

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**PODE ALGUÉM SER QUEM É?
O TEATRO ENQUANTO FERRAMENTA DE PRESENÇA
NA PESSOA DO PROFISSIONAL DE SAÚDE**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
MESTRADO EM TEATRO
ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO E COMUNIDADE

Ricardo Manuel Conceição Rodrigues

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**PODE ALGUÉM SER QUEM É?
O TEATRO ENQUANTO FERRAMENTA DE PRESENÇA
NA PESSOA DO PROFISSIONAL DE SAÚDE**

Ricardo Manuel Conceição Rodrigues

Dissertação de Mestrado submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestrado em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Eugénia Vasques, Professora Coordenadora, Área de Teoria, Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa, co-orientação da Professora Doutora Lucília Nunes, Departamento de Enfermagem, Escola Superior de Saúde, Instituto Politécnico de Setúbal

Amadora, 15 de Setembro de 2015

Resumo

A presente dissertação de mestrado assume-se como um estudo interdisciplinar entre a Saúde e o Teatro, tendo como eixo central o conceito Presença do actor. Uma dissertação alicerçada num processo de investigação-acção, ou seja, um estudo que envolveu também uma experiência de criação teatral.

A revisão teórica prévia foi alargada às disciplinas de Filosofia, Medicina, Psicologia, Enfermagem, e o próprio Teatro, de forma a perspectivar o potencial de desenvolvimento do conceito Presença para além do âmbito teatral. Foram constituídos os pressupostos teóricos para avançar de forma consistente num laboratório de criação centrado na Presença.

No contexto da exploração deste conceito, conduzimos esse laboratório à luz dos predicados do Teatro Comunidade, em que diferentes profissionais de saúde (Enfermagem, C. Farmacêuticas, Psicologia, Terapia Psicomotricidade, Medicina) e Educação (Professores, Educadores de Infância) vivenciaram o desenvolvimento da sua respectiva Presença em cena Teatral. Um laboratório de criação subjacente à celebração do Centenário Dr. João dos Santos, pelo que o objecto simbólico desenvolvido foi transversal à sua obra.

Ao considerar este percurso de criação, desenvolvemos um estudo de investigação qualitativa com recurso à análise crítica de discurso de Fairclough. Uma construção discursiva sustentada em dois grupos focais, antes e após o respectivo laboratório de criação. Os achados discursivos apontam uma mudança discursiva sensível no que se refere ao conceito Presença do actor, mas em especial, sublinham o potencial de consolidação conceptual do mesmo conceito no âmbito disciplinar da saúde.

Um objecto académico que reforça a importância da ponte interdisciplinar, no enriquecimento conceptual e operativo das disciplinas saúde e teatro.

Palavras-chave: Presença, Saúde, Teatro, Análise Crítica de Discurso, Laboratório de criação, João dos Santos.

Abstract

The present master degree dissertation assumes itself as an interdisciplinary study between Health and theatre, having as central axis the concept Presence of the actor. A dissertation grounded in a process of investigation, or in other words, a study that involved as well an theatrical creation experience.

The previous theoretical revision was expanded to the subjects of Philosophy, Medicine, Psychology, Nursing, and Theatre itself, in a way of giving perspective to the potential of development of the concept Presence beyond the theatrical context. There were constituted theoretical assumptions to advance consistently in a creation laboratory focused in Presence.

In the context of the exploration of this concept, we conducted this laboratory in the light of the predicates of the Community Theatre, where different health professionals (nursing, C. Pharmaceutical, Psychology, Psychomotor Therapy, Medical) and Education (Teachers, kindergarten teachers) experienced development of their respective presence in Theatrical scene. A laboratory of creation underlying the celebration of the centenary Dr.João dos Santos, as the symbolic object developed was transversal to his work.

When considering this creation route, we developed a qualitative research study by means of the critical analysis of Fairclough's speech. A discursive construction sustained in two focus groups, before and after its creation laboratory. Discursive findings indicate a significant discursive change with regard to the concept of the Actor Presence, but especially underline the potential of conceptual consolidation of the same concept in the disciplinary health context.

An academic subject that reinforces the importance of the interdisciplinary bridge, in the conceptual enrichment and operative of the subjects of health and theatre.

Keywords: Presence, Health, Theatre, Critical Discourse Analysis, creation Laboratory, João dos Santos.

Agradecimentos

À Paula Lobo e familiares, que desde a primeira hora se mostraram entusiasmados com o processo de criação que concretizámos em homenagem ao seu pai, Drº João dos Santos

Ao Centro Hospitalar de Lisboa Central, Área de Pedopsiquiatria, nas pessoas do Drº Luis Simões e Enfº António Nabais, os primeiros impulsionadores deste desafio.

À minha orientadora, Eugénia Vasques, pela oportunidade de construção deste objecto em conjunto. O seu Enthusiasmus irá sempre fazer parte da minha vida.

À minha co-orientadora, Lucília Nunes, pela paciência, consistência e total serenidade no decorrer do trabalho. O seu farol é determinante no meu percurso.

Aos meus parceiros M 12 8, Ana Sofia Santos, Ana Almeida, Silvia, Marco, Zé Luis, Rafael Moraes, Sylvie Rocha, este trabalho é de todos nós. Aprendi o que é uma verdadeira comunidade de criadores ao vosso lado.

Aos maravilhosos Perus, este trabalho é também vosso. A vossa generosidade marcou-nos a todos. Muitas sementes de futuro nasceram com vocês.

Aos sujeitos empíricos, as vossas vozes discursivas compõem o principal mosaico deste trabalho.

Aos Professores da ESTC-IPL, Armando R. Nascimento, David Antunes, João Brites, por terem sido também sementes de reflexão e investigação.

Aos meus companheiros da C.Parque (CHLC-HDE), Augusto Carreira, Arlete Correia, Luisa Costa, Sónia Malaquias, Susana Pereira, Anabela Caetano, por tudo o que aprendo diariamente ao vosso lado que tanto tem contribuído para investir a minha prática profissional de novos olhares e horizontes. Um suporte fundamental ao longo deste tempo.

Aos meus colegas do Internamento (CHLC-HDE), por partilharmos uma experiência profissional especial no contexto da saúde mental da infância e adolescência.

A todos os meus companheiros, Patricia Nunes, Patricia Claus, em especial, Anabela, que nos momentos finais me ajudaram na edição e revisão do texto final.

À minha família, por tudo o que sempre me deram. Por tudo o que São.

A ti, por estares sempre. Sempre.

Abreviaturas

JS – João dos Santos

CHLC-HDE – Centro Hospitalar de Lisboa Central

OMS – Organização Mundial de Saúde

CHLP-HJM – Centro Hospital de Lisboa Central – Hospital Júlio de Matos

GTT – Grupo de Teatro Terapêutico

M 12 8 – Meia Dúzia de Oito

ESTC-IPL - Escola Superior de Teatro e Cinema – Instituto Politécnico de Lisboa

FM-UL – Faculdade de Medicina - Universidade de Lisboa

ESE-IPL – Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico de Lisboa

SPP – Sociedade Portuguesa de Psicanálise

APPIA – Associação Portuguesa de Psiquiatria da Infância e Adolescência

IAC - Instituto de Apoio à Criança

CHK – Centro Helen Keller

JIP – Jardim Infantil Pestalozzi

Índice

Índice.....	VI
INTRODUÇÃO E PROPÓSITOS	3
PARTE 1. ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL	9
Capítulo 1. Pressupostos do Conceito Presença.....	11
1.1. A emoção	11
1.2. A Ligação	13
1.3. O Símbolo	14
Capítulo 2. O Conceito Presença.....	16
2.1. Abordagem epistemológica do Conceito Presença	16
2.2. A Abordagem Teatral do Conceito Presença	23
2.3. A Abordagem na Saúde do Conceito Presença	32
PARTE 2. LABORATÓRIO.....	42
Capítulo 3. O Planeamento do Processo de Criação	43
3.1. O Mote	43
3.2. Fases	44
3.3. Estrutura de Criação	46
Capítulo 4. O Processo de Criação.....	48
4.1. O Grupo.....	48
4.2. O Vocabulário	53
4.3. A Criação	58
4.4. O Objecto	66
Capítulo 5. Pontos de Paragem Reflexiva	75
5.1. Grupo-colectivo-comunidade.....	75
5.2. Coralidade	79
PARTE 3. ESTUDO	83

Capítulo 6. Arquitectura metodológica	84
6.1.Finalidade e objectivos.....	84
6.2. Abordagem e tipo de estudo.....	85
6.3. População e amostra.....	86
6.4. Instrumento de colheita de dados	88
6.5. Análise e tratamento dos dados	89
Capítulo 7. O Discurso	92
7.1. O conceito Presença no Teatro.....	93
7.1.1. Presença do Actor.....	93
7.1.2. As dimensões da Presença do Actor.....	96
7.1.3. O Desenvolvimento da Presença do Actor.....	98
7.2. O Conceito Presença do Profissional de Saúde.....	101
7.2.1. Presença do Profissional de Saúde	101
7.2.2. As dimensões da Presença do Profissional de Saúde	104
7.2.3. O Desenvolvimento da Presença do Profissional de Saúde	106
7.3. A relação entre Presença do Actor e do Profissional de Saúde.....	108
Capítulo 8. As Entrelinhas do Discurso	113
8.1. A Presença do Actor.....	114
8.2. A Presença do Profissional de Saúde	118
PARTE IV - CONCLUSÃO.....	124
Capítulo 9.Notas Conclusivas.....	125
9.1.Notas Conclusivas: Laboratório.....	125
9.2.Notas Conclusivas: Estudo.....	128
9.3.Notas Finais.....	132
BIBLIOGRAFIA.....	134
ANEXOS.....	146
ANEXO A - Planeamento geral do Projecto de criação	147
ANEXO B - Autorização de utilização do espaço CHLP-HJM.....	150

ANEXO C - Planeamento dos Ensaios	153
ANEXO D - Diário de Bordo.....	166
ANEXO E - Avaliação do Laboratório.....	183
ANEXO F - Autorização para gravação de imagem/audio.....	193
ANEXO G - Guião do Grupo Focal	195
ANEXO H - Resumo dos Achados Empíricos (1ºgrupo focal).....	199
ANEXO I - Resumo dos Achados Empíricos (2ºgrupo focal)	212
APÊNDICES.....	229
APÊNDICE A - Cartaz	230
APÊNDICE B - Folha de Sala	232
APÊNDICE C - Guião	238

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Fases do Processo de Criação.	47
Tabela 2 - Resumo esquemático da primeira fase do processo de criação (Grupo).....	49
Tabela 3 - Resumo esquemático da segunda fase do processo de criação (Vocabulário).....	53
Tabela 4 - Resumo esquemático da Terceira fase do processo de criação (Criação).	58
Tabela 5 - Resumo esquemática da Quarta fase do processo de criação (Objecto).	67

Índice de Quadros

Quadro 1 - Distribuição dos sujeitos empíricos por grupo profissional	87
Quadro 2 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Presença do Actor”	96
Quadro 3 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Dimensões da Presença do Actor”	98

Quadro 4 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Desenvolvimento da Presença do Actor”	101
Quadro 5 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Presença do Profissional de Saúde”	104
Quadro 6 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Dimensões da Presença do Profissional de Saúde”	105
Quadro 7 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “O Desenvolvimento da Presença do Profissional de Saúde”	107
Quadro 8 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Relação entre Presença do Actor e do Profissional de Saúde”	111
Quadro 9 - Resumo da evolução da amostra discursiva entre os dois grupos focais ...	112

Índice de Figuras

Figura 1 - Imagem da primeira sessão – <i>As sementes</i>	51
Figura 2 - Imagem da segunda sessão – <i>O Ritual por entre os sentidos</i>	51
Figura 3 - Imagem da terceira sessão – <i>Acordar o corpo</i>	52
Figura 4 - Imagem da quarta sessão – <i>O (re)nascimento</i>	52
Figura 5 - Imagem da quarta sessão – <i>Eu, um símbolo</i>	52
Figura 6 - Imagem do quinto Encontro – <i>Pensar um corpo outro</i>	56
Figura 7 - Imagem do sexto encontro – <i>És tu, a minha contra-cena?</i>	57
Figura 8 - Imagem do sétimo encontro – <i>És tu, a minha contra-cena?</i>	57
Figura 9 - Imagem do oitavo encontro – <i>Pode alguém ser quem é?</i>	57
Figura 10 - Imagem do Décimo Encontro – <i>Um primeiro texto</i>	63
Figura 11 - Imagem do Décimo Encontro – <i>Onde moram as ideias?</i>	63
Figura 12 - Imagem do Décimo Encontro – <i>Qual é o meu lugar?</i>	64
Figura 13 - Imagem da Fase Criação – <i>Lugar medo</i>	64
Figura 14 - Imagem da Fase Criação – <i>Lugar Identidade</i>	65

Figura 15 - Imagem da Fase Criação – <i>Lugar Sonhos</i>	65
Figura 16 - Imagem da Fase Criação – <i>Lugar Descobertas</i>	66
Figura 17 - Imagem da Fase Objecto – <i>Presença Identidade</i>	68
Figura 18 - Imagem da Fase Objecto – <i>Vemo-nos um dia?</i>	69
Figura 19 - Imagem da Fase Objecto – <i>Presença descobertas</i>	69
Figura 20 - Imagem da Fase Objecto – <i>Presença Medos I</i>	70
Figura 21 - Imagem da Fase Objecto – <i>Presença Medos II</i>	70
Figura 22 - Imagem da Fase Objecto – <i>Movimento afectivo</i>	71
Figura 23 - Imagem da Fase Objecto – <i>Interioridade</i>	71
Figura 24 - Imagem da Fase Objecto – <i>Vamos matar um coelho?</i>	72
Figura 25 - Imagem da Fase Objecto – <i>O jantar está na mesa!</i>	73
Figura 26 - Imagem da Fase Objecto – <i>A Comunidade</i>	73

“(...) Bem mais fácil é decepar um braço grosso e musculado. Vê pois como pensar é um acto potente e os seus efeitos – as ideias – são matéria resistente (...)”¹

¹ Gonçalo M.Tavares *in Uma Viagem á Índia (Canto I, pág 43)*

INTRODUÇÃO E PROPÓSITOS

Involuntariamente, assim misturavam a maravilha à ciência. Eu fazia questão de estar sempre a corrigi-los: «Não! Não há nenhum galo para dar ordem de partida aos comboios! Não! O rito do relâmpago não é dispensável para acendermos as nossas lâmpadas eléctricas...» Apesar disso, iam dali desconfiados e a tentar descobrir o que estaria realmente a ocultar-lhes.

