabalhar a concentração e fisicalidade.

##### **24 de Fevereiro**

A Tatiana, efetivamente, melhorou a sua capacidade de concentração e fisicalidade. Observei uma recaída quando a Marta se foi embora, mas mais tarde recuperou a sua alegria e entusiasmo. Ganhou confiança em si própria e portanto uma auto-estima mais evidente.

### **Ana Isabel G. - 40 anos, Déficit cognitivo Elevado**

#### **7 de Novembro**

É a aluna mais simpática da turma. Executa os exercícios propostos, compreende-os, no entanto nunca deixa de ser ela mesma: uma pessoa sorridente. Dificuldade na articulação das palavras.

É uma aluna concentrada.

**Objetivos:** melhorar a sua dicção e a capacidade de auto-afirmação.

#### **24 de Fevereiro**

A Ana Isabel manteve a sua alegria. É uma aluna muito disciplinada. Tem boa capacidade de trabalhar em grupo. Num trabalho futuro sugeria (já falei com o Salmo) um trabalho mais ao nível da criatividade.

### **Alexandra .L.- 31 anos, Déficit Cognitivo Moderado**

#### **7 de Novembro**

A Alexandra apresenta resistência a integrar o grupo no início da sessão. Reclama permanentemente a atenção, nomeadamente ao nível da Saúde. No entanto, devidamente acarinhada, ela disponibiliza-se prontamente para todos os exercícios e executa-os com prazer.

Compreende facilmente aquilo que é proposto. É criativa.

As mudanças de humor são uma constante. Incompatibiliza-se regularmente com alguns elementos da turma. Apresenta uma boa capacidade de memória. Boa dicção.

**Objectivos:** Desenvolver a capacidade de trabalhar em grupo. Valorizar a sua auto-estima que deverá passar pelas suas qualidades e não pelos seus defeitos.

#### **24 de Fevereiro**

A Alexandra conseguiu superar as expectativas. Empenhou-se de forma exemplar nas aulas. Os seus problemas de saúde passaram para segundo plano. Passou a ser um dos elementos mais importantes e competentes no grupo. Manteve a tendência em corrigir os colegas, no entanto, quando chamada à atenção sobre esta questão, correspondeu de forma positiva. Ainda revela alguma agressividade para com alguns elementos (nomeadamente a Andreia e o João). Considero que a sua auto-estima saiu fortalecida e com ela a capacidade de trabalhar em grupo.

O seu riso dela é contagiante.

### **Eduardo (Dudo): - 19 anos, Paralesia Cerebral Moderada**

#### **7 de Novembro**

O Dudo integrou o grupo de teatro mais tarde, mas revelou ser um elemento bastante importante. Faz parilha com o Tiago, ajudando-o na desinibição.

É muito simpático e conciliador. Tem boa memória e capacidade de concentração.

Revela uma boa capacidade em articular as ideias. Também apresenta uma boa

criatividade.

**Objetivos:** Continuar a desenvolver a sua auto-confiança através da auto-estima.

## **24 de Fevereiro**

O Dudo passou a ser o nosso “homem de confiança”. Tem uma voz extraordinária que poderá ser explorada como veículo para uma vida profissional (locutor de rádio?). Sempre empenhado, participativo e voluntarioso. Apresenta boa capacidade de memória. É um bom colega.

## **síntese conclusiva:**

Fazendo uma auto-análise geral do decorrer desta Oficina, considero que o meu foco se centrou sobretudo, na criação/ desenvolvimento de uma autonomia individual e de grupo. O serem capazes de se auto-afirmarem através de uma segurança e auto-estima inerentes a quem trabalha com esta maravilhosa ferramenta que é o teatro. Por considerar que a capacidade de Memória ou a falta dela representar o maior problema dentro deste grupo, confesso que passei a exercitá-la sistematicamente e de diferentes formas, em detrimento da articulação da fala, uma das premissas a que me propus quando elaborei os objetivos para cada aluno em particular.

A apresentação pública de um objeto teatral com um carácter Estético, um dos meus principais objetivos a que me propus no início deste Laboratório, foi inteiramente cumprido. E nesta matéria, não poderia ter arranjado melhor aliado. O meu colega Salmo Faria tem essa característica de artista esteta como forma de ser. Se eu trabalhasse sozinha neste laboratório, o espetáculo final não teria esta veia estética tão presente, nem seria um espetáculo tão extenso.

Eu e o Salmo trabalhamos efetivamente em conjunto. Nada foi decidido sem nos consultarmos e refletirmos. Foi um trabalho articulado.

O respeito pelo trabalho um do outro esteve sempre presente. Intuitivamente e mais tarde de forma consciente, passámos a ocupar cada um o seu lugar. O Salmo no campo do estético e eu no campo pragmático. E estas vertentes refletiram-se até ao final deste laboratório, pois efectivamente o Salmo optou por fazer uma Dissertação e eu, um Relatório. Mas ainda assim, continuámos a partilhar conjuntamente reflexões sobre este Laboratório, porque as nossas ideias se complementam. Eventualmente, se nos voltarmos a encontrar num trabalho futuro eu aconselharia a trocarmos de lugar. Não poderia ter sido uma experiência mais positiva. Criou-se um grupo com existência própria.

A Fundação Liga acompanhou-nos ao longo deste processo de forma interessada e sempre prestável no que se refere à eficácia de todo o processo.

A ideia de um trabalho de Laboratório foi uma constante. Como professora de teatro de um grupo com características tão especiais, reflito sobre as diferenças que observo com outros grupos de trabalho. Neste grupo, as mudanças de humor, os estados de espírito estão mais presentes e são mais variáveis do que com outros grupos. Eles têm uma consciência maior de que podem falhar. E esse risco, esse jogo permanente faz com que imprimam uma energia imensa em tudo aquilo que fazem. A memória não se cansa de repetir e este é um jogo que efetivamente, agora já o sabem jogar. E neste caso, o grupo é maravilhoso, porque é coeso.