HENRY MICHAUX

No País da magia

Esta investigação nasce de uma inquietação suscitada de forma insistente no domínio do universo teatral, das suas diferentes texturas, dos contextos donde deriva, sobretudo, os meios de comunicação com outras áreas disciplinares, não necessariamente artísticas. Pretendemos valorizar a relação entre uma área disciplinar artística por excelência – Teatro, e uma outra área mais técnica, se quisermos, científica² – Saúde.

O advento de um olhar que congrega áreas aparentemente distintas, em clara oposição à concepção cartesiana – *dividir as partes para resolver o todo* – antes, uma aproximação a Pascal – *conhecer as partes através do todo, tal qual, como conhecer o todo através de cada uma das partes*.³ O ofício principal da presente dissertação é religar áreas de saber que sempre concorreram de forma integrada para o pensamento humano e dos seus fenómenos, com referência histórica ao período clássico e ao Renascimento. Neste particular, não interessa o fragmento que o laboratório, ou o instrumento de validação científica delimita, antes porém, convocamos este segundo propósito “(...)

² Apenas a referência a uma área de estudos académicos – Ciências – donde se inclui a Saúde. Neste particular, o destaque às profissões de Enfermagem, Psicologia, Medicina.

³ Boris Cyrulnik e Edgar Morin na obra *Diálogo sobre a Natureza Humana*, pensam o Homem e as suas circunstâncias no nosso tempo. As suas contradições, a sua evolução histórica, os seus desafios, numa perspectiva de ligação, de permeabilidade a diferentes áreas do saber. O homem está no centro, tal como defendem os autores, “(...) Para si, tal como para mim, não se pode falar do ser humano sem o considerar ao mesmo tempo, como um ser biológico, cultural, psicológico e social. Encontramo-nos porque sabemos que a fantasia, o imaginário ou o mito são realidades fundamentais. (...)” (MORIN, E.; CYRULNIK, B., 2004, p.10)

associar pessoas de disciplinas diversas para esclarecer um mesmo objecto de maneira diferente (...)” (CYRULNIK, MORIN, 2004, p.12).

Um estudo assumidamente interdisciplinar que pretende veicular os diferentes discursos das profissões da saúde e das disciplinas artísticas, ainda que possam suscitar diferentes desafios na reelaboração de cada natureza disciplinar. Consideramos o diálogo interdisciplinar, pelas múltiplas escolhas suscitadas no desenvolvimento do Ser, na perspectiva do actor e no papel do profissional de saúde.

No decorrer do último século assistimos a uma ruptura progressiva na forma como concebemos o desenvolvimento do homem, no que se refere à relação com o próprio, e com o mundo. Numa primeira instância, no plano epistemológico, realça-se a importância atribuída à apropriação simbólica do sujeito no processo de aquisição de conhecimento, ou seja, um processo de assimilação do saber inerente à capacidade do sujeito individual em atribuir o seu significado (PIAGET, 1986). Uma primeira porta aberta ao entendimento do funcionamento mental numa perspectiva global, de relação entre as dimensões emocional, comportamental e cognitiva.

De forma complementar, emerge uma nova perspectiva ontológica do Ser, decalcada num processo de individualização subjacente ao conjunto de interacções no decorrer do desenvolvimento (GOODMAN, 1978). Este conjunto de relações que o homem estabelece com os outros, com os diferentes estímulos do mundo, contribui para o seu processo de construção do seu conhecimento, e da consolidação de uma dimensão muito explorada no decurso deste estudo, a dimensão intersubjectiva.

Nesse sentido, tendo em conta as rupturas ontológicas e epistemológicas descritas, destaca-se o papel legado às emoções como parte central na concepção do Ser, na forma como se perspectiva e apreende o mundo (DAMÁSIO, 1994). Esta reelaboração tem que envolver necessariamente o corpo, pela sua relação no processo de exploração activa do conhecimento acessível ao Homem (LECOQ, 2009).

Este estudo pretende então considerar uma outra possibilidade de desenvolvimento do Ser, na explanação de uma perspectiva integrada do corpo e da mente, pela negação de uma abordagem epistemológica de domínio das faculdades mentais sobre o corpo, assim como, pela clara oposição de uma abordagem ontológica

que considere corpo e mente duas unidades distintas do Ser. Nesta evidência, materializa-se o conceito chave deste objecto de estudo - a Presença - (GROTOWSKI, 1975; BROOK, 2008) que se irá constituir como ponto de intersecção disciplinar – entre a Saúde (Enfermagem, Medicina e Psicologia) e o Teatro.

Ao considerarmos o Teatro enquanto expressão artística, podemos aventar a sua contribuição para um novo olhar sobre o mundo, os seus limites e pontencialidades (GOODMAN, 2006), em especial, pelo potencial ilimitado de criação de novos significantes, bem como pela elaboração de novos significados (VYGOTSKY, 1999). Por outro lado, o Teatro enquanto disciplina artística que mobiliza a relação e o encontro com o outro esteve sempre relacionado com a Saúde. Desde o período clássico, Aristóteles relacionava as formas teatrais de então com uma natureza catártica (VASQUES, 2003). Mais recentemente assistimos no âmbito da Saúde Mental a muitas abordagens psicoterapêuticas assentes nas ferramentas teatrais, o Psicodrama/ Sociodrama (MORENO, 1978), ou ainda a Drama terapia (JONES, 2007).

Nos seus diferentes contextos de criação, o Teatro está alicerçado numa exploração permanente do trinómio acção, emoção e pensamento, seja na perspectiva individual (ou interior), também com pressupostos colectivos (entre diferentes sujeitos criadores), em que o corpo viabiliza a produção de diferentes formas estéticas (na linguagem artística), ou a produção de múltiplos significantes (na linguagem científica).

Este caminho esboçado entre a saúde e a arte, apresenta corroboração empírica em diferentes estudos (STUCKEY & NOBEL, 2010), que apontam para várias conclusões, entre estas, a importância dos mediadores artísticos no conhecimento do próprio, os ganhos em saúde dos doentes sujeitos a uma abordagem terapêutica assente em mediadores expressivos e, ainda, a relação entre o desenvolvimento de profissionais de saúde e o teatro/o movimento/dança.

Pode alguém ser quem é? – O Teatro enquanto ferramenta de Presença no Profissional de Saúde pretende inscrever-se nesse tipo de estudo, com produção de evidência que discuta esses mesmos achados empíricos. Esta dissertação corresponde a um movimento de aproximação à inquietação que me acompanha desde sempre na minha vida profissional, na relação terapêutica com crianças e adolescentes, e as famílias – *como*

tornar o profissional de saúde mais capaz no contexto dessa relação? Como é que o Teatro – no seu leque de pressupostos conceptuais e instrumentais – pode dar consistência à minha presença. Quais as dimensões da mesma? O que esta pressupõe? Qual será o caminho de desenvolvimento e consolidação desta? Estas são as questões significativas deste objecto académico.

Neste estudo, na perspectiva do investigador, releva também a referência a um outro propósito transversal a todo o documento, o de avançar com hesitação e dúvida,⁴ como um método, a prerrogativa inicial de suscitar as questões que irão manter uma dinâmica muito activa em redor do conceito presença, as suas derivações no universo da arte e as suas explicações no domínio da ciência. A presença do actor, a presença do profissional de saúde. Uma abordagem que pretende contribuir para o desenvolvimento do profissional de saúde, também para afirmação de novos propósitos para a expressão teatral, em particular, nos contornos do Teatro em Comunidade.

Nesse sentido, irei aferir a possibilidade do teatro concorrer de forma substantiva, para o desenvolvimento da Presença do profissional na relação que estabelece com a pessoa alvo de cuidados de Saúde. Este é o foco da investigação, esta é a hipótese inicial que pretendemos explorar no decorrer deste processo de investigação. Um estudo que aporta na figura poética e musical dos andamentos, i.e., em distintas velocidades na abordagem ao problema em investigação.

Um primeiro andamento⁵ – Enquadramento Conceptual – em que se pretende uma caracterização dos pressupostos transversais às diferentes áreas disciplinares, com os quais estabelecemos um diálogo, a propósito do conceito presença. Este está estruturado na senda dos numerosos contributos teóricos à luz de vários focos disciplinares,

⁴ Gonçalo M.Tavares na sua obra *Atlas do Corpo e Imaginação*, de fôlego e extensão muito abrangente, refere-se ao método de investigação, a partir da concepção de Wittgenstein, “(...) Um avanço hesitante; eis um método; avançar não em linha recta mas numa espécie de linha exaltada, que se entusiasma, que vai atrás de uma certa intensidade sentida; avanço que não tem já um trajecto definido, mas sim um trajecto pressentido, trajecto que constantemente é posto em causa (...)” (TAVARES, G., 2013, p.36)

⁵ Uma licença poética/musical à linguagem operática de *Andamento*, de forma a assinalar os diferentes capítulos do trabalho. Tal como os andamentos na linguagem operática, os diferentes capítulos irão assinalar uma relação de distância, profundidade, natureza do texto, muito variada no decorrer desta dissertação.

Epistemologia, Filosofia, Medicina, Enfermagem, Psicologia, e em especial, o Teatro. O respaldo teórico para alicerçar o estudo de investigação em suporte conceptual sólido e consistente.

Num andamento subsequente, torna-se importante explicitar o processo – Laboratório – a partir do qual foi possível concretizar o estudo de investigação inerente à dissertação. Um andamento que irá contemplar a descrição aprofundada do processo de criação no âmbito do Centenário do Dr. João dos Santos⁶, estruturado de acordo com as premissas centrais em Teatro e Comunidade, desde logo, que todos os participantes (profissionais de saúde e educação) assumissem total protagonismo na construção do espectáculo, que constituiu a etapa final do referido processo.

Num momento posterior – Estudo – caracterizam-se inicialmente os limites e pressupostos de um estudo de investigação de natureza qualitativa, os seus instrumentos de colheita de dados (grupo focal/ observação participante), e as escolhas metodológicas que presidem à análise e tratamento dos mesmos – análise crítica do discurso. No momento final deste andamento, cabe uma discussão dos resultados empíricos mergulhada no foco da investigação anteriormente apresentado.

Numa derradeira dimensão deste estudo – Conclusão – serão integrados os diferentes emergentes conceptuais e investigativos do estudo, assim como, iremos convocar um horizonte de continuidade para o desenvolvimento dos achados empíricos inerentes ao objecto de investigação.

Palavras introdutórias anunciadas, formalizamos este percurso de investigação de natureza científica, sob a forma de dissertação de Mestrado em Teatro – Especialização em Teatro e Comunidade (Escola Superior de Teatro e Cinem - Instituto Politécnico de Lisboa), conducente ao grau de Mestre no contexto de uma apresentação e discussão pública.

⁶ Dr João dos Santos. Médico, professor, ensaísta. Figura central no desenvolvimento dos Cuidados de Saúde Mental da Infância e Adolescência. Apresenta uma obra extensa em áreas que se relacionam com o desenvolvimento da criança. Destacamos dois livros em particular pela estreita relação com o processo de criação acima citado – *Se não sabe porque é que pergunta e Agora quero ir-me embora* – ambos publicados pela Assírio e Alvim.

“...Devemos perceber o que significa os pequenos gestos
terem sido substituídos
pelos grandes movimentos.

Na cidade já não há pormenores, verifica-o. As pessoas cruzam-se

Sempre em momentos de partida ou de chegada.

Ninguém fica. Não há estados intermédios...”⁷

⁷ Gonçalo M.Tavares in *Viagem à Índia* (Canto V, p.254)

PARTE 1. ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL

“...falar fora das fórmulas...”

Maria Zambrano

A palavra conceito, associada à possibilidade de organizar, arrumar ideias e acepções. Neste particular, chegamos a uma primeira gaveta⁸ quando pensamos em *Presença*. Um “conceito-gaveta” que pretende comunicar, verter-se em debate, como se o objecto conceptual a ser definido neste trabalho contribuisse para um fluxo contínuo de reflexão, a propósito das derivações inerentes ao mesmo (TAVARES, 2013). Uma abordagem conceptual que se afirma em construção, susceptível de ser questionada, aberta ao diálogo entre diferentes disciplinas e correntes de pensamento, em oposição, a uma concepção hermética que se torna dispensável para ser mobilizado no exercício do Pensamento (BACHELARD, 2008).

Este percurso conceptual remete-se inicialmente aos pressupostos inerentes da *Presença*, que são comuns às diferentes unidades disciplinares (Epistemologia, Teatro, Saúde). Uma abordagem a três dimensões inerentes ao processo de desenvolvimento per si, por conseguinte, dimensões estruturais do conceito *Presença - a expressão das emoções, a ligação corpo-mente, e a criação simbólica*. Ratifica-se desta forma o potencial do Teatro, como ferramenta de desenvolvimento do Homem, na miríade de uma prerrogativa central nas disciplinas científicas ou artísticas que envolvem a relação com o outro – a presença. O nosso foco está nas áreas disciplinares da Saúde e do Teatro.

Em momento posterior, pretendemos explicitar a *Presença*, na perspectiva da Epistemologia (ao encontro da raiz desta acepção e a sua relação com a identidade individual e colectiva), na perspectiva Teatral (a referência aos autores centrais no desenvolvimento da disciplina teatral) e na Saúde (suscitando a questão da pluralidade do

⁸ Gaston Bachelard, na sua *Poética do Espaço* remete-nos para a metáfora Gaveta como lugar onde é possível arrumar ideias, classificá-las em palavras familiares. Gavetas como possibilidade de entendimento e comunicação com outrem. (Bachelard, 2008)

pensamento sobre presença tendo em conta as diferentes profissões relacionadas com cuidados de saúde – Enfermagem, Psicologia, Medicina, entre outras).

Capítulo 1. Pressupostos do Conceito Presença

“ (...) A suposição de que a identidade de uma pessoa transcende, em grandeza e importância, tudo o que ela possa fazer ou produzir é um elemento indispensável da dignidade humana (...)”