A possibilidade de poder trabalhar para um mestrado em Teatro e Comunidade com uma comunidade especificamente diferente foi uma “dádiva”.

A confirmação de que o Teatro é terapia, porque é Arte, foi uma constante neste processo. Mas o teatro é uma arte com potencialidades particulares que fornecem ferramentas para a própria vida, como um maior conhecimento do eu, do conseguir

trabalhar em grupo, da partilha, do respeito, da auto-estima, da confiança em mim e no outro.

Um trabalho coerente, acompanhado por um suporte mais académico, que para mim foi novo e muito útil.

Por fim, falta-me falar do Carinho e da Afectividade que esta Oficina me despertou. Esta maneira, diria que quase “burocrática” de refletir sobre este laboratório e a forma como o conduzi não seria possível e eficaz sem o carinho com que fui tratada por todos (alunos, instituição e Salmo) que me fez sair deste torpor pragmático para um nível menos racional. Através dele, foi possível um sair de mim para um regresso mais harmonioso, feliz e artístico.

### III.

#### c) Teatro e Educação

Pelo meu percurso profissional, considero esta matéria a mais interessante de abordar, no entanto não me vou alargar num estudo exaustivo visto que não é este o meu principal foco para a minha dissertação e efectivamente, existem actualmente inúmeros estudos acerca desta matéria. De tal forma, que este tema constitui, também ele uma variante de mestrado em várias instituições em Portugal, nomeadamente no Instituto Português de Lisboa. Posso nesta matéria distinguir três perspectivas: o teatro/espectáculo como forma de educar, as aulas de Teatro para pessoas não profissionais e as aulas para formação de profissionais do teatro.

A primeira ideia está expressa na minha reflexão sobre o Teatro, portanto serão as aulas/sessões do respectivo tema o meu objecto de análise.

Segundo Jean Piaget, numa aula de teatro o aluno não é só o sujeito de aprendizagem, mas também aquele que aprende junto ao outro. O conhecimento produz-se através do grupo social que o rodeia e que lhe transmite valores, linguagem e o próprio conhecimento. Desta forma, Piaget defende que ao pedagogo teatral cabe-lhe o papel de ter um conhecimento aprofundado sobre psicologia, pois através do teatro desenvolvem-se conceitos espontâneos e quotidianos que se diferenciam das aulas ditas normais em que existe um sistema organizado de conhecimentos.

O teatro é essencial para Todos. O teatro potencia o grupo, a auto-estima, a liberdade de pensamento. Leva a cultura aos alunos contribuindo para a construção de conceitos. Desta forma, o Teatro é uma ferramenta de vida porque desenvolve a Expressão Oral, permitindo à pessoa adaptar-se às mais variadas situações de fala, de comunicação. Desenvolve o poder de argumentação, favorece a escuta, a atenção ao outro e a aceitação da diferença.

Desenvolve a Expressão Corporal porque trabalha os corpos no espaço. Aborda o movimento, o ritmo, os reflexos, permitindo construir, modificar e apurar o movimento corporal.

Criando jogos de associações, de transformações, de aproximações e representações afastadas da percepção realista, o Teatro trabalha o imaginário e a criatividade. A pessoa é convidada a ser outra, experimentando vários papéis imaginários, o que contribui para a formação da sua personalidade.

O Teatro trabalha sobre a comunicação. Através do jogo dramático oferece uma oportunidade de socialização, na medida em que possibilita interacções entre a pessoa e práticas colectivas que preparam para a vida social.

Ao melhorar a comunicação interindividual e restaurar a confiança do sujeito (um melhor bem-estar, um conhecer melhor, um compreender melhor), o Teatro desenvolve a confiança em si.

E por fim, o Teatro fornece uma abordagem cultural. Permite uma educação artística através da exploração da linguagem dramática (nas suas múltiplas utilizações), da transposição artística do real, da abordagem de textos dramáticos ou não dramáticos, da colaboração com os profissionais de espectáculo, da descoberta de espectáculos vivos.

Compara-se muitas vezes Teatro com Psicoterapia na medida em que se trabalha no campo da psique, no entanto, não deverá ser esta a intenção de um professor de teatro, a não ser que tenha tido uma formação paralela ao teatro no campo da psicologia.

Como já referi anteriormente acerca de outros temas, o teatro é terapêutico porque é vida, porque é Arte, porque é auto conhecimento. Conduz à libertação de dogmas à libertação do eu. Conduz à integração do indivíduo na sociedade com a afirmação da sua individualidade. Teatro poderá ser entendido como terapia quando visa, por exemplo, a integração social de uma comunidade específica que se constitui estigmatizadamente à parte das outras .

A Arte promove a auto-estima. Transforma um ser humano socialmente activo desempenhando uma função social determinada. Potencia as habilidades latentes do indivíduo. A sua individualidade é construída a partir do seu interior e não da sua incapacidade. Desenvolve a criatividade.

A Arte permite demonstrar que apesar das limitações de um indivíduo, este possui habilidades, sentimentos, desejos e opiniões como qualquer outra pessoa, ou seja, a arte capacita o homem a compreender a realidade e ajuda-o não só a suportá-la como também a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade.

A ideia de um ensino artístico como processo educativo /formativo do indivíduo, foi desenvolvida desde os tempos da Grécia antiga. Aristóteles representou de forma pragmática toda esta temática. No entanto, Platão no Livro Republica <sup>2</sup>, quando reflete acerca de uma cidade ideal, expressa a ideia de que uma “justa educação” seria dada através da música e da ginástica (pp.130 à 154). Da música, porque engrandece a alma e encaminha profundamente o nosso sentido da beleza. Da ginástica porque forma homens saudáveis e portanto, capacitados para a governação desta cidade ideal. Refere também que como o corpo está intimamente ligada à alma (e vice-versa), se nós educarmos a mente estamos a tratar do físico automaticamente. Nenhuma destas áreas pode ser separada uma da outra. Estão ligadas entre si, formando o ser razoável, guardião necessário desta cidade.

Quanto à poesia /mimese<sup>2</sup> (pp.101 à 129), fazendo parte da educação musical (visto que nesta altura estavam intimamente ligadas), Platão refere que esta deveria ser limitada, para apenas enaltecer os feitos que contenham a ideia do bem: “Mas a baixeza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade” (p.121). Platão sugere que para esta forma de arte cumprir a sua função, a da criação de homens plenos, deveria ser trocada a ordem como se processa esta forma de arte, ou seja, a primazia seria dada à música (porque bela) e posteriormente o texto se se caracterizar como adequado e justo.

Desta forma, o Livro VII<sup>2</sup> é consagrado em grande parte a traçar o currículo de estudos da cidade ideal onde a educação dada pelo Estado tem um lugar central: “... desde crianças que devem aplicar-se à ciência do cálculo, da geometria e a todos os estudos que hão-de preceder o da dialéctica, fazendo que não sigam contrafeitos este plano de aprendizagem” (p.352). De uma maneira mais geral, Platão, neste livro dá a conhecer o comportamento da natureza humana quando há ou não experiência de educação formal (p. 315). É neste contexto que uma alegoria é desenhada como pano de fundo para a concretização de uma ideia subjacente (pp. 315-320).

Deste modo e em primeiro lugar, é defendida uma instrução dupla: dar e formar o corpo pela ginástica, a alma pela música. Ensinam-se e aprendem-se as letras, a lira e a ginástica – uma educação antiga (pp. 325-327). Em segundo lugar, um currículo que fomenta o

---

2- Platão, A República, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (9ª.) 2001, Livro III

desenvolvimento contínuo do pensamento abstracto, cada vez mais completo, tendo como base a ciência dos números e do cálculo: “... os que nasceram para o cálculo nasceram prontos, e (...) os espíritos lentos, se forem instruídos e exercitados nele, ainda que não lhes sirva para mais nada, de qualquer maneira lucram todos em ganhar maior agudeza de espírito” (p. 335).

É assim preconizado o estudo ordenado: da aritmética (e de um ramo novo - a estereometria), da geometria, da astronomia e da harmonia (pp. 327-343). “É provável que, assim como os olhos foram moldados para a astronomia, os ouvidos foram formados para o movimento harmónico e as próprias ciências são irmãs uma da outra...” (pp.342-343). Todos estes estudos são preparatórios para o mais elevado: o da dialéctica que permite o entendimento total, o conhecimento do Ser, do Bem, da Essência (pp. 343-349): “... As outras artes (...) têm em vista as opiniões e gostos dos homens (...). Quanto às restantes aquelas (...) que apreendem algo da essência, a geometria e afins, (...) quanto ao Ser, apenas têm sonhos, que lhes é impossível ter uma visão real, enquanto se servirem de hipóteses que não chegam a tocar-lhes, por não poderem justificá-las. Se se principiar por aquilo que não se sabe, e se o fim e as frases intermédias forem entretecidas de incógnitas, que possibilidades haverá (...) de que esta concordância se torne ciência?” (pp. 346-347).

Este Livro<sup>2</sup> conclui com a noção de que aqueles que aos quinze anos sobreviverem a este intenso processo educativo terão a possibilidade da contemplação do Ser e usarão este paradigma para ordenar a cidade, os particulares e a si mesmos pelo resto da vida como uma necessidade (pp. 357-358).

Mais uma vez, recorrerei à obra de Eugénia Vasques<sup>3</sup> para um breve percurso da história do teatro no âmbito do ensino. Desta forma, esta autora refere que tal como Platão e Aristóteles que defenderam e sistematizaram uma educação ligada às artes, como matéria essencial para a formação de um indivíduo, Stanislavsky (1863 - 1938), imbuído dos tempos que o envolvem vai também sistematizar um ensino para a prática teatral (pp. 63-70).

A par das reformas stanislavskianas surgem, noutras partes do globo, outros teóricos teatrais avançando teorias paralelas: “Antoine, França 1887; Otto Brahm, Berlim 1889; J.T. Grein, Inglaterra; James A. Herne, Estados Unidos da América, etc.”

A preocupação de se construir um trabalho de cena sistematizado e científico leva à formulação de regras semelhantes à já anteriormente formuladas por Lessing na sua *Dramaturgia de Hamburgo*:

- “numerosos ensaios;
- «trabalho de mesa» para a análise literária dos textos;
- criação de departamentos especializados nessa análise;
- levantamento sistemático de elementos de contextualização das obras e autores, dos figurinos, dos desenhos, dos tecidos, dos adereços, do cenário, da música, etc;”

Relativamente à educação do público:

- proíbe-se a entrada após o início do espectáculo;
- suprime-se os aplausos durante a representação, etc.

Relativamente ao actor:

- combate aos vícios do vedetismos individual;
- combate ao analfabetismo e de reflexão intelectual;
- procura da «autenticidade»
- desenvolvimento de disciplina e ética profissional.

---

3 - *O que é: Teatro*, Eugénia Vasques, Lisboa, Quimera, 2003

Ao contrário da arte anti-mimética e dionisíaca que Nietzsche quis inspirar nos seus estudos, o que surge é uma preocupação científica com a representação da realidade. A personagem deve tomar conta do actor fazendo-o desvanecer sob ela. Isto reflete as aspirações das técnicas de Stanislavski e Némerovitch-Dantchenko, fundadores do Teatro de Arte de Moscovo. Técnicas que resumiriam na expressão “um trabalho sobre si mesmo”. Nas suas obras *A Minha Vida na Arte* (1924), *A Preparação do Actor* (1936), *A Construção da Personagem* (1955) e *A Criação de um Papel* (1957), Stanislavski desenvolverá o seu corpo teórico sobre o trabalho do actor recorrendo à sua prática enquanto actor, director, produtor e professor, deixando para trás uma ideia de “sistema”, substituindo-a por uma de “natureza da criação artística”. Devedora dos avanços da psicologia da altura, a teoria de Stanislavski propõe vários exercícios para ajudar o actor a penetrar nas sombrias regiões do seu subconsciente:

- relaxamento,
- acrobacia,
- ginástica e atletismo,
- dança e ginástica rítmica,
- os agarradores (exercícios sobre os cinco sentidos),
- tempo,
- ritmo,
- dicção,
- canto,
- observação,
- concentração,
- memória,
- improvisação,
- exercícios de comunhão
- correntes invisíveis

Os objectivos destes exercícios serão o alcance da espontaneidade e a criação intuitiva do actor. Podemos encontrar estes princípios já presentes nas teorias de Diderot, Lessing, Stendhal e Hugo, que defendiam uma determinada organização do trabalho de actor de forma a alcançar o referido fim<sup>3</sup> (pp. 63-70).