Hannah Arendt

1.1. A emoção

O ser humano transporta dentro de si, um património físico, emocional e cognitivo em permanente elaboração, a partir de um movimento relacional com o si mesmo, o par em relação, os variados desafios do dia-a-dia, e no contexto de um imperativo social igualmente em transformação (GOODMAN, 1978). O desenvolvimento das neurociências valoriza uma concepção de desenvolvimento do ser, plural e abrangente, nos planos da dimensão emocional, comportamental e cognitiva (DAMÁSIO, 1994, 2003, 2010). Neste particular, dimensiona-se o plano da emoção como base estruturante na concepção que o ser humano desenha no contexto do seu mundo relacional.

Podemos destacar 3 vias de aquisição de conhecimento vinculadas ao processo de desenvolvimento do ser humano. Uma primeira associada à emoção (uma percepção imediata da realidade exterior e do universo interminável de interações), uma segunda relacionada à acção/ movimento (que cria padrões de expressão espontâneo acessíveis ao corpo), e por último, o plano da cognição (a elaboração e reelaboração em diferentes categorias e níveis hierárquicos). O ser em construção assimila o conhecimento do mundo numa perspectiva relacional, a partir de uma dinâmica de integração das diferentes experiências vividas (via da emoção e da acção), de acordo com categorias estabelecidas em função do seu próprio sistema de codificação (a via da cognição) (DAMÁSIO, 1994). Desta forma, o desenvolvimento do Ser consolida-se no par dialéctico, experienciar/ codificar, sentir/ significar.

António Damásio⁹ (2000, 2003), apropria-se definitivamente da dimensão emocional para pensar o funcionamento neurológico. Refere-se à emoção numa perspectiva

⁹ António Damásio, neurocientista de renome internacional, tem dedicado a sua vida profissional aos mistérios do cérebro, em domínios pouco comuns nesta área, a emoção, o continuum corpo-mente, e mais recentemente, a consciência. Tem uma obra vasta entre obras publicadas e artigos académicos,

desenvolvimental, tendo descrito os diferentes níveis de expressão emocional com alusão à imagem de uma árvore. Assim, localizamos ao nível das raízes, processos emocionais que condicionam as funções de manutenção da vida (o equilíbrio metabólico, os reflexos básicos, e ainda os mecanismos imunitários). Num nível intermédio, encontram-se níveis de funcionamento emocional associados à valorização da dor ou do prazer, bem como, à materialização das pulsões (lúdicas ou sexuais).

Num último nível, visível e de imediata contemplação, tal como a copa das árvores, encontram-se as emoções propriamente ditas, sejam as mesmas, primárias (medo, tristeza, alegria, zanga), de fundo (associado à comunicação não-verbal, a posição do corpo, a tonalidade da voz), ou ainda as emoções sociais (vergonha, culpa, ciúme) (DAMÁSIO, 2003). Descrita uma possível estrutura do nosso edifício emocional, cabe ressaltar que estes diferentes níveis não têm função autónoma, e não se materializam de forma compartimentada.

O edifício emocional descrito contempla diferentes níveis, em todos radica uma mesma constante, a natureza variável e imprevisível da emoção. Um caminho possível na modelação da resposta emocional está relacionado com a interposição de uma etapa intermediária entre a vivência da emoção, a sua integração/elaboração e a respectiva resposta emocional. A cultura pode constituir uma resposta humana que se interponha, como mecanismo regulador da resposta emocional (DAMÁSIO, 2010). Podemos suscitar as diferentes ferramentas associadas ao Teatro e a Saúde, no sentido de se constituírem como respostas adaptativas à vivência da emoção.

Em suma, podemos ainda referir que é a partir do movimento dinâmico entre a experiência e a sua significação, que o ser humano se aprofunda desde níveis basilares para estruturas mais complexas, no que o compromete com o conhecimento do mundo e de si mesmo. O lugar da experiência, é o lugar da emoção. O veículo que favorece a expressão da emoção é o corpo, nos seus limites e potencialidades.

entre os quais podemos destacar, o *Erro de Descartes*, o *Sentimento de Si*, *O Problema Consciência*. A referência a este autor, decorre da importância de caracterizar de uma forma mais consistente o desenvolvimento da emoção e da sua relação com as diferentes áreas de funcionamento do homem.

1.2. A Ligação

A segunda premissa que pretendemos explorar no âmbito deste estudo, prende-se com este entendimento em continuidade da entidade corpo e da entidade mente. A tradição filosófica, desde Descartes começa a reflectir isso mesmo (Bergson, Deleuze, Derrida, Merleau-Ponty, Foucault)¹⁰ bem como outras áreas disciplinares. A biologia e todas as áreas disciplinares da saúde têm o mesmo entendimento indissociável da dimensão corpo e mente, em que o exemplo mais ilustrativo é a actual definição de saúde preconizada pela OMS, que envolve a saúde do corpo, a saúde da mente e a saúde do ser em sociedade.

Na óptica do desenvolvimento que tem sido transversal a este trabalho, resgatamos a teoria de desenvolvimento de Piaget, de forma a sublinhar a importância das etapas primeiras do desenvolvimento – o estágio sensório-motor – para que se possam atingir de forma plena os estádios posteriores do desenvolvimento (PIAGET, 1986). Nos estádios tardios verifica-se a capacidade de abstracção reflexiva, ou seja, a capacidade de construção de símbolos associado, também, à expressão artística. Mais recentemente têm sido produzidos diversos estudos de investigação que estabelecem uma relação positiva entre a actividade motora precoce e o desenvolvimento de aquisições cognitivas (JAMES, 2009; ZULL, 2004) ; outros estudos de investigação que anunciam a descoberta recente da plasticidade das suas células, ao contrário do que se preconizava anteriormente a propósito de a actividade cerebral se encontrar limitada no seu desenvolvimento e potencial de renovação (DAMÁSIO, 2010).

Uma outra evidência subjacente aos estudos imagiológicos da actividade cerebral, decorre da predominância do hemisfério cerebral esquerdo (associado a capacidade racional) sobre o hemisfério cerebral direito (associado à criatividade e intuição). Suscita-se a provável relação entre programas educativos progressivamente mais centrados na capacidade racional e analítica, e os achados empíricos anteriormente apresentados (DAMÁSIO, 2010; ZULL, 2004). A hipótese que emerge prende-se com uma eventual relação entre um desenvolvimento da actividade do cérebro mais equilibrada, e um

¹⁰ No subcapítulo que irá versar sobre a relação entre epistemologia e presença, iremos fazer referência a alguns destes autores de forma a explicitar esta mesma relação.

programa educativo igualmente mais abrangente no potencial de desenvolvimento de uma criança em crescimento.

Ao considerar esta mesma hipótese, não podemos deixar de referir a actividade artística, como veículo do corpo expresso em emoção que é facilmente reconhecível na actividade simbólica criada, e que decorre de uma integração harmoniosa do ser no plano do corpo e da mente, em relação directa com o próprio e com os outros (ZULL, 2004).

Por conseguinte, podemos também afirmar quanto mais diverso e plural se constituírem as experiências do ser em desenvolvimento, maior potencial de actividade cerebral este irá apresentar, pelo que a expressão das artes podem ser consequentes na evolução do ser humano em plena expressão das suas faculdades.

1.3. O Símbolo

No domínio dos predicados da Presença, o foco centra-se agora no processo simbólico enquanto produto principal da actividade artística. O ser em desenvolvimento manifesta as suas emoções através de uma linguagem (não necessariamente verbal), que conhece também uma inscrição no corpo.

Esta capacidade de elaboração da experiência vivida conhece através da actividade simbólica, uma possibilidade de comunicação da subjectividade do ser em criação (VYGOSTSKY, 1999). Como afirmado anteriormente, a actividade simbólica inerente à criação artística tem um natural destaque no desenvolvimento do ser humano, pelo horizonte de ligação que estabelece entre a dinâmica do corpo e da mente.

O conhecimento do mundo assenta inicialmente em pressupostos concretos (todas as teorias de desenvolvimento deste Freud, Piaget a Erikson corroboram isso mesmo), para ensaiar outras possibilidades de conhecimento e de elaboração do mundo. De acordo com esta leitura, o ensaio de um novo olhar interpretativo necessita de um suporte concreto inicial. Nesse sentido, torna-se relevante fazer a alusão a todos os processos de desenvolvimento profissional que atravessam também um domínio instrumental inicial. No Teatro, a importância de dotar o corpo de uma habilidade particular no domínio da voz e do corpo, para que este possa ser veículo de actividade simbólica (BARBA, 1994; BROOK, 2008). Em complementaridade, nas profissões da saúde (em especial, a

Enfermagem e Medicina) a evolução do ponto de vista profissional assiste uma fase inicial de optimização das ferramentas técnicas e instrumentais de cuidado com o outro, para que se possam ensaiar outros modos mais proficientes de cuidado com a pessoa doente (BENNER, 2001).

A actividade simbólica inerente ao processo de criação artística envolve a materialização de um significante, ao qual, obedecem um conjunto de significados, que no seu conjunto constituem o símbolo ou signo, que Saussure¹¹ plasmou enquanto conceitos-chaves na comunicação, mas que traduzem a possibilidade de acesso à subjectividade do ser em estado criativo. Esta dimensão em especial interessa-nos destacar pela afirmação da Presença enquanto possibilidade de afirmação do ser com novas perspectivas sobre o mundo.

Este percurso de experimentação de novas formas (símbolos) para traduzir a experiência da subjectividade, favorece um processo de crescimento mais alargado e global (GOODMAN, 1978).

Na sequência da descrição dos predicados da presença, em resumo, a expressão das emoções, o continuum corpo-mente, e por último, a criação do significado, abrimos o horizonte da explanação do conceito Presença nos limites do nosso objecto de investigação.

¹¹ Ferdinand de Saussure (1857-1913), linguista suíço, desenvolveu estes conceitos entre outros, que traduzem no imediato a função de comunicação associada à linguagem, que é por excelência uma dimensão da actividade simbólica.

Capítulo 2. O Conceito Presença

“ (...) Saber que a alma tem uma expressão corporal, permite ao ator alcançar a alma em sentido inverso e redescobrir seu ser (...) “

Antonin Artaud

2.1. Abordagem epistemológica do Conceito Presença

Para um pensamento ontológico a propósito do conceito Presença, resgatamos a ideia de apropriação dos construtos filosóficos defendidos por Jaspers (ARENDDT, 1991)¹², em diálogo com alguns pensadores (Bergson, Lévinas, Merleau-Ponty, Deleuze, Gil), sem o rigor da coerência cronológica que parece sustentar o desenvolvimento da própria filosofia.

De forma complementar, torna-se importante que este ponto de partida se afirme também como ponto de chegada, ou seja, saber que as novas acepções são condicionadas também pela tradição histórica e filosófica, sem a qual seria impossível o ofício de atribuir uma nova concepção ao que entendemos como Presença (BENNINGTON, 1994).¹³

Por conseguinte, podemos considerar o conceito Presença enquanto dimensão ontológica do Ser, pelo que se torna necessário assinalar o conceito *Dasein*¹⁴, para nos remetermos à importância do contexto social, familiar e histórico-político na atribuição de um sentido para o Ser. De uma certa forma, podemos pensar em Presença (no contexto desta explanação epistemológica) quando está suficientemente vinculada ao percurso histórico, político e cultural subjacente ao desenvolvimento do Ser.

¹² Hannah Arendt em *Homem em tempos sombrios*, elenca um conjunto de pensadores que a marcaram, entre estes, Jaspers. Quando faz a reflexão sobre o conceito *Humanitas* deste, refere-se à companhia dos grandes filósofos para consagrar a ideia de liberdade na criação das ideias, de forma a que a maior ou menor afinidade a um filósofo depende sobretudo do acto de comungar de um determinado espírito e menos de uma proximidade temporal ou cronológica.

¹³ Este autor na sua obra Jacques Derrida, apresenta os diferentes contributos filosóficos de Derrida, em especial os conceitos de *differance*, numa perspectiva de *desconstrução* do pensamento filosófico moderno.

¹⁴ Heidegger, na sua obra maior *Ser e Tempo*, discute aprofundadamente este Conceito *Dasein*, como força motriz.

Interessam-nos então os voos de aproximação aos autores acima mencionados, em especial, pela sua relação com o corpo em imaginação e movimento, pela sua inscrição em determinado contexto histórico e social, e por último, num corpo que se afirma também na sua Invisibilidade. Como principal pressuposto assume-se uma perspectiva epistemológica, em que não podemos dissociar o pensamento sobre o corpo, do pensamento sobre Presença.

É desse «corpo» enquanto aceção aberta e complexa que nos apropriamos, enquanto reflectimos a propósito do Conceito Presença. Um corpo que se torna difícil definir em absoluto (GIL, 1997), pois o pensamento sobre o corpo associado ao conceito Presença, não se vincula apenas ao corpo cartesiano¹⁵. Não está relacionado apenas com o modelo biomédico na prática de cuidados clínicos, nem tão-somente o corpo “vivido” assente na percepção do mundo exterior da concepção fenomenológica.¹⁶ Um corpo que se inscreve na sua dimensão física, aparente e **objectivável**, em especial, um corpo que se inscreve no âmbito da sua **subjectividade** para se tornar *Presente*.

O pensamento ontológico sobre Presença tem que envolver a afirmação do Ser por entre o corpo, que não existe apenas na realidade do seu próprio aparato fisiológico, mas por entre aquilo que se abre e perspectiva fora do mesmo. É esta dinâmica de «ventilação» interna, com sentido permeável ao exterior, que marca o desenvolvimento do Ser em Presença (TAVARES, 2001).

Uma dinâmica que sustenta uma dimensão, com forma e expressão não tangível. Henri Bergson (LE ROY, 2008)¹⁷ no conjunto da sua obra convoca uma plural reflexão

¹⁵ A concepção aventada por Descartes, que compartimenta a divisão entre corpo e emoção, entre matéria e espírito, tem sido fortemente desconstruída a partir de diferentes contributos, em que podemos destacar a obra de António Damásio, *O Erro de Descartes*, que claramente demonstra a estreita interdependência entre uma dimensão e outra.

¹⁶ Procura estabelecer uma clara distinção com o corpo fenomenológico de Merleau-Ponty, o «corpo vivido» de apreensão do mundo através da experiência do real. Este corte irá ser consubstanciado em duas obras posteriores, *Metamorfoses do corpo e Movimento total*, as quais, têm particular relevo nesta dissertação. Na sequência desta reflexão epistemológica sobre o Conceito Presença, será sublinhado a importância da obra de Merleau-Ponty em especial, na mudança de paradigma sobre o Pensamento em redor do Corpo.

¹⁷ Eduard le Roy, na sua obra *A new philosophy: Henri Bergson*, consubstancia de uma forma didática os conceitos-chaves da obra de Henri Bergson, nomeadamente, a percepção, a consciência, memória, e a

sobre a relação entre corpo próprio e consciência, donde se destaca a defesa de uma **Presença Interna**, em diálogo com a expressão corpórea. Desta forma, consolida-se um conceito Presença não apenas como uma dimensão humana, mas como a possibilidade de afirmação do Ser.

Bergson formula uma teoria de conhecimento vinculado a uma teoria da vida¹⁸, em que se distingue uma realidade externa acessível à faculdade da *inteligência* que prepara o homem para a acção. Em sentido oposto, o conhecimento contempla também uma dimensão interna que está relacionada com esse permanente devir interno a que o autor define enquanto *duração*.¹⁹ O investimento nesta dimensão concretiza-se a partir de uma outra faculdade do pensamento – a *intuição*. Neste sentido, a inteligência afirma-se enquanto instrumento do Ser no domínio da vida prática e substantiva e a intuição como chave de entendimento do Ser, na medida em que favorece a expressão da totalidade do Ser, e não apenas uma inteligência prática e funcional (BERGSON, 2005).

Por conseguinte, Bergson remete-se a esta dimensão interna como palco de criação em permanência, tendo afirmado “(...) *assim como o talento do pintor se forma ou deforma, em todo o caso se modifica, assim cada um de nossos estados, ao mesmo tempo que sai de nós, modifica nossa pessoa, sendo a forma nova que acabamos de nos dar (...)*” (BERGSON, 2005, p.7). A presença afirma-se como lugar privilegiado de criação.

De uma *Presença para si* deslocamo-nos para o Outro. O lugar à subjectividade do corpo poderá estar associado à relação com outrem, num sentido mais radical, **ao outro**.

criatividade, um texto que dialoga com as obras centrais de Bergson, e que desde logo afirma a sua importância, num momento de forte imposição no domínio da ciência do *Positivismo*.

¹⁸ Escreve Bergson na sua obra *A Evolução Criadora* “...o que equivale dizer que uma teoria de conhecimento e a teoria da vida nos parecem inseparáveis uma da outra. Uma teoria de vida que não vem acompanhada de uma crítica ao conhecimento é forçada a aceitar, tais e quais, os conceitos que o entendimento põe à sua disposição: não pode mais que encerrar os fatos, por bem ou por mal, em quadros preexistentes que ela considera como definitivos...” (BERGSON, H. – *A evolução criadora*, 2005, p.XIII, Martins Fonte)

¹⁹ Bergson postula também este conceito – duração – para ratificar essa linha de acontecimentos, vivências, memórias que estão em permanente mudança, as quais, não poderão ser consideradas individualmente ou como capítulos isolados. (BERGSON, 1999).

O outro com a sua identidade e subjectividade distintas do próprio, a Presença em dois planos, o da identidade e o da alteridade.

A Presença que se constrói tendo em conta o universo pessoal, mas que se ratifica também na relação estabelecida com o outro. Convoca-se o continuum dialético Identidade/alteridade para concretizar uma concepção de Presença fundada no Outro, no que este aporta à Identidade Individual.²⁰ O encontro com o outro implica um movimento de apropriação de dimensões do outro, distintas do que é confortável ao próprio, o que exige uma abertura não condicional a tudo o que envolve a aproximação relacional ao outro (LÉVINAS, 2000). Este movimento é sensível à expressão artística (dança, teatro), bem como, à Saúde (como área profissional cuja relação com o outro-pessoa doente é central).

Assinala-se ainda que a consciência do Outro emerge através da imagem do seu *rosto*, simultaneamente, corpo concreto e palpável, mas também um apelo inequívoco ao compromisso com a sua dimensão interior ou subjectiva (LÉVINAS, 2000). A evidência que no plano da díade eu-outro, ambos se reconhecem nesse movimento de ruptura e mudança. No contexto relacional, a Identidade está em permanente devir, pelo que podemos ser suscitados por igual conclusão quando obviamos a dimensão Presença na identidade individual. A Presença enquanto dimensão do ser em ofício de reelaboração constante, a partir do vínculo ao Outro.

Feitas as contas ao Percurso epistemológico em redor do Conceito Presença, assumimos um *modus Presente in locus interno*, a afirmação da Presença a partir do outro, para que possamos consubstanciar o Pensamento sobre a Presença em acção perante o Mundo. Eis que chegamos à fenomenologia²¹, em especial a Maurice Merleau-

²⁰ Émanuel Levinas, na sua obra *Totalidade e Infinito* impõe um olhar radicalmente diferente à díade eu-outro, tendo privilegiado o plano da alteridade em detrimento da identidade, como marco fundador do ser humano. Para este autor, trata-se de priorizar a alteridade (outro), em desfavor do sujeito (eu), primado teórico particularmente contrário à tradição do pensamento moderno que atribuía ênfase ao sujeito, à pessoa identidade.

²¹ No conjunto da sua obra, na senda de Bergson, desenvolve uma Fenomenologia de progressivo afastamento do racionalismo cartesiano, comprometendo-se com o exercício de uma racionalidade outra relativamente ao positivismo de então. (TAVARES, 2001)

Ponty que no âmbito sua obra, consagra conceitos centrais na acepção de *Presença em movimento* relativamente ao mundo.

Valorizamos o protagonismo atribuído à corporeidade do Ser, à vivência do corpo na sua relação com o mundo²². Uma Presença que interpela o mundo através de um corpo total e sinestésico, que é dotado de uma *Intenção*²³. O lugar da *percepção*²⁴ é o corpo, que não se explica tendo em conta a dicotomia clássica (corpo/ mente, corpo/alma), pelo contrário é um corpo que ambiciona a experiência da totalidade, “ (...) *Ser uma experiência, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles (...)*” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.142)

Nesse sentido, a *percepção* persegue a possibilidade de atribuir significado à experiência do ser em relação,²⁵ uma dinâmica que implica a recusa da imobilidade e o movimento eucêntrico, pelo contrário, afirma-se numa subjectividade activa em direcção aos diferentes estímulos. Assim, podemos considerar que é através do corpo que se materializa *o sujeito intencional* (MERLEAU-PONTY, 1999).

Um sujeito *intencional* que apreende o objecto através do corpo, na miríade das suas possibilidades perceptivas, sem recurso a qualquer operação significativa ou de natureza simbólica. “(...) *a experiência motora do nosso corpo não é um caso particular de conhecimento, ela nos fornece uma maneira de ter acesso ao mundo e ao objecto, uma*

²² Gonçalo M.Tavares resume na sua obra *A temperatura do corpo* “(...) *a importância dado ao fenómeno e à busca da sua essência, ao que se manifesta, à experiência vivida, ao que é dado à consciência, manifesta-se a partir da recusa de imposição de categorias de realidade à priori por via da consciência, que Descartes e outros idealistas haviam desenvolvido nas suas reflexões (...)*” (TAVARES, 2001, p.56)

²³ Merleau-Ponty na sua obra *Fenomenologia da Percepção*, descreve este conceito como uma faculdade dinâmica do ser, em confronto com a realidade, na expectativa de produzir conhecimento. Agir activamente na relação com o mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999)

²⁴ Extensamente desenvolvida na sua obra central *Fenomenologia da Percepção*, a percepção é descrita como veículo de atribuição de significado. Como se a percepção viabilizasse um primeiro passo para a produção de conhecimento. (MERLEAU-PONTY, 1999).

²⁵ Como escreve Merleau-Ponty “...não estou no espaço e tempo, não penso o espaço e o tempo, eu sou no tempo e o espaço, o meu corpo aplica-se a eles e abarca-os...” (MERLEAU-PONTY, 1999, 195)

«*praktognosia*», que deve ser reconhecida como original e talvez originária.(...)” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.195).

Novos contornos atribuem à moldura conceptual uma leitura que nos envolve no movimento *intencional*, e que valoriza um corpo também em movimento de expressão das suas diferentes significações. Emerge uma Presença vinculado a um corpo expressivo, que projecta sobre a realidade exterior o produto da sua elaboração perceptiva. **Presença que se inscreve no exercício da Expressão** (MERLEAU-PONTY, 1999).

Uma outra dimensão desta exploração epistemológica, em torno do conceito Presença, prende-se com os diferentes horizontes de expressão do Homem. Deleuze aponta para uma ulterior instância do corpo, ao sustentar um «corpo-sem-órgãos», a partir de Artaud²⁶, ou seja, um corpo que se torna *Presente* num plano da imanência. Para Deleuze, existe um plano último de expressão do corpo que transcende o corpo cartesiano, o corpo subjectivo Bergsoniano que precede as concepções psicológicas, o corpo das «vivências» do universo fenomenológico. Estamos então na presença de um corpo virtual, de franca consistência entre o plano do Pensar, do Sentir e do Agir (GIL, 1997). Anuncia-se desta forma uma derradeira **Presença de evidência não visível**.

O *plano da imanência* veicula uma ligação entre as diferentes dimensões da condição humana, o corpo psíquico e fisiológico, assim como, no contexto da relação entre diferentes individualidades (DELEUZE-GUATTARI, 2007). A evidência a uma Presença que convoca tanto o corpo, na sua dimensão aparato (cérebro, nervos, músculos, tendões, ossos), como as suas dimensões não visíveis, de motivações não perceptíveis para o outro, bem como para o próprio. Podemos então concluir que o movimento que anuncia a Presença pode ser determinado por simples mecanismos fisiológicos de articulação entre

²⁶ Numa edição que organiza e contempla as cartas de Artaud, este afirma “...o homem é doente porque é mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para rapar esse animal que o corrói mortalmente, deus e juntamente com deus, os seus órgãos. Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. (ARTAUD, 1983, P.161). Uma afirmação que nos remete para o seu próprio pensamento sobre o teatro e o trabalho de actor, como movimento criativo de regresso às origens do corpo e da sua expressão primeira. Voltaremos a Artaud posteriormente quando pensarmos o Conceito Presença no universo Teatral. A referência a este autor prende-se com a sua particular relação com este conceito que Deleuze trouxe para o pensamento filosófico, o plano da imanência.

circuitos neuronais e sistema muscular, mas também por um movimento que não implica necessariamente uma deslocação no espaço (DELEUZE-GUATTARI, 2007).

O corpo *em plano de imanência* envolve uma *natureza total* do corpo, enquanto espaço onde se materializam os afectos, desejos e pensamentos, de uma forma contínua e não dissociável.²⁷ José Gil na sua obra *Movimento Total: o corpo e a dança* perspectiva de uma forma mais aprofundada este «corpo-sem-orgãos» no contexto da dança e da formação do corpo, que nos interessa realçar pela sua estreita relação com uma expressão artística – a dança, mas sobretudo, pela relação natural com a segunda dimensão da Presença que pretendemos explorar nesta investigação – A Presença e o Teatro.

Para José Gil existe um corpo aparente, biológico e material – *corpo actual*, que é também condicionado no seu *movimento (actual, de quotidiano e regular)*, por um *corpo virtual* (constituído por um conjunto de corpos virtuais em permanente transformação) que se encontra na origem de um *movimento virtual* em que tudo pode ser concretizado. Nesse sentido, o *corpo virtual* é o espaço da imanência anunciado por Deleuze, em que o corpo se encontra em estado potencial, ou seja, os movimentos na iminência de expressão, os pensamentos ainda não consubstanciados, a imaginação em permanente elaboração (GIL, 2001).

Em suma, *o corpo total* que se torna presente mediante um *movimento total* não pressupõe uma Presença em realidade dicotómica, pelo contrário, ambas as dimensões corpo – *actual e virtual*, constituem uma única Presença real e substantiva (o corpo virtual não é irreal por não ser visível). Na nossa experiência de espectador ou de criador, acedemos a um corpo com Presença em movimento total quando temos a percepção da não-interpretação, da ausência de sentido e significante prévio. No teatro, na dança, na vida, essa elaboração é posterior ao movimento, e nasce da circunstância do encontro

²⁷ José Gil na sua obra *Metamorfoses do corpo*, cita uma história clínica da experiência profissional de Françoise Dalto (Psiquiatra da Infância e Adolescência) muito ilustrativa desta dimensão imanente do corpo “ (...) *Agnés, recém-nascida ao seio durante 5 dias, cuja mãe é hospitalizada subitamente, devido a um episódio febril grave, recusa o biberão que o pai e tia lhe apresentam. Como a situação se prolonga, o pai consulta Françoise Dalto, que lhe recomenda levar o pijama da mãe, e enrolar o mesmo ao pescoço de Agnes de forma a conservar o odor materno. Agnés bebeu o biberão a partir desse momento (...)*”. (GIL, 1997, p.185). Torna-se claro que o recém-nascido já tinha criado uma *Presença* da mãe através do sentido.

relacional no palco, ou no quotidiano das nossas vidas. Uma Presença em que tudo está associado, a noção de limite interior, exterior, sujeito/ objecto, eu e o outro (GIL, 2001).

Na transição para a nossa elaboração sobre Presença e o Teatro, cabe ressaltar que abordámos apenas pontos tangenciais no âmbito dos diferentes autores mobilizados, para a nossa abordagem epistemológica deste conceito. Foram abordados autores que pudessem suportar um primeiro olhar sobre este conceito, que não se esgota unicamente nesta área disciplinar.

Desta forma, provocamos a ruptura de uma Presença em modus Epistemológico, para a situar no cerne da expressão artística, no âmbito da expressão teatral.

2.2. A Abordagem Teatral do Conceito Presença

Os diferentes estudiosos da linguagem teatral, os criadores de várias gerações e escolas estéticas, e ainda, todos os autores que se têm debruçado sobre a metodologia do Actor, confrontam-se com este conceito como se o mesmo assumisse um lugar central na formação e desenvolvimento do Actor.