### **A importância do pedagogo Teatral**

Comecei a dar aulas de Teatro ainda no meu primeiro ano de Bacharelato de Teatro em 1993 em Leiria (Pousos). Posteriormente, dei aulas por todo o país e em Macau. Contactei com diferentes idades e comunidades. Paralelamente, tenho mantido regularmente o meu trabalho como actriz.

Tenho um prazer enorme em dar aulas, a tal ponto que equacionei muitas vezes sobre o meu percurso profissional, visto considerar que, com a ferramenta do teatro, poderia ser capaz de dar qualquer matéria de uma forma pragmática, se me empenhasse nessa direcção.

Simultaneamente, constato (e sinto) que o teatro é fundamental para a vida. O mundo seria melhor se todas as pessoas fizessem teatro. Esta vontade de partilhar o Teatro com os outros tornou-se essencial no meu percurso profissional.

Muitas vezes interroguei-me porque é que retiro tanto prazer quando dou aulas de teatro. Porque é que tantos actores que eu considero excepcionais detestam dar aulas? A resposta, quanto a mim, reside nesta questão: o que é que leva uma pessoa a ser professor e particularmente, neste caso, professor de teatro? Esta problemática é para mim relevante, visto que existem tantos métodos e processos válidos para tal. A consciência do pedagogo teatral acerca daquilo que o move dá-lhe uma segurança e uma “linha” condutora daquilo que pretende.

Efectivamente, parto do pressuposto que, apesar do trabalho com uma comunidade dever ser realizado através da comunhão entre o agente teatral e a comunidade, o responsável será sempre o professor/formador ou o encenador. Se o responsável não estiver consciente dos

seus “apetites artísticos”, poderá cometer graves lacunas à semelhança de um psicólogo que resolve seguir psicologia para resolver o seu próprio problema. O poder da arte teatral é tão grande que cria “laços” com a comunidade muito fortes e se o processo não for bem conduzido poderá resultar num trauma coletivo desnecessário.

Como já referi anteriormente, o Teatro pelas suas características é fundamental para a formação de um indivíduo. Através da arte de representação, tornei-me uma pessoa mais segura. Aprendi a vencer a minha timidez. O Teatro assumiu para mim uma perspectiva de ferramenta de vida.

O que me move, enquanto professora de teatro, é partilhar o encanto da Arte de Representar. Por me sentir mais motivada pelo cómico, dentro do género teatral, como actriz e espectadora de teatro e por sentir que o riso faz parte deste universo de terapia como forma de “exorcização”, tenho, intuitivamente me debruçado nesta matéria. O Cómico está presente nos exercícios propostos durante as minhas aulas de teatro assim como, inevitavelmente, no Espectáculo Final com os grupos que leciono. Rirmo-nos de nós é uma óptima premissa de Vida. Temos a capacidade de nos expor ao ridículo.

Outra constatação acerca do meu trabalho prende-se com o prazer de dar aulas a indivíduos que não sejam actores profissionais. Por apresentarem menos preconceitos relativamente à arte de representar, conseguem surpreender-me e ensinar-me outras maneiras de pensar a vida e o teatro.

Desta forma, parece-me pertinente partilhar nesta dissertação, uma experiência de vida já por mim abordada anteriormente, pela forma pragmática que apresenta no âmbito do teatro/educação e comunidade:

### **Aulas no Conselho de Alenquer/ Experiência Prática/ Observação:**

Entre o ano de 2006 a 2010, criei e dirigi um projecto de Teatro nas escolas do Conselho de Alenquer. Através da Câmara Municipal de Alenquer, pelouro da Juventude, colaborei com as escolas Básicas e Integradas: Pêro de Alenquer, Abrigada e mais tarde Carregado. Através deste projecto, foram concedidas a estas escolas aulas de teatro (contabilizadas em número de horas) que poderiam ser “utilizadas” da melhor forma para que pudesse ir ao encontro de um maior número de alunos.

No final do ano lectivo, proporcionar-se-ia um encontro entre todas as escolas de forma a partilhar entre elas e a população do conselho um Encontro de Teatro.

Assim, estas sessões eram dirigidas aos jovens das respectivas escolas através do sistema de inscrição e ao grupo já constituído pelos alunos do ensino especial. Este projecto “abriu portas” também às professoras que lecionavam aulas de teatro nestas escolas, que não tendo formação específica nesta área (eram, nomeadamente, professoras de história, português e francês) davam aulas de teatro para, desta forma, atingir um “horário completo”. E por fim, sessões pontuais e rotativas ao 1º ciclo.

Uma sociedade que defende a inclusão tem sido um objectivo pelo qual muitas pessoas, instituições e governos se têm debruçado. Uma ideia pela qual cada indivíduo tem o seu papel a desempenhar numa sociedade. Os grupos que constituem o Ensino Especial nas escolas Estatais em Portugal, representam esta corrente de pensamento. No entanto, em Portugal, podemos observar que os professores que acompanham este processo estão, na sua maioria, mal preparados para esta função.

Pela minha experiência, constato que nas escolas estatais, os formadores que acompanham os grupos considerados especiais não estão formados para esta especialidade. Em Portugal, infelizmente, os professores que acompanham estes alunos representam aqueles que não encontram vaga na sua área de ensino nas escolas do estado. Desta forma, para combater o desemprego, são encaminhados para o acompanhamento destes grupos. Ou seja, professores com pouca experiência profissional e de vida, transformando, desta forma esta iniciativa num logro. No entanto, posso confirmar que conheci muitas pessoas que estão efectivamente interessadas nesta área ou que ao contactar com esta temática tornaram-se

sensíveis e atentos ao processo de inclusão.

No entanto, não posso deixar de referir os aspectos que esta questão me suscita. Existem crianças que apresentam dificuldades na aprendizagem. Deverão pois, ter um acompanhamento mais aprofundado ao nível do ensino. Parece-me uma ideia razoável um acompanhamento artístico. Ao juntarmos todos os jovens com dificuldades na aprendizagem estamos a juntar pessoas com problemas de origem muito diferente: condições económicas, deficiência mental ou motora, estrangeiros recentemente chegados a Portugal, famílias disfuncionais e diferentes etnias, nomeadamente a cigana. Será benéfico para estes adolescentes pertencerem a um grupo que o que o distingue é a dificuldade na aprendizagem?

Desta forma, julgo que o ensino das artes poderá ser o contributo para uma melhor coesão entre eles, porque, como já referi anteriormente, não existe “deficiência” na arte. A Arte é livre e criativa.

No decorrer das minhas sessões ao ensino especial era recorrente a observação, por parte das professoras que acompanham estes grupos, a perplexidade por determinado aluno ser “tão bom no teatro”. O ser um bom aluno no teatro significa que este se concentrou e se empenhou numa matéria. Não tenho dúvidas nenhuma que este aluno, depois de uma auto-estima mais elevada, depois de um trabalho que lhe exigiu empenho e concentração, poderá ter menos problemas na aprendizagem.

Por todas as potencialidades já referidas acerca da expressão dramática gostaria de ver a disciplina de teatro integrada no ensino estatal. E prioritariamente, caso o Ensino especial se mantenha nas escolas, o teatro revela-se fundamental para um trabalho de inclusão visto representar um grupo que é obrigado a estar junto por apresentar dificuldades de aprendizagem.

As aulas de teatro dirigidas ao 1º Ciclo abrange o 1º, 2º, 3º e 4º ano da escola obrigatória. Estas sessões materializaram-se em diferentes formatos.

Um das escolas optaram por utilizar a biblioteca como espaço para estas sessões. Posso assegurar, que depois de devidamente transformado, o espaço numa biblioteca é acolhedor para uma sessão de teatro. Trabalhando em coordenação com as respectivas professoras dos grupos a trabalhar, havia o cuidado de me serem facultados dentro dos livros de leitura do Plano Nacional, quais os que estavam a ser trabalhados na altura na disciplina de Português. Desta forma, foi um trabalho salutar para todos os elementos desta comunidade. Para os alunos e professores, porque lhes abriu horizontes criativos e interpretativos na forma de abordar um texto. Para mim, que pude, de forma espontânea ir para além de uma dramatização de um texto. Ou seja, o facto de todos os membros do grupo dominarem determinado texto previamente, proporcionou um encontro de partilha e criatividade. Gostaria também de salientar a relação salutar com os responsáveis pelas bibliotecas das escolas. Eles assistiam e muitas vezes participavam. Era recorrente, haver troca de impressões após uma sessão, pois estes elementos tinham um conhecimento prévio destes alunos e o factor surpresa era recorrente.

Muitas escolas do 1º ciclo, na região de Alenquer, localizavam-se longe da escola base do agrupamento. Desta forma, outra maneira de fazer chegar o teatro a mais alunos era percorrer as escolas do 1º ciclo deste conselho. Isto traduzia-se numa imensa extensão de quilómetros para chegar a povoações localizadas em zonas quase inóspitas rodeadas de natureza profunda. Posso dizer que fui muito bem acolhida e que a ideia de partilha era muito interessante, visto que eu era considerada quase “estrangeira”. Estas crianças, praticamente, nunca tinham tido contacto com o teatro. Estabelecia-se assim, uma relação quase mística, ou seja, depois de realizar uma sessão numa determinada escola, quando regressava na semana seguinte para trabalhar com outro grupo, permanecia um respeito empolgante, pois já se sabia que o que se iria fazer era completamente diferente de tudo o que eles tinham participado até ali.

O grupo que corresponde à faixa etária dos adolescentes compreendia alunos entre os 12 e os 16 anos. Estas aulas eram cheias de dinamismo e criatividade. Jogando a meu favor o facto de os grupos serem compreendidos por alunos que se inscreviam, pude desta forma, colocar a questão de que poderia “abandonar o barco” a qualquer altura. Desta forma, poderia exigir a um aluno, que estivesse a perturbar a sessão, que se retirasse. Foi com agrado que ao longo destes 4 anos nenhum aluno abandonou o Teatro por iniciativa própria. Encontrou-se nestas aulas um espaço salutar de criatividade, energia e de partilha; onde cada vez eramos mais.

É do conhecimento geral, que a adolescência traduz-se por um emaranhado de emoções que estão à flor da-pele. O “ser do contra” é uma forma de afirmação muito importante nestas idades.

É normal que se sinta uma rejeição constante pelos exercícios propostos, mesmo que ainda não saibam muito bem em que é que eles consistem. Desta forma, um professor que acompanhe um grupo de adolescentes terá de ser mostrar muito seguro do que faz. Não se deixar armadilhar por toda uma postura que consiste num pôr-à-prova a resistência de um professor ou uma displicência materializada em aborrecimento por uma determinada matéria.