A Presença no Teatro tem diferentes pergaminhos e perspectivas. Pode ser entendido enquanto uma *capacidade para deixar cativo o espectador*, de forma a suscitar neste uma identificação imediata ao que o actor/personagem está a expressar, de outro modo (PAVIS, 1999), pode ser assumida enquanto *dimensão misteriosa do actor*, mas com possibilidade de expressão a partir de uma investigação interior (BROOK, 2008). Um conceito que se manifesta também pela importante relação com a circunstância, ou seja, uma dimensão *do actor não expressa como definitiva*, pelo contrário, condicionada a um conjunto de variáveis igualmente não controladas pelo próprio (SCHECHNER, 1985). De forma complementar, podemos ainda referir a propósito da construção das múltiplas acepções do conceito Presença, um modo de ir ao encontro do espectador, simultaneamente, com *contornos artificiais e orgânicos* mas que apela ao conjunto da experiência perceptiva do espectador (BARBA, 1994).

Neste sentido, a problematização do conceito Presença pode ser realizada com diferentes eixos de análise, a *Presença Física do actor* (a que envolve o seu corpo), a *Presença do público* (quais as tonalidades emocionais deste grupo), a *Presença que se situa na relação entre actor e público* (o que estará em jogo nesse encontro), por último,

a circunstância Presente do momento do espectáculo teatral. Consideramos mais pertinente, situarmos a nossa exploração conceptual na **Dimensão física da Presença** e na **Presença que se manifesta entre o actor e o seu público**, pela clara ressonância com a outra área disciplinar envolvida nesta investigação, a Saúde. O actor que se relaciona com outro actor ou com o seu público, o profissional de saúde que se relaciona com um par, ou com uma pessoa a necessitar de cuidados clínicos.

Quando consideramos a *dimensão física da Presença*, torna-se impossível não fazer referência a autores centrais na disciplina teatral, como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski e Barba, na medida em que estruturam no conjunto da sua obra, métodos de desenvolvimento e formação do actor. Não pretendemos apresentar e sistematizar as respectivas obras, apenas aportar aos contributos mais pertinentes, tendo em conta a nossa reflexão do conceito Presença no Teatro.

Stanislavski²⁸ e a sua obra marcam uma viragem radical na assumpção do papel do actor no contexto de uma criação teatral, mais em concreto, na estreita relação que emerge entre o actor e o personagem (VASQUES, 2003). Desta forma, torna-se mais importante a preparação do actor no conjunto das suas ferramentas expressivas, tendo sido um passo decisivo para uma atenção crescente no percurso de desenvolvimento do actor, do seu potencial para se tornar *Presente*.

Podemos afirmar que este autor se afirma como marco de viragem no trabalho do actor, pois centra o desenvolvimento do mesmo num trabalho sobre a pessoa do actor inerente ao personagem. “ (...) *É aliás esse «trabalho sobre si próprio», interior e exterior, assente sobre a consciência da dupla natureza do actor (uma pessoa civil e um corpo que «encarna» personagens), e assente na necessidade de um treino permanente que ultrapasse esta dicotomia e potencializa a inspiração, o «espírito criador» (...)*” (VASQUES, 2003, p.59-60).

²⁸ Constantin Stanislavski (1863-1938), Actor, pedagogo teatral e encenador. Fundador do Teatro de Arte de Moscovo, funda uma metodologia de trabalho de actor que influencia o desenvolvimento de diferentes correntes de criação estética teatral na primeira metade do séc XIX. (Movimento naturalista, simbolista e expressionista). (BORIE et Al, 1996).

Stanislavski acreditava então na construção psicológica do personagem, na perspectiva do conhecimento da sua vida interna (as diferentes motivações, desejos, ambições), senão vejamos, “ (...) segundo o que acabeis de referir, creio compreender que devemos assimilar uma técnica psicológica de como viver um papel e que isso nos ajudará a alcançar o nosso objectivo principal, que é o de criar a vida de um espírito humano (...)” (STANISLAVSKI, 2003, pg.44). Para este criador, a construção do personagem começava a partir de uma dimensão interna, sem a qual seria impossível o desígnio da expressão exterior da riqueza e intensidade de um determinado papel. “ (...) O actor tem a obrigação de viver a sua personagem interiormente e depois dar dessa experiência uma manifestação exterior (...)” (STANISLAVSKI, 2003, pg.44).

Desde logo emerge uma formação de actor, **vinculado a uma Presença inerente à dimensão interior do personagem**. Todavia, este criador valorizava igualmente um corpo tecnicamente preparado, mas sempre enquanto veículo do universo psíquico e emocional do personagem. “ (...) Deveis exercitar ao mesmo tempo o vosso aparelho psíquico, que vos permitirá criar a vida interior da vossa personagem e o vosso aparelho físico, que exprimirá os seus sentimentos com precisão (...)” (STANISLAVSKI, 2003, pg.45). Torna-se claro que a presença do actor para Stanislavski reside na identificação com a verdade emocional e psicológica do personagem, legando o corpo físico a um mero veículo disso mesmo. O corpo per si não dispõe de qualidades inerentes à presença do actor.

Destacam-se ainda alguns eixos centrais na metodologia de formação de actor, preconizada por este autor, o “se mágico”²⁹, a “memória afectiva”³⁰, ainda, as “acções

²⁹ O “Se mágico”, como ferramenta à disposição do personagem para compreender as motivações inerentes a cada comportamento do personagem. Como se o “Se mágico” faça esse apelo ao actor, de forma, a que encontre o seu lugar nas mesmas circunstâncias do personagem. “(...) as circunstâncias trazidas pelo personagem se provém de fontes próximas dos vossos próprio sentimentos (...)” (STANISLAVSKI, 2003, p.79)

³⁰ A “memória afectiva” convoca a memória das emoções. O que eu senti em determinado momento, face a determinada circunstância? A Pergunta que o actor deve fazer sempre que é confrontado com a necessidade de convocar uma determinada emoção. “ (...) Quando estais em cena, interpretaí sempre a vossa própria personagem, os vossos próprios sentimentos. Descobrireis uma variedade infinita de combinações nos diversos objectivos e nas circunstâncias propostas que elaborastes para o vosso papel, e que se fundiram no cadinho da vossa memória afectiva (...)” (STANISLAVSKI, 2003, p.217)

físicas”³¹, estratégias muito concretas de composição emocional e psicológica do personagem, por outro lado, uma linha de orientação técnica e instrumental para que o actor «stanislavskiano» nunca se esgote num plano exclusivamente intuitivo “ (...) *Não se pode criar sempre sub-conscientemente e com inspiração. Um génio assim não existe! (...)*” (STANISLAVSKI, 2003, p.43).

Novas pontes que aproximam o teatro de Stanislavski e as profissões de saúde, a partir do conceito Presença, pela clara defesa de uma **verdade do personagem a partir do que este evoca e ressoa na figura do actor**, tal como na relação que se estabelece com o outro em contexto de saúde, é fundamental ter a percepção clara do que a experiência de dor e sofrimento da pessoa doente evoca na figura do profissional de saúde.

No âmbito dos sólidos contributos de Stanislavski para o desenvolvimento da disciplina teatral, emergem novos autores, pensadores e «fazedores»³² na cena artística de então (Alfred Jarry, Edward Graig, Jacques Dalcroze, Delsarte, Adolphe Appia, Maeterlink), em especial, Meyerhold³³, que contribuíram de forma significativa para a transição de um teatro de «conteúdo» para um teatro de «forma» (VASQUES, 2003, p.107-112). Esta evidência atribui uma natureza diferente ao trabalho do actor e sua relação com os restantes elementos da disciplina teatral, em que se poderá concluir que implicou mudanças na Presença do Actor.

³¹ As “acções físicas” assumem igual importância por serem consideradas como a antecâmara da expressão da emoção. Verifica-se que um determinado comportamento ou acção está associado a uma determinada emoção. (...) *A única diferença entre a minha maneira de abordar o drama ou a comédia depende unicamente da natureza das circunstâncias propostas que regulam os gestos da vossa personagem. Como consequência, se vos exigirem o «trágico», não penseis em experimentar os sentimentos, pensai no que ireis fazer. (...)* (STANISLAVSKI, 2003, p.189).

³² Não necessariamente actores ou encenadores, mas com influência directa na evolução da forma teatral de então, em especial no que se relaciona com a natureza espacial e cénica de um espectáculo teatral de então. Appia e Craig são exemplos mais ilustrativos disso mesmo (VASQUES, 2003).

³³ Vsevolod Meyerhold (1874-1942), actor e encenador russo, discípulo directo de Stanislavski. No decorrer da sua obra, afasta-se do naturalismo com a finalidade de procurar uma estética mais assente na abstracção e no símbolo. (BORIE et Al, 1996). Atravessa diferentes fases de criação e pensamento sobre estética teatral, uma primeira fase de ruptura com o naturalismo, uma fase posterior de afirmação da estética do grotesco, uma terceira fase de forte relação com os acontecimentos políticos de então (Revolução de Outubro). (VASQUES, 2003, p.111-112).

A ruptura introduzida por Meyerhold verifica-se a diferentes níveis, como o trabalho do actor e a sua centralidade na cena. O trabalho de actor vincula-se ao gesto, à apresentação, ao exercício da voz, assistimos a uma “ (...) *plasticização do trabalho de actor e visam, programaticamente, a criação de um teatro impressionista – um teatro apresentacional (que privilegia o olhar e o movimentar-se) – que Stanislavski – defensor de um teatro representacional (que privilegia o «sentir») tentará rebater (...)*” (VASQUES, 2003, p.103). A presença do Actor abandona assim o território da intimidade, de movimento interno, **para assumir um território associado ao símbolo, à abstracção, a uma dimensão física exterior.**

Considera-se importante destacar, a introdução da estética do *Grotesco* numa fase posterior da obra de Meyerhold, como defesa da vida em toda a sua plenitude, uma *forma* de expressão dos contrastes e limites da condição do homem de então. A estética apologista do *Grotesco* favorece ainda uma natureza diferente entre o actor e público, “(...) *convidando o espectador a um exercício de inteligência, pois lhe era solicitado resolver o incompreensível (...)*” (VASQUES, 2003, p.108). Assiste-se então a um progressivo envolvimento do público, o que vai revestir a presença do actor de outras camadas, as quais, serão amplificadas por estéticas e metodologias de criação posteriores a Meyerhold.

Estamos na senda do actor-laboratório com preocupação crescente relativamente ao desenvolvimento das suas ferramentas expressivas – em especial, o corpo e a voz,³⁴ num ambiente artístico em que o momento de criação, contribuía também para o crescimento do seu repertório técnico, na perspectiva de que o momento de apresentação teatral assumia uma importância menor face à vivência do processo de construção do objecto artístico. (GROTOWSKI, 1975). Destacam-se então várias experiências de teatro laboratório/ estúdio, em que se procurava requalificar o exercício do trabalho de actor,

³⁴ Eugénia Vasques no seu livro *O que é o Teatro* descreve assim esta mudança quando se proem descrever as novas pedagogias teatrais que marcam o desenvolvimento do teatro a partir da segunda metade do Séc.XX. “(...) *lembre-mos da insistência em expressões como o «futuro do teatro», o «teatro do futuro», «novo drama», «novo actor» - exige a procura de novos textos e autores mas exige, acima de tudo, novas técnicas de formação com vista à criação de um actor capaz de se transformar em veículo de pesquisa teatral (...)*” (VASQUES, 2003, p.119).

donde se destacam o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski³⁵ e o Odin Theatret de Eugénio Barba³⁶. Em Portugal, natural destaque ao trabalho de João Brites³⁷ da Cooperativa artística *Teatro o Bando*, pela sua relevância no trabalho de actor com foco particular no conceito Presença³⁸, e pelo seu investimento numa lógica de criação em retiro/estágio, com o propósito de encontrar uma estética com uma identidade própria (VASQUES, 2003).

Encontramo-nos perante criadores que privilegiam a presença do actor, os seus diferentes modos de se tornarem presentes em cena. Grotowski defende a figura do «actor santo» em oposição à figura do «actor cortesão», para materializar uma concepção de formação de actor pela «via negativa», ou seja, *o actor deve suportar-se numa técnica de eliminação (indutiva) de todas as resistências que o seu corpo pode oferecer, ao invés de uma técnica acumulativa (dedutiva) de «maneirismos» do actor «cortesão»* (GROTOWSKI, 1975, p.32). Assim, o actor deve exercer o ofício de sublimar todos os problemas/resistências do seu corpo, com a finalidade última de afirmação despida do seu Ser.

Uma presença que se afirma pela aparente negação dos diferentes atributos da técnica teatral, “ (...) o importante é usar o papel como um trampolim, um instrumento com o qual se estuda o que se oculta por trás da máscara quotidiana – o núcleo íntimo

³⁵ Jerzy Grotowski (1933-1999), um dos mais importantes teóricos e experimentalistas do teatro da segunda geração do século XX. O seu trabalho no Teatro Laboratório será marcante na emergência de novas pedagogias no desenvolvimento do actor (VASQUES, 2003).

³⁶ Eugénio Barba (1936), autor e pedagogo teatral. Fortemente influenciado por Grotowski, fundador do Odin Theatre, grupo referência para o desenvolvimento das ferramentas do Actor no teatro contemporâneo. (<http://www.odinteatret.dk/about-us/eugenio-barba.aspx>)

³⁷ João Brites (1947), actor, professor, encenador, um dos fundadores da Cooperativa artística Teatro o Bando. Tem construído uma abordagem estética muito particular, na herança de Grotowski e Barba, com uma forte atenção à escolha dramaturgica (quase sempre autores não teatrais e nacionais), à dimensão cénico-espacial, ainda, a formação do actor e a sua relação com o espectador (ANTUNES, 2009; NASCIMENTO ROSA, 2009; VASQUES, 2009), entre muitos outros traços distintivos não passíveis de serem descritos no contexto deste trabalho.