Tudo isto constitui uma verdadeira ferramenta de trabalho e de vida. Ter segurança e prazer naquilo que fazemos que com estes grupos é uma condição para que se consiga trabalhar. Pude observar também, pela diversidade espacial das escolas, uma diferença muito grande nas posturas destes jovens. Por exemplo, a escola da Abrigada situa-se num espaço com muito campo à volta (rodeada pela Serra de Montarchique), com muita natureza. Estes alunos habitavam, na sua maioria, casas com quintais onde a coexistência com animais era recorrente. Desta forma, estes alunos eram muito mais dóceis e curiosos do que os alunos da escola do carregado, zona fabril e mais pobre. No carregado, os alunos eram mais agressivos, mais inquietos; mas também mais criativos e com uma vontade latente de libertação o que se reverteu numa forma bastante salutar no processo teatral.

As sessões efectuadas com as professoras de teatro foram um verdadeiro processo de laboratório. A teoria foi-lhes facultada através de livros e materiais diversos e as sessões eram práticas. Foi uma experiência fantástica. Era um grupo constituído por mulheres, na sua maioria, cultas e interessadas no teatro do ponto de vista pragmático, pois estavam encarregadas de leccionar a disciplina de teatro nas respectivas escolas. O facto de participarem como alunas nos exercícios teatrais, implementou uma energia suplementar na transmissão destes mesmos exercícios aos seus alunos. Eram, desta forma, “alunas” muito interessadas, mas também, curiosamente, indisciplinadas. Era muito difícil dar início a uma sessão de trabalho. Era um grupo muito “falador”, visto que, já todas se conheciam, dominavam o espaço de trabalho pois este era o seu espaço e apresentavam-se normalmente muito cansadas. O empenho destas alunas regressava quando se falava das experiências que elas tiveram na concretização dos exercícios nas suas respectivas aulas. Este era normalmente o motor de arranque para novas sessões.

A apresentação de uma peça de teatro para a população e em particular para os seus alunos constituía um tormento para estas professoras, mas também com toda a certeza, uma memória inesquecível de um prazer artístico partilhado.

Depois de dois anos decorridos, a situação alterou-se. A estrutura hierárquica foi ganhando novos contornos através do sistema de avaliação dos professores que se reverteu em inúmeros relatórios que estas professoras passaram a ter de elaborar. Desta forma, cada vez tinham menos tempo para dispendir com as aulas de teatro, para além de um cansaço e desmotivação pelo ensino em geral. Como o grupo era cada vez mais reduzido, pois era difícil encontrar um tempo comum entre estas professoras e visto que já existia bastante material de teatro explorado, passamos a trabalhar a área de marionetas. Desta forma, construímos e elaborámos peças de marionetas que se traduziu numa lufada de ar neste

grupo.

No final do ano lectivo, os grupos destas três escolas encontravam-se no Auditório Damião de Gois em Alenquer. É um espaço amplo com todas as condições necessárias para a apresentação de espectáculos de teatro. A Câmara cedia apoio técnico, como as luzes e som. Encontrávamo-nos de manhã. Fazíamos um ensaio geral com todos os grupos, onde o público era constituído pelos actores dos outros grupos. Era a oportunidade de nos vermos uns aos outros de forma mais descontraída, podendo simultaneamente adaptarmo-nos ao espaço e testarmos a técnica. Este processo exigia muita concentração, pois este trabalho consistia na apresentação de seis espectáculos de Teatro apresentados por grupos geralmente constituídos por 12 elementos. No entanto, a ideia de festa esteve sempre presente ao longo destes quatro anos. O dia da apresentação final de teatro do ano lectivo, representava para mim a confirmação que através do teatro, estipulam-se regras fundamentais de convivência, nomeadamente o respeito e interesse pelo outro. Nunca tive qualquer problema com nenhum destes alunos. Estabeleceu-se através destas sessões um “profissionalismo” surpreendente. Estes alunos revelaram-se responsáveis. Muitos conheceram-se nesta iniciativa e ainda hoje mantém laços profundos de amizade.

Os familiares e amigos destes “actores” compareciam em grande número. Este dia traduzia-se numa verdadeira festa do Teatro e Comunidade.

Posso afirmar que esta experiência foi conduzida pela minha instrução teatral e experiência profissional, mas efectivamente, concludo que teve uma grande dose de intuição. Retomando a importância do pedagogo teatral, sublinho desta forma o papel da intuição. Mas, para que esta potencialidade possa ter o seu papel, sublinho a ideia de que o sujeito deverá ter uma segurança artística. Uma vontade interior que o move. Desta forma e através deste projecto observo que o pedagogo teatral deverá valorizar as capacidades expressivas presentes em cada um. O desenvolvimento de uma linguagem artística (que é potencial em todos os seres humanos). O desenvolvimento pessoal, uma vez que o contacto com uma linguagem artística contribui para um conhecimento mais aprofundado de si próprio e das suas capacidades de expressão, como também para o desenvolvimento enquanto indivíduo pertencente a uma comunidade para a qual é importante a sua participação ativa. A aquisição de competências artísticas, técnicas e sociais é também de extrema importância, assim como; a aquisição de conhecimentos históricos e culturais.

Por fim, parece-me também importante salientar, o estabelecimento de uma relação de proximidade e, possivelmente, de maior identificação com o património histórico e cultural da sua região, assim como da região de onde provêm a maioria do grupo com que vai trabalhar. Em última análise, os laços que se foram estabelecendo, tiveram o seu início com uma relação entre uma pessoa que vinha de fora, com muita coisa para contar e com muito interesse em saber tudo o que dizia respeito ao conselho de Alenquer; com indivíduos cheios de vontade de partilhar o seu espaço e as suas individualidades.

## Conclusão

Querer aprofundar tudo o que diz respeito a teatro e comunidade é, efectivamente, uma iniciativa herculiana. No entanto, não foi este o meu intuito. Pretendia abrir caminhos para este tema, possibilitar novas direcções futuras para uma temática de teatro e Comunidade mais ampla e mais livre de preconceitos.

Tal como referi na minha Introdução, Teatro e Comunidade é tudo o que diz respeito ao teatro sob um ponto de vista, o de comunidade.