³⁸ <http://www.obando.pt/pt/formacao/>, a referência ao programa de formação do actor em cena desta companhia, com natural destaque ao conceito Presença, na perspectiva da corporalidade, oralidade e interioridade.

da personalidade – para o sacrificar, para o expôr (...)” (GROTOWSKI, 1975, p.34), com a presença naquilo que essencialmente estrutura cada actor “ (...) *Nós tentamos escapar à verdade sobre nós próprios, enquanto que aqui, pelo contrário, somos convidados a parar e a observarmo-nos mais de perto (...)*” (GROTOWSKI, 1975, p.34-35).

Este exercício de total e absoluto despojamento de si, compele o público a iniciar o mesmo movimento introspectivo. “ (...) *O espectador compreende, consciente ou inconscientemente, que um tal acto é um convite a que faça o mesmo (...)*” (GROTOWSKI, 1975, p.34). Num certo sentido, é este compromisso estabelecido entre actor e espectador, que confere uma dimensão ritualística/comunitária ao Teatro e aos propósitos deste autor, tal como podemos verificar, em muitos momentos da relação estabelecida entre profissional de saúde e pessoa doente. Estamos na **Presença de um compromisso com igual natureza e tessitura emocional.**

Em que plano será possível assistir à expressão desta presença não-cotidiana? Eugénio Barba tem formulado no decorrer da sua obra, um conjunto de respostas que cunhou sob a forma de Antropologia Teatral que este define como “ (...) *estudo do comportamento cénico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes géneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e colectivas (...)*” (BARBA, 1994, p.23). Para este autor, a dimensão pré-expressiva do actor representa o alicerce do trabalho do actor.

De acordo com o mesmo, esse «comportamento cénico pré-expressivo» pode ser traduzido em um conjunto de princípios, que se mantêm em qualquer tradição social, cultural e histórica. Curioso verificar então, que Barba atribuía a este nível pré-expressivo, uma «qualidade extracotidiana», “ (...) *que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “credível”, desse modo a presença do actor, seu bios cénico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. (...)*” (BARBA, 1994, p.23).

O trabalho do actor pode ser suportado em técnicas cotidianas do «corpo-mente» (que favorecem o virtuosismo), assim como, em técnicas extracotidianas do «corpo-mente» (que favorecem a credibilidade). Uma qualidade distinta de Presença cénica permite a distinção entre técnicas cotidianas e extracotidianas do corpo. “ (...) *São estas últimas as*

que têm relação com a pré-expressividade, a vida do actor. Elas a caracterizam ainda antes que esta vida comece a querer representar algo (...)” (BARBA, 1994, p.32). Somos confrontados com uma **Presença que existe per si**, sem outros significados e derivações interpretativas.

De uma *Presença que se remete à dimensão física do actor*, suscitamos neste momento a *Presença que se afirma no «encontro» dos actores em cena ou do actor com o espectador*. O que se verifica no momento da cena/contra-cena, o que é verdadeiramente mobilizado nesse momento? Uma reflexão que ajuda a problematizar de uma forma mais concreta o conceito Presença, por outro lado, permite-nos suscitar algumas linhas orientadoras que conduziram o nosso processo de criação³⁹ – matriz essencial desta investigação – por último, um movimento que irá facilitar uma transição natural à conceptualização da Presença no âmbito da saúde.

Uma resposta que começa a ser explorada quando pensamos na Presença enquanto pólo de atracção do outro em cena, do outro espectador. Estamos então na presença de um «corpo em vida»⁴⁰ disponível e alerta para todos os estímulos da cena⁴¹ e do próprio público, um estado de atenção permanente que não é possível dissociar do estado de consciência enquanto estamos em interacção com o outro (DAMÁSIO, 2010)⁴². Um «corpo-em-vida» de Barba, que este descreveu como um corpo dilatado que amplia a presença do Actor, é necessariamente uma «mente-em-vida ou dilatada» (BARBA, 1995). “ (...) Assim, como não há acção vocal que seja também física, também não há acção física que não seja também mental, se existe treino físico também deve existir treino

³⁹ Este processo será descrito no capítulo seguinte, o qual, foi perspectivado enquanto Laboratório de desenvolvimento da Presença, tendo em conta os objectivos inerentes a este estudo de investigação.

⁴⁰ Eugénio Barba, cunha este conceito também com alusão ao «corpo-sem-orgãos» de Artaud no livro que escreve em colaboração com Nicola Savarese, *A arte Secreta do Actor*.

⁴¹ João Brites narra um «mito» no âmbito das suas aulas (ESTC) e também na formação do Bando a propósito da Consciência do Actor em Cena, a que fizemos alusão anteriormente. Refere então “ debaixo de um actor russo nunca cai um holofote”, numa clara alusão à formação do actor russo, mas também como ilustração deste imperativo do actor em cena, esse estado de atenção e vigilância permanente.

⁴² Esta comunicação ilustra bem a profunda relação entre a Consciência e a emergência do Eu. http://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness#t-919289

mental (...) (BARBA, 1995, p.57). **Presença com corpo e mente, um estado focal em permanente elaboração.**

Uma outra natureza da Presença do actor ao encontro do par em cena ou do público, prende-se com a capacidade de irradiar uma distinta «qualidade» de comunicação, descrito como “ (...) *raios invisíveis que usamos para comunicarmos com os outros (...)*” (STANISLAVSKI, 2003, p.253), como se o actor dotado desta **Presença beneficiasse da possibilidade de ampliar os diferentes sentidos e intensidade de uma cena, dos personagens envolvidos e do próprio texto** (GROTOWSKI, 1975). Uma Presença que permite ao espectador, e ao par em cena, recriar os limites dos seus respectivos papéis.

Interessa-nos ainda pensar a relação com uma última dimensão da presença⁴³, a que se relaciona com a ausência do actor. A ausência de movimento e de expressão, como uma outra forma de estar Presente. Trata-se então de atribuir uma **condição permeável a tudo o que possa emergir do encontro com o outro em cena**, interpondo assim momentos de uma Presença em suspensão, se quisermos em silêncio, face à mais radical ausência, a de não saber o que está em porvir. Uma qualidade de presença, em «equilíbrio precário» (BARBA, 1995). Uma outra via de convergência entre o ofício do Actor e o ofício do profissional de saúde, a evidência que a Presença se manifesta quando assumimos o desconhecido do encontro com o outro.

Percorridos os caminhos associados ao desenvolvimento da presença do actor, centramo-nos na relação deste conceito com a saúde, para assim continuarmos a assinalar os diferentes horizontes teóricos que aproximam de forma inequívoca estas duas áreas disciplinares.

⁴³ Muitas outras dimensões da Presença a considerar, nós apenas nos remetemos às dimensões associadas ao objecto deste estudo de investigação. No capítulo que descreve o processo de criação, faremos nova abordagem ao conceito Presença, mas de uma perspectiva mais técnica, de forma a contextualizar as diferentes fases do processo.

2.3. A Abordagem na Saúde do Conceito Presença

Entendemos a saúde numa perspectiva plural à luz de 3 práticas profissionais: – Enfermagem, Medicina e Psicologia⁴⁴. Uma abordagem conceptual que irá dialogar com o conceito Presença sob a égide teatral, mas que pretende arrogar esta mesma acepção na pessoa do profissional de saúde.

Em oposição ao “trabalho” artístico, muito centrado na figura da *pessoa* actor, bailarino ou performer (GIL, 1999; BROOK, 2008; GROTOWSKI, 1975;), o “trabalho” no domínio da saúde está mais centrado na pessoa sujeita a cuidados clínicos, ou seja, da pessoa doente. Desde sempre se deu pouca relevância à *pessoa* profissional de saúde, em função de uma maior valorização da perspectiva técnica das diferentes profissões (as mencionadas anteriormente, entre as demais profissões de saúde), no aparato das ferramentas técnicas e terapêuticas a desenvolver, mas também na perspectiva de aprofundamento dos conhecimentos sobre o corpo humano.

Desta forma, o desenvolvimento do profissional de saúde está mais centrado na aquisição de conhecimentos e ferramentas profissionais para melhor cuidar da pessoa doente, mas pouco centrado na *persona* profissional de saúde. No domínio da Medicina valorizam-se os aportes teóricos e instrumentais no âmbito da doença, por outro lado, ao perspectivarmos o percurso de desenvolvimento académico e profissional do enfermeiro, podemos validar um percurso centrado na pessoa de uma perspectiva mais global. A Psicologia problematiza as mesmas questões, sob o foco das dimensões cognitiva e emocional⁴⁵.

Numerosos contributos ilustram essa mesma evidência, ao anunciar diferentes riscos associados à menor valorização da Pessoa profissional de saúde, desde logo o burnout e

⁴⁴ Entre muitas outras profissões de saúde, estas foram escolhidas pois estão relacionados com os sujeitos empíricos da nossa amostra.

⁴⁵ A referência aos princípios gerais dos documentos que regulam as diferentes profissões – código deontológico do Enfermeiro, Código Deontológico do Médico, Código Deontológico do Psicólogo. Os respectivos documentos estão disponíveis:
(<http://www.ordemenfermeiros.pt/legislacao/Documents/LegislacaoOE/CodigoDeontologico.pdf>/
https://www.ordemdospsicologos.pt/ficheiros/documentos/caodigo_deontolaogico.pdf/
<https://www.ordemdosmedicos.pt/?lop=conteudo&op=9c838d2e45b2ad1094d42f4ef36764f6&id=cc42acc8ce334185e0193753adb6cb77/>

o stress incapacitante (ILICETO et al, 2013; SCHAUFELLI et al, 2009; COREY & COREY, 2007), de forma complementar, outros contributos sustentam a relação entre maior investimento na Pessoa profissional de saúde e ganhos em satisfação/ motivação profissional/prevenção de desgaste profissional acrescido (GÓMEZ-GÁSCON *et al*, 2013). Parecem ser claros os riscos de uma trajectória de concepção de cuidados de saúde dissociados do cuidado ao profissional de saúde, e os benefícios inerentes ao maior investimento na Pessoa do profissional de saúde.

No âmbito de um percurso formativo que desvaloriza a Pessoa do profissional de saúde, torna-se importante uma avaliação mais aprofundada dos diferentes códigos deontológicos das profissões de Enfermagem, Medicina e Psicologia, para assim esboçar um conjunto de prerrogativas éticas-deontológicas, que contribuam para um primeiro olhar sobre o conceito Presença em saúde. O conceito Presença está intrinsecamente vinculado à dimensão ética, seja na perspectiva do seu substrato epistemológico, seja pela sua relação com o Teatro. No âmbito da Saúde, tal evidência também se verifica.

Interessante verificar que os respectivos códigos deontológicos⁴⁶ estão organizados com estrutura semelhante, em função de um conjunto de pressupostos centrais, e outros tantos princípios mais específicos, associados ao exercício de cada profissão. Entre os pressupostos centrais (princípios gerais), na Profissão de Enfermagem, destaca-se a *defesa da liberdade e a dignidade da pessoa humana e do Enfermeiro*, também, a assumpção de valores universais como, *a liberdade responsável, a igualdade, a verdade e a justiça, o altruísmo e a solidariedade, a competência e o aperfeiçoamento profissional*, por último, enquanto princípios orientadores da actividade profissional, *a responsabilidade inerente ao papel assumido perante a sociedade, o respeito pelos direitos humanos na relação com os clientes, a excelência do exercício na profissão e na relação com outros profissionais*. (Dec-Lei nº104/98 de 21 de abril⁴⁷, artº 78).

⁴⁶ Não pretendemos fazer uma descrição dos códigos deontológicos das respectivas profissões, apenas uma breve referência das premissas tutelares de cada documento.

⁴⁷ Código Deontológico do Enfermeiro, publicado em 1998 e republicado na Lei 111/2009 de 16 de Setembro.

No âmbito da profissão médica, o respectivo Código deontológico, reflecte também pressupostos centrais que se constituem um legado do juramento hipocrático, entre os quais, *o respeito pela vida humana e pela sua dignidade essencial, o dever da não-discriminação, o dever da entreaajuda e respeito entre profissionais*, ainda, *contribuir para o progresso da medicina*. De forma complementar, os princípios directamente relacionados com os pilares éticos fundamentais, como, *o princípio da beneficência, da não maleficência, da autonomia e justiça*. (Dec-lei nº8/2009)⁴⁸. No contexto do Código Deontológico da profissão de Psicologia, destacam-se entre os princípios gerais, *o respeito pela dignidade e direitos da pessoa, a competência, responsabilidade, integridade, beneficência e não maleficência*. (Dec-lei nº78/2011).

Ao considerarmos estas premissas estruturais nos diferentes Códigos Deontológicos apresentados, sobressai a salvaguarda dos direitos humanos universais⁴⁹, que por sua vez se encontram vinculados aos princípios éticos fundamentais, de organização e funcionamento da vida em Sociedade. Nesse sentido, será pertinente considerarmos ainda a dimensão específica dos referidos documentos, de forma a perspectivar o foco profissional de cada uma das Profissões da Saúde destacadas neste estudo. No que se refere, ao Código Deontológico do Enfermeiro, referem-se Direitos e Deveres (a moldura ética-deontológica) gerais (79), associados à *comunidade (artº80)*, *aos valores humanos (81)* e *à vida humana (82º)*, *ao cuidado (83º)*, *à confidencialidade, informação e sigilo (84 e 85º)*, *a intimidade e humanização (86 e 89)*, *na situação de doença terminal (87º)*, *a excelência (88º)*, *a profissão e as outras profissões (90 e 91)* e *de Consciência (92º)*. (Lei nº 111/2009⁵⁰)

Ao elencarmos os pressupostos ético-deontológicos da Profissão Médica, apresentam-se diferentes dimensões, *princípios gerais – Premissas deontológicas da profissão, deveres dos médicos, publicidade, consultórios médicos (art 1º - art 30º)*;

⁴⁸ Código Deontológico do Médico, publicado em diário da república no dia 11 de Janeiro de 2009. A referência ao preâmbulo.

⁴⁹ Declaração Unversal dos Direitos do Homem in (<http://www.gddc.pt/direitos-humanos/textos-internacionais-dh/tidhuniversais/cidh-dudh.html>)

⁵⁰ Código Deontológico do Enfermeiro, publicado em diário da república no dia 16 de Setembro de 2009.

Médico ao serviço do doente – qualidade dos cuidados médicos, o início da vida, o fim de vida, transplante de órgão e tecidos humanos, procriação medicamente assistida, esterilização, intervenções no genoma humano, transexualidade e disforia de género, os indivíduos privados de liberdade, experimentação humana, segredo médico, telemedicina, atestados médicos, processos clínicos, honorários (artº31-artº109); Médico ao serviço da Comunidade – responsabilidade do médico perante a comunidade, o médico perito (artº 110 – artº 126); Relações entre médicos (artº 127º - artº 140); Relações dos médicos com terceiros – relações com estabelecimentos de cuidados médicos, relações com outros profissionais de saúde, relações com indústria farmacêutica ou outra (artº141- 154º). (Dec-lei nº8/2009, 2009)

No domínio da Profissão de Psicologia, são consagradas diferentes prerrogativas ético-deontológica específicas, associadas ao *Consentimento Informado (1), Privacidade e Confidencialidade (2), Relações profissionais (3), Avaliação Psicológica (4), Prática e Intervenção Psicológicas (5), Ensino, formação e supervisão psicológicas (6), Investigação (7), Declarações públicas (8)*. Descritos de forma sintética, os diferentes Códigos Deontológicos, torna-se mais claro que o foco de cada Profissão está vinculado ao Outro – Pessoa alvo de cuidados de Saúde, por outro lado, torna-se igualmente evidente que estes diferentes documentos não valorizam a Pessoa do profissional de saúde, como se as respectivas profissões à luz das suas conjecturas éticas e deontológicas específicas, não considerem os próprios profissionais de Saúde (Médicos, Enfermeiros, Psicólogos) fora da relação de cuidados clínicos que estabelecem no exercício da sua praxis particular. A assumpção clara que as profissões de Saúde são profissões *essencialmente relacionais*.

Nas últimas décadas, temos assistido a uma transição muito gradual de um modelo de cuidados de saúde muito afastada da valorização da pessoa humana na pluralidade das suas dimensões (modelo biomédico)⁵¹, para nos aproximarmos de um modelo

⁵¹ Herdeiro directo da concepção cartesiana do corpo, em que o corpo está claramente separado da mente, segmentado em partes distintas para melhor ser estudado. Os cuidados clínicos em Medicina e Enfermagem estão historicamente fundados neste paradigma, e investiram no seu desenvolvimento uma visão e entendimento decalcados neste modelo. (TAVARES, 1999).

biopsicosocial⁵² que tende a perspectivar a pessoa em todas as suas dimensões e circunstâncias de forma integrada. Os Códigos Deontológicos aprovados e ratificados recentemente em texto legislativo, ilustram essa transição para uma cultura de cuidados na Saúde centrados na pessoa humana de uma miríade global e abrangente.

De qualquer forma, o contexto dos cuidados de saúde em Portugal continua a apresentar uma visão “hospitalocêntrica” da Saúde (CARAPINHEIRO, 2010; CORREIA, 2009), em que uma parte significativa das despesas em Saúde são destinadas aos gastos hospitalares. “(...) *Os serviços de cuidados curativos e reabilitação e os dispositivos médicos disponibilizados a doentes não internados constituem as despesas mais representativas, quer nos prestadores privados, quer nos públicos (...)*” (DGS, 2013, pp.35)⁵³, ainda que o anterior Plano Nacional de Saúde (2004-2010) tenha assumido como uma das suas principais orientações, a valorização dos cuidados de saúde em ambulatório, ou de proximidade (DGS, 2004).

Manifesta-se um aparente paradoxo entre o discurso presente nos diferentes códigos deontológicos das profissões de saúde, e nos documentos tutelares das políticas estratégicas em saúde (Plano Nacional de Saúde), quando comparados com o contexto real da distribuição e organização dos recursos no Sistema Nacional de Saúde. “(...) *Ou seja, a solução encontrada, cuja lógica continua a ser prevalecente, foi a de comprometer os princípios, prejudicar os direitos e adiar a optimização dos recursos públicos de saúde, fazendo reformas de saúde que, paradoxalmente, desinvestem nos cuidados primários e dão prioridade aos recursos materiais, técnicos e humanos do hospital, reforçando sempre a sua centralidade no sistema.(...)*” (CARAPINHEIRO, 2010, pp.6). Uma contradição que continua a marcar a relação com a saúde, enquanto direito de cidadania, mas também como prática profissional.

Um preâmbulo em torno dos documentos que regulam o exercício profissional das profissões de saúde deste estudo, e dos documentos de estratégia política em Saúde, de

⁵² Modelo consagrado na Definição de Saúde consagrada pela Organização Mundial da Saúde (OMS)

⁵³ Plano Nacional de Saúde 2012-2016. O plano nacional de saúde pretende ser um documento de orientação das políticas estratégicas no Sistema Nacional de Saúde, seja a nível local, regional e nacional (<http://pns.dgs.pt/files/2013/05/Versao-resumo.pdf>)

forma a tornar mais claro a evidência que a prática de cuidados clínicos continua a assentar sobre um modelo Biomédico. Um modelo em que se perspectiva o outro – pessoa a necessitar de cuidados de saúde – a partir dos seus sintomas, a partir do seu lado doente e patológico, absolutamente contrário a uma concepção biopsicossocial preconizada em todos os documentos nacionais e universais. Neste sentido, torna-se pertinente a interrogação em torno do profissional de saúde neste contexto tão desfavorável a uma prática de cuidados, que está inscrita no seu respectivo Código Ético e Deontológico.

O desenvolvimento do profissional de saúde está acautelado no seu percurso de formação base, e no contexto da prática profissional. A fase inicial de formação assenta nas ferramentas técnicas e instrumentais para assegurar o melhor cuidado clínico (formação base), todavia, a fase complementar em contexto profissional está vinculado a contextos de supervisão/ governação clínica, sobejamente valorizado no novo Plano Nacional de Saúde 2012-2016 (DGS, 2013), também enquanto pressupostos específicos dos Códigos Deontológicos do Médico (OM, 2009) e do Psicólogo (OP, 2011), e no documento que define as competências do Enfermeiro de Cuidados Gerais (OE, 2011)⁵⁴. Todos estes documentos tutelares atribuem especial relevo, a uma dinâmica de desenvolvimento e formação contínua.

Nesta moldura ético-deontológica, jurídica e institucional, inscrevemos a nossa abordagem a uma concepção de Presença do profissional de saúde, tendo em conta o conceito Presença em teatro anteriormente apresentado, e um substrato epistemológico comum. Como definir então a *Presença do profissional de saúde*, quais os seus contornos e limites? Ao considerar os propósitos anteriores, resgatamos a ideia do *Encontro com o outro*, no coração do que pretendemos veicular enquanto conceito Presença na Saúde. A afirmação de uma Presença que reside sobretudo nesse espaço, de diferentes tessituras entre a pessoa humana profissional de saúde, e a pessoa humana que se encontra em situação de doença.

⁵⁴ Tal como afirmado anteriormente, no capítulo relacionado com a análise e discussão dos dados empíricos, iremos contextualizar os respectivos dados com os documentos relacionados com o exercício dos diferentes profissionais envolvidos na amostra (Médicos Especialistas em Pedopsiquiatria, Psicólogos a exercer na área da Infância/ Adolescência, e Enfermeiros Especialistas em Saúde Mental e Psiquiatria)

Remetemo-nos ao trabalho de criação do actor para esboçar mais uma ponte conceptual entre o teatro e a saúde⁵⁵, de forma a tornar mais profunda a reflexão em torno de um conceito Presença em saúde que também reside na dimensão *encontro com o outro*. Criar na condição de actor, remete desta forma à possibilidade de encontro que qualquer desafio contempla, e à negação de um ponto de partida e de chegada. Criar na relação com o palco vazio, com o outro - personagem, envolve essa dimensão de travessia e cruzamento com a ausência (BARBA, 1995, BROOK, 2008). Na condição de pessoa humana e de profissional de saúde suscitam-se novas interrogações, que se prendem com os limites da intervenção clínica, a relação com o vazio profissional que muitas vezes se instala como se de um palco vazio se tratasse.

Na qualidade de perito⁵⁶ da Saúde física/mental/emocional do outro, tornamos o plano da relação entre profissional de saúde cuidador e pessoa cuidada relativamente desigual. Como se o exercício de cuidar do outro pudesse também ser investido, de um exercício de poder sobre o mesmo. (FOUCAULT, 1994). Nesta circunstância, as questões centram-se na natureza deste encontro com o outro comum ao Teatro e a Saúde, mas que por ora se consolidam entre profissional de saúde e pessoa em situação de doença. As profissões da Saúde são sobretudo profissões relacionais, nessa evidência subsistem outras questões em redor da consistência da relação interpessoal. No contexto do desenvolvimento das respectivas profissões, os seus diferentes teóricos, assim como, os principais conceitos, estão associados à dimensão relacional, interpessoal entre duas ou mais pessoas.

Somos seres fundamentalmente relacionais, que nos consolidamos na teia de relações que estabelecemos nos diferentes contextos, o familiar, o social, cultural. Afirma-se a natureza das relações que estabelecemos, ou seja, como vivemos a relação, como nos situamos nessa interacção subjectiva que marca o vínculo relacional. O conceito Pessoa remete-nos para a nossa condição imperfeita, em que nos reconhecemos num equilíbrio

⁵⁵ A assumption clara de um objectivo que é transversal a todo o trabalho.

⁵⁶ Remetemo-nos ao conceito introduzido por Anthony Giddens no seu livro *Modernidade e identidade pessoal*, quando inscreve a relação desigual entre cidadão comum e o profissional de saúde – perito, em que o cidadão deposita *confiança total* no profissional de saúde no que se refere à sua saúde. Uma modernidade que se sustenta neste sistema integrado de peritos, como herdeiro directa de uma ciência em permanente especialização. (GIDDENS, 2004).

instável à procura de um equilíbrio perfeito, numa clara aceção de que o desenvolvimento se fundamenta com contornos frágeis e não lineares (PEPLAU, 1992).⁵⁷

Uma concepção existencial que radica na ideia de permanente devir, de mudança evolutiva. Nesse sentido, o processo Saúde (e não é involuntário definir saúde enquanto processo) suporta-se na mesma concepção de transformação e desenvolvimento. Investidos destas concepções de Pessoa e Saúde, não é possível objectivar o conceito de Presença em saúde de outra forma que não envolva a ideia de um processo interpessoal em que o profissional de saúde e a pessoa humana em situação de doença estejam amplamente comprometidos em todo o processo saúde-doença. (PEPLAU, 1992).

O paradigma de que cada momento relacional constitui uma oportunidade de desenvolvimento, para ambos os actores (também não é involuntária o recurso à “polissemia” da palavra actor) envolvidos na relação. A referência ao encontro entre duas instâncias subjectivas, melhor, entre conjuntos distintos de valores, interesses, competências e qualidades, na perspectiva de que são ambos comunicantes, e passíveis de serem tocadas pela mudança e crescimento. Anunciamos então uma **Presença do profissional de saúde que envolve também uma dinâmica de transformação do próprio e da pessoa humana na relação de cuidados clínicos.**

Uma Presença do profissional de saúde em transformação através de processos de construção simbólica, na fragilidade da condição permeável ao outro, fortemente contaminados por todos os construtos sociais e culturais do nosso tempo. **Estamos a falar de Saúde ou de Teatro. Do ofício de actor ou do profissional de saúde.**

Sempre o outro, a intersubjectividade que precipita um olhar inaugural sobre nós próprios. O outro-eu, condição de plena ambivalência que nos empurra para um viver explicitamente com a matéria que nos constitui (NUNES, 2009). Este outro-eu, que se materializa na circunstância do encontro, foi “O Objecto” do nosso processo de criação, assumido enquanto «Laboratório» de Presença do profissional de saúde.

⁵⁷ Uma teórica central no desenvolvimento da disciplina de Enfermagem. Particularmente relevante no âmbito deste estudo, pelo seu foco na relação interpessoal, e pela convergência da sua obra com as outras áreas disciplinares deste trabalho.

No decorrer deste sub-capítulo demos relevo ao conceito Presença do Profissional de Saúde inscritos numa dinâmica relacional, fundado numa perspectiva de Encontro. Ao longo do próximo capítulo – Laboratório – iremos dar substrato a um possível conceito Presença do profissional de saúde, em relação com o próprio na vivência de um processo de criação teatral.

Fiquemos com as palavras de João dos Santos, figura charneira da fase laboratorial deste estudo:

“ (...) Ser ou estar disponível é ter uma vida interior que se organize em termos de deixar espaço para a sabedoria dos outros. O encontro não é só obra do acaso, é também obra da disponibilidade recíproca daqueles que se encontram. O encontro depende da convicção do que de perene existe nos nossos semelhantes...(...)” (SANTOS, 2011, p.12)⁵⁸.

⁵⁸ A referência incontornável a João dos Santos. Médico, Pedagogo, fundador de muitos serviços de Psiquiatria da Infância e Adolescência. Uma dos principais pensadores do desenvolvimento da criança no que se refere à sua saúde e educação. Igualmente importante pela sua relevância no contexto deste estudo, pois a sua obra constituiu a matriz do processo de criação a ser descrito no capítulo seguinte.

“...E os homens inteiros parecem por vezes

reduzir apenas a órgãos.

Como se a vida surgisse por coincidência

dentro do corpo.

Certos homens não conhecem a ciência das investigações
privadas: a ciência em que um homem se experimenta...”⁵⁹

⁵⁹ Gonçalo M.Tavares in Viagem á Índia (Canto VII, p.290)

PARTE 2. LABORATÓRIO

“...O Actor deve ser fiel a si mesmo, quase acreditando no que faz, mas fiel também à noção de que a verdade está sempre noutra lugar. Por isso é tão valiosa a possibilidade de estar em si e além de si, num movimento para dentro e para fora que se expande na interação com os outros e constitui a base da visão estereoscópica da vida que o teatro pode proporcionar...”

Peter Brook

Um segundo andamento estruturado em modo mais concreto, e à boleia da experiência de criação em colectivo. As vozes serão sobretudo de ressonância em redor da obra criada, da relação estabelecida entre os diferentes criadores, das fases subjacentes ao processo, e do esboço de um percurso de desenvolvimento da Presença ao encontro do que descrevemos na primeira parte deste trabalho.