Apesar da minha intenção ser uma reflexão filosófica, denoto que a minha vivacidade resvalou sempre para um lado mais pragmático do teatro. Ou seja, as minhas dúvidas são filosóficas, mas a minha experiência de vida ao nível do teatro é efectivamente pragmática. Ao partilhar a minha experiência teatral possibilitei, desta forma, uma maneira de poder exemplificar melhor as minhas posturas artísticas.

Efectivamente, denoto que ao partilhar a minha experiência prática como professora e actriz, redobro o meu entusiasmo. O partilhar de uma iniciativa onde teatro e Comunidade estão intimamente ligados. Julgo ter sido a melhor forma de demonstrar que apesar de não partir das mesmas premissas de muitos criadores, onde a comunidade (ou a mensagem) é um objectivo teatral, não posso negar que este trabalho existe e é válido. Posso agora afirmar que há uma existência de um teatro que poderá ser analisado numa vertente mais directa na sua relação com a comunidade. No entanto, posso também afirmar que salvaguardei a ideia de que um objecto teatral é, em primeira análise, artístico e só posteriormente deverá ser relacionado com a comunidade.

Fiz a minha reflexão pessoal acerca daquilo que move o artista criador. Qual a sua postura artística? Desta forma cumpro um dos meus objectivos desta dissertação a de colocar o artista criador num papel mais elevado, pois quando se confronta com uma comunidade artística, com o publico espectador ou alunos de teatro profissionais e não profissionais; será sempre ele o agente/sujeito desta ligação e a sua “função” principal, neste caso, será a sua componente artística.

Dar lugar ao teatro que, como forma de arte, representa em si mesmo enormes propensões comunitárias. O próprio teatro poderá também representar uma forma de estudar comunidades. O teatro representa um micro-cosmos da sociedade visto que as regras

teatrais poderão ser linhas condutoras da vida em sociedade, nomeadamente porque implica o respeito pelo outro.

Actualmente, caminhamos em direcção à utopia da total inclusão, onde todos são participantes. Fazemo-lo porque compreendemos o teatro como força de criação física, social e relacional de comunidades. E descobrimos que a génese desta irmandade Teatro e Comunidade advém em grande parte da necessidade do encontro físico entre indivíduos numa dada acção, num dado tempo e num dado espaço, além do encontro de ideias e valores que se podem realizar de outras formas. O teatro tem uma vocação antropocêntrica e por isso fomenta a liberdade.

Clarificando a minha postura artística encontrei o foco das minhas intenções, obtendo desta forma, uma posição mais livre. Foi, sem dúvida, um exercício de querer provar que existe mais para além de encerrar o tema teatro num objectivo comunitário. Mas, ao pretender sistematizar esta matéria corri o risco de encerrar o próprio tema num circuito redutor. Desta forma, este trabalho materializou-se, inicialmente, numa reflexão filosófica - num impulso inconsciente: o de libertar o teatro da comunidade. Posteriormente, voltei a conciliar estes dois termos: Teatro e Comunidade de forma mais segura, coerente e sobretudo consciente.

Reflectir sobre o Teatro significa, efectivamente, o reverberar do conceito de comunidade.

## **Bibliografia:**

- Aslan, Odette. *L'art du Théâtre*, Éditions Seghers, Paris, 1963;
- BARATA, José Oliveira. *Máscaras da utopia*. História do teatro universitário em Portugal (1938- 1974). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.;
- Roland Barthes, *Mitologias*, Lisboa, Difel, 1985
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004;
- Boal, Auguston - *Jogos para Atores e Não-Atores*. Civilização Brasileira, 7a Edição, Rio de Janeiro 2005 ;
- BROOK, Peter (1968) *O Espaço Vazio*, Lisboa: Orfeu Negro, 2008;
- Conservatório Nacional – *150 Anos de Ensino do Teatro*, Centro de Documentação e Investigação teatral. E.S.T.C 1998
- Descartes, *As Meditações Sobre a Filosofia Primeira*, Introdução, tradução e Notas pelo Prof. Gustavo de Fraga. Livraria Almedina, Coimbra, 1988 ;
- Folkes, S.H. – *Grupo-Análise Terapêutica*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1970;
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.;
- GUINSBURG, Jacó, e FERNANDES, Sílvia (orgs.) *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009;
- HELDER, Herberto. Edoi Lelia Doura – *Antologia das Vozes Comunicantes da Poesia Moderna Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985;
- Immanuel Kant, *Critica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Mourujão. Introdução e notas de Alexandre Fradique Mourujão. 5a Edição. Serviço de Educação e Bolsas, Fundação Calouste Gulbenkian ;
- João Silva Lisboa, *Limiar*. Cavalo de Ferro (1o ed.), 2010;
- José Oliveira Barata, *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII)*, 1998 DIFEL, colecção Memória e Sociedade;
- Kupperts, Petra. 2007. *Community Performance*. An introduction. Oxon and New York: Routledge;
- Pandolfi, Vito. *Histoire du Théâtre*, Marabout Université, Turin, 1964;
- Massetti, Morgana, *Boas Misturas – a ética da alegria no contexto hospitalar*, São Paulo, Palas Athena, 2003