Valoriza-se o processo de criação, no âmbito do seu planeamento, do processo propriamente dito, e ainda uma abordagem reflexiva das diferentes fases. O *Planeamento* obedeceu a uma fase prévia ao próprio processo, que contemplou diferentes reuniões com as instituições envolvidas no processo de criação (ESTC/ CHLC-HDE/ CHLP-HJM/ GTT), entre a equipa de criação – M 12 8 (Colectivo artístico multidisciplinar, todos Mestrandos de Teatro - Teatro e Comunidade), de forma a assegurar os diferentes meios de produção (espaço de ensaio, condições técnicas, espaços e contextos de divulgação), assim como, estabelecer uma estrutura inicial de criação.

O *processo de criação* integrou diferentes etapas (grupo, vocabulário, criação, objecto), todos com uma intencionalidade e natureza distintas, com um contributo sólido na construção de um espaço laboratorial, em que o foco central manteve-se na vivência das ferramentas eminentemente teatrais e a sua relação com a Presença de cada um dos protagonistas do processo. Por último, a importância de consolidarmos sob a égide reflexiva – *pontos de paragem reflexiva* – os eixos centrais deste percurso de criação – a construção do grupo (de criação, de protagonistas), a Coralidade como possível entidade de Presença Cénica.

Capítulo 3. O Planeamento do Processo de Criação

*“ (...) Dançar, dramatizar, está, como se sabe,
na origem de tudo o que é pensar (...)”*

João dos Santos

3.1. O Mote

No âmbito do Centenário do Dr. João dos Santos (1913-2013), foram desenvolvidas um conjunto de iniciativas⁶⁰, para celebrar de forma condigna a obra deste homem maior da nossa história recente. Uma das instituições envolvidas⁶¹ foi o CHLC-HDE, que entre a participação em um Curso Livre⁶², e em outras tantas Conferências e Encontros⁶³, propôs através da sua Direcção de Área de Pedopsiquiatria (Director Clínico e Enfermeiro Chefe), em colaboração com a ESTC-IPL, um projecto de criação artística que pudesse envolver a comunidade de Profissionais de Saúde da respectiva Área hospitalar. (Anexo A)

O Teatro exerceu um papel maior nessa relação, que ousámos estabelecer com o universo inesgotável de João dos Santos. A linguagem artística ao encontro das pessoas, neste particular, dos profissionais de saúde envolvidos (médicos, enfermeiros, psicólogos, farmacêutico, terapeuta ocupacional, terapeuta da Psicomotricidade) e educação (professores, educadores de Infância, professores de ensino especial) que entretanto constituíram o grupo pela sua relação próxima, a um contexto profissional de eleição do

⁶⁰ <http://joaodossantos.net/>. Este site foi criado pela Comissão organizadora do Centenário do Dr. João dos Santos, e congrega todas as iniciativas, eventos, cursos, testemunhos, bibliografia desde o ano do Centenário – 2013.

⁶¹ CHLC – HDE/ CHLC – HSM/ FM-UL/ FM – UNL/ ESTC-IPL/ ESSE-IPL/ SPP/ APPIA/ IAC/ CHK/ JIP, entre muitas outras. Instituições da Saúde, da Educação e da Sociedade Civil associados ao universo da Infância.

⁶² <http://joaodossantos.net/curso-livre-joao-dos-santos-no-seculo-xxi-saude-educacao-cultura-e-cidadania/>

⁶³ <http://joaodossantos.net/noticias-da-conferencia/>

Dr. João dos Santos, a Escola. Um total de 23 pessoas envolvidas em todo o processo de criação.⁶⁴

Nesse sentido, procurámos valorizar o ofício teatral e artístico como veículo de (re) elaboração dos diferentes vividos dos profissionais de saúde e educação, em franco cruzamento com o imaginário construído por João dos Santos. Os horizontes de concretização deste processo de criação⁶⁵ prendem-se com **aprofundar o conhecimento do homem e obra de João dos Santos**, num segundo momento, **contribuir para o desenvolvimento de todos os criadores envolvidos**, um terceiro momento, **concretizar um objecto artístico que seja o reflexo inequívoco do cruzamento entre os dois primeiros objectivos**⁶⁶, ou seja, viabilizar o crescimento individual e colectivo de todos os que estarão a viver o processo através do universo de João dos Santos.

O foco deste estudo de investigação está directamente relacionado com o segundo dos objectivos inerentes a este percurso de criação, favorecer o desenvolvimento de todos os criadores envolvidos, sendo que o Colectivo de Dinamizadores/ Encenadores/ Artistas Pedagogos⁶⁷ assumiu entre outros objectivos inerentes ao desenvolvimento deste Colectivo Artístico, a construção em processo de um Laboratório da Presença, no caso particular deste estudo, a Presença do profissional de saúde.

3.2. Fases

O ponto de partida deste processo assume os contornos espaciais, do serviço de Internamento de Pedopsiquiatria (CHLC-HDE), em Março de 2013, com a presença da Dra. Paula Lobo (Presidente da Comissão Organizadora do Centenário do Dr. João dos

⁶⁴ No decorrer dos 4 meses de processo de criação, 7 pessoas se desvincularam do processo de criação por diferentes motivos (pessoais, profissionais), num total de 30 pessoas envolvidos numa fase inicial.

⁶⁵ <https://www.facebook.com/pages/Se-n%C3%A3o-sabe-porque-%C3%A9-que-pergunta/122180164659574> e <http://senaosabeporqueequepergunta.wordpress.com/>. Uma página facebook do projecto e o blog respectivo, foram documentando todo o processo.

⁶⁶ O Primeiro e o terceiro objectivo deste Processo de Criação decorre do que foi acordado com a Comissão Organizadora do Centenário do Dr. João dos Santos, na pessoa da Dr. Paula Lobo que presidiu a esta Comissão.

⁶⁷ Uma designação múltipla que ilustra a discussão saudável em torno da figura do Encenador quando a obra artística em questão inscreve-se no âmbito do Teatro em Comunidade.

Santos, e uma das suas filhas), Enf.^a Maria José Viana de Almeida (a primeira chefe do referido serviço, e pessoa também incontornável na Enfermagem de Saúde Mental da Infância e Adolescência), Enf^o Chefe António Nabais (para além de chefe da supracitada Área de Pedopsiquiatria, exerce funções de Docência na ESEL – IPL também na área da Psiquiatria de Adultos e da Infância e Adolescência), ainda, o próprio, na qualidade de representante do Colectivo M 12 8 (ESTC-IPL), que viria a dinamizar o processo de criação. Desde logo, ficaram estabelecidas as linhas mestras do processo – as obras literárias de JS com maior potencial dramático (em especial dois livros, *Se não sabe porque é que pergunta e Agora quero ir-me embora*), e a decisão deste processo ser assumido por profissionais de saúde, de forma a concretizar o olhar plural e integrador de JS.

Entre Abril e Julho desse ano, estivemos presentes em diferentes reuniões Clínicas das equipas de ambulatório da Área de Pedopsiquiatria do CHLC-HDE (C. Parque, C. Encarnação, C. da Juventude), de forma a divulgar o projecto, por outro lado, a encontrar os protagonistas do nosso processo de criação. O entusiasmo foi significativo em todas as equipas pela pertinência da Obra em si, também pela relação estabelecida entre a infância e o momento da criação. Consolidámos a percepção do potencial subjacente a esta proposta artística.

Foram importantes os momentos prévios no início do processo pelo seu peso simbólico, mas também pela possibilidade de mergulho na vida e obra de JS. O primeiro dos quais teve lugar na ESTC-IPL, um momento que promoveu o encontro entre a Dr.^a Paula Lobo e o Colectivo M 12 de 8, e a oportunidade de integrar “quase na primeira pessoa” a profundidade do percurso pessoal e profissional de JS. Um momento posterior está vinculado à participação na Conferência de homenagem a JS, em que pudemos verificar o seu envolvimento na Saúde, Educação, e Cultura deste país. Estávamos profundamente tocados pela dimensão pessoal e profissional deste, mas também pela sua relação com a expressão artística, entre as quais, o Teatro.

Ficam as palavras proferidas por Dr.^a Paula Lobo, quando interpelada pelo Colectivo M 12 de 8 a falar do Pai – JS, na sua esfera privada e pessoal

“(...) O meu pai dizia muitas vezes...não sou o pai perfeito...Sentia-se nele uma oposição ao regime fascista que apenas mais tarde percebi como tal...falava sempre no trabalho como militância...tinha muito sentido de humor...e também valorizava a relação com os amigos. Relembro-me sempre do que ouvi do meu pai neste filme que acabámos de ver⁶⁸...ser autêntico, explicar às pessoas o que é ser autêntico (...)⁶⁹

Muitas sementes começaram a germinar dentro de cada uma das pessoas do Colectivo M12 8, as nossas ferramentas de intervenção teatral conheciam um substrato conceptual significativo, quando nos propusemos espreitar mais de perto a obra de JS. A importância atribuída ao encontro com o Outro, à relação potencialmente transformadora que cada momento desses pode constituir.

Na última fase deste planeamento, foi necessário estabelecer um outro protocolo com o CHLP-HJM⁷⁰ (Anexo B), também este, um outro palco da vida profissional de JS. Nesse particular, beneficiámos do privilégio de utilização do Salão Nobre da referida instituição hospitalar, um espaço com boas condições técnicas para a prática teatral, que se constituiu como espaço de Encontro de todos os criadores envolvidos no decorrer dos 3 meses do percurso de criação.

3.3. Estrutura de Criação

O Colectivo M12 8 manteve 2 encontros prévios de preparação de uma estrutura inicial de criação, em que procurámos estabelecer objectivos comuns, a definição das ferramentas teatrais a utilizar, o papel de cada um dos criadores do colectivo (neste particular assumimos desde sempre que não haveria uma liderança única, uma sensibilidade estética única, uma metodologia de criação única), e um conjunto de horizontes por explorar no decorrer do percurso. O compromisso, a apresentação de um produto artístico final com moldes e conteúdos em aberto.

⁶⁸ <http://vimeo.com/109398390>. (PHOTOMATON, Um filme documentário que retrata parte da obra e vida de JS.

⁶⁹ Palavras de Paula Lobo no referido encontro na ESTC-IPL, a quando da fase de planeamento do processo de criação.

⁷⁰ Também em anexo, os documentos associados a essa fase articulação prévia.

Podemos resumir uma estrutura inicial de criação que iria contemplar estas diferentes fases que denominámos posteriormente de – Grupo, Vocabulário, Criação, Objecto.

Grupo	Criação de uma Identidade artística Grupal
Vocabulário	Desenvolvimento das dimensões da Presença do Actor (Profissionais de Saúde/ Educação) em Cena.
Criação	Construção do Espectáculo
Objecto	Partilha com Comunidade

Tabela 1 - Fases do Processo de Criação.

Na fase – Grupo – o propósito foi constituir um grupo tendencialmente fechado (na nossa abordagem em Teatro e Comunidade, o grupo de criação encontra-se sempre permeável à entrada de mais criadores), em que procurámos consolidar o tecido relacional existente, em especial, o prazer na criação em conjunto. Num momento posterior – Vocabulário – foi importante trabalhar a técnica teatral, directamente envolvida com a dimensão Presença do actor (Corpo, Voz, Subjectividade), e com o dispositivo cénico (o espaço cénico, a Luz).

Na sequência estávamos preparados para construir o espectáculo – Criação – numa dinâmica que envolveu diferentes sub-grupos, organizados a partir de vários organizadores temáticos (os medos, os sonhos, a descoberta, os afectos, a identidade) comuns à Infância e ao olhar de JS. O momento final – objecto – foi materializado com a reunião dos diferentes momentos, numa estrutura narrativa que procurou manter-se fiel a JS, por outro lado, à vivência deste grupo de criação, na sua dimensão individual (a biografia de cada um dos protagonistas), e colectiva (o que o grupo viveu ao longo de todo o percurso criativo).

Capítulo 4. O Processo de Criação

“(...) As emoções sentem-se; os sentimentos vivem-se; os gestos explicitam o que dentro de nós se passa; o traço perpetua o que vivenciamos no limite do que condescendemos em mostrar (...)”

João dos Santos

Uma criação teatral que envolveu contornos particulares, dado o número e heterogeneidade⁷¹ de «protagonistas-criadores»⁷², pelo número de encontros semanais⁷³, ainda o horizonte de criação (3 meses, o que compreendeu sensivelmente 24 encontros nos diferentes momentos de criação), por último, o desafio de dinamização/encenação do objecto teatral final a ser assumido por um Colectivo Artístico (M 12 8), e não como habitualmente se verifica, em apenas uma pessoa que pauta todo o percurso criativo. Estas particularidades atribuíram ao processo em si, uma natureza de urgência no tempo de vivência de cada uma das fases.

Na sequência da descrição do Planeamento, segue-se a caracterização de todo o processo de criação nas suas distintas janelas de concretização, a saber, o Grupo, Vocabulário, Criação, por último, o Objecto.

4.1. O Grupo

Este trabalho de criação foi desenvolvido tendo em conta o percurso individual e profissional de cada um dos «protagonistas criadores», em consonância com o universo de João dos Santos. Na fase inicial – o Grupo – etapa determinante para a consistência de todo o processo de criação, tornou-se decisivo criarmos uma cultura do grupo, no que se refere à sua dinâmica de criação, aos seus primados estéticos, ainda a importância do

⁷¹ Numa fase inicial do processo, o grupo de criadores foi constituído por 30 pessoas de ambos os sexos, com idades compreendidas entre 24 e 53 anos, e com percursos profissionais distintos (Enfermeiros, Farmacêuticos, Médicos, Professores, Psicomotricistas, Psicólogos, Terapeuta Ocupacional).

⁷² Uma expressão para designar cada uma das pessoas que participou em toda a Criação, que está claramente vinculada à nossa concepção de Teatro em Comunidade, uma das matrizes identitárias deste percurso de Criação. Todos são protagonistas, todos são criadores.

⁷³ Apenas um encontro de criação semanal, que foi definido num consenso com todo o grupo.

ritual como instituição do Espaço/Tempo de criação. O esquema resume de forma objectiva os primeiros encontros.

Duração	As primeiras 3 sessões (09,19,26/09/2014)
Horizontes	Integrar as expectativas de cada um dos criadores Constituir a cultura ritualística do grupo