- Moreno, J.L. - *Fundamentos de Psicodrama*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1987
- Nietzsche Frederico , *A Origem da Tragédia*. Lisboa Editora.2001 (7o.Edição). Tradução, apresentação e comentário de Luis Lourenço;
- Panovsky Erwin, *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1982;
- Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*.Tradução de J.Guinsburg e Maria L. Pereira, São Paulo, Edição Prespectiva 2001
- PERNIOLA, Mario. *A arte e a sua sombra*. Tradução de Armando Silva Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.;
- Pignarre Robert, *História do Teatro*. Tradução de M.P. E de Maria Gabriela de Bragança. Publicações Europa América, 3a Edição actualizada. Coleção Saber;
- Platão, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (9a.) 2001, Livro X - pp. 451 a 500 ;
- Santos, Arquimedes da Silva. *MEDIAÇÕES ARTEDUCACIONAIS: ensaios coligidos* . Assunto(s): Educação. Ensino. Pedagogia. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. Coleção: Textos de Educação
- Rancière, Jacques, *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Lima. Orfeu Negro - 1.a edição portuguesa, Lisboa 2010
- Roger Vailland, *Experiencia do Drama*, Tradução Zita Mendonça. Divulgação e Ensaio, Editorial Presença, 1962;
- Russell, Bertrand. *Educação e Sociedade*. Horizonte pedagógico. Livros Horizonte, 1982
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Tradução de José Lima. Lisboa: Gótica, 2004 ;
- Steiner, George *Paixão Intacta*, Ensaios 1978-1995. Tradução de Margarida Periquito e Victor Antunes, 2003 – Relógio D'Água Editores, Antropos – Capitulo Tragédia Absoluta;
- Steiner, George. *O Silêncio dos Livros*. tradução de Margarida Sérvulo Correia, 2006 – Gradiva ;
- Teatro Bando. *Um Caso de Teatro Político: O Teatro de Ambiente de O bando, Aspectos e Reflexos de um Trajecto*, Palmela, Bando, 2009;
- Vasques , Eugénia - *O que é Teatro*, Quimera, 2003;
- Vasques , Eugénia, João Mota, *O Pedagogo Teatral (Metodologia e Criação)*, Lisboa, Colibri/IPL, 2006;

## Webgrafia

### O Teatro e a Arte

- <http://www.artigos.com/artigos/humanas/artes-e-literatura/o-conceito-da-arte-1140/artigo/> (8/05/2012)
- <http://www.slideshare.net/kardovsky/conceito-de-arte> (8/05/2012)
- [http://criticanarede.com/fil\\_tresteoriasdaarte.html](http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html) (8/05/2012)

### Impressionismo

- <http://www.sul-sc.com.br/afolha/pag/artes/impressionismo.htm> (8/05/2011)
- [http://pt.wikipedia.org/wiki/Impressionismo\\_na\\_m%C3%BAsica](http://pt.wikipedia.org/wiki/Impressionismo_na_m%C3%BAsica) (8/05/2011)
- <http://faroldasletras.no.sapo.pt/impressionismo.htm> (8/05/2011)

### Tchekov

- <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp> (8/05/2011)
- [codigo=1974&titulo=Tchekhov,\\_o\\_cirurgiao\\_da\\_alma](http://www.digestivocultural.com/codigo=1974&titulo=Tchekhov,_o_cirurgiao_da_alma) (9/05/2011)
- <http://recantodasletras.com.br/artigos/2064261> (8/05/2011)
- [http://prope.unesp.br/xxi\\_cic/27\\_23068801826.pdf](http://prope.unesp.br/xxi_cic/27_23068801826.pdf) (9/05/2011)

### Teatro simbolista

- <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-do-teatro/teatro-simbolista.php> - (7/05/2011)
- <http://historiadoteatroufpel.blogspot.com/2009/07/craig-e-appia-uma-introducao.html> (8/05/2011)
- Naturalismo - <http://pt.wikipedia.org/wiki/Naturalismo> (7/05/2011)
- Alfred Jarry [http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Jarry](http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfred_Jarry) (8/05/2011)
- Maetrelink [http://pt.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Maeterlinck](http://pt.wikipedia.org/wiki/Maurice_Maeterlinck) (8/05/2011)

### Performance:

- [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3646](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3646)(27/06/2013)
- <http://www.infoescola.com/artes/performance/> (27/06/2013)

### Natural Theatre:

- <http://www.naturaltheatre.co.uk/> (27/06/2013)

**Projecto Ruínas:**

<http://projectoruinas.blogspot.com>

**O Gerador:** <https://www.facebook.com/events/>

- <http://facebook.com/projecto.ruinas>

**Teatro e os deficientes mentais:**

<http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/TL0013.PDF> (15/07/2011)

<http://www2.uol.com.br/aprendiz/guiadeempregos/eficientes/noticias/ge181104.htm> (16/07/2011)

**Jung e a psicologia Analítica:** <http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos/Jung%20e%20a%20psicologia%20analitica.htm> (16/07/2011)

**August Boal/Teatro do Oprimido:**

- [http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto\\_Boal](http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal) (16/07/2011)

- [http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_do\\_Oprimido](http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_do_Oprimido) (15/07/2011)

**Moreno:**[http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacob\\_Levy\\_Moreno](http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacob_Levy_Moreno) (12/07/2011)

- [http://arteterapia.terraeden.com/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=6](http://arteterapia.terraeden.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=6) (15/07/2011)

Fisher/ Deficiência mental <http://www.estantevirtual.com.br/pontessebo/Henry-L-Fischer-GTPAÊ>  
– Grupo de Teatro para Atores Especiais

<http://educacaoespecial2009.blogspot.com/2009/11/alunos-perguntam-e-sadao-omote-responde.html> (12/07/2011)

**Deficiência Mental:** [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1414-98932007000100012&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1414-98932007000100012&script=sci_arttext) (16/07/2011)

**Teatro terapia:**

Folkes, S.H. (1970) – Grupo-Análise Terapeutica, Publicações Europa-América, Lisboa  
[http://www.abpee.net/homepageabpee04\\_06/resenhas/v11n1/resenha.htm](http://www.abpee.net/homepageabpee04_06/resenhas/v11n1/resenha.htm) (15/07/2011)

**Júlio de Matos/ João Silva/teatro terapeutico:**

- <http://sites.google.com/site/grupoteatroterapeutico/historial> (16/07/2011)

- <http://sites.google.com/site/grupoteatroterapeutico/Home/alguns-artigos-publicados/um-palco--a-vida> (12/07/2011)

**Fundação Liga** - [www.fundacaoliga.pt](http://www.fundacaoliga.pt)

**Teatro e Deficiência:** Educacion-Sexual-del-Deficiente-Mental-13670419 (15/07/2011)

**Land of Silence e Darkness - 1971 documentário de Werner Herzog sobre Cegos, Surdos e Mudos** - <http://www.youtube.com/watch?v=1AQGMMU9h9k> (20/10/2011)

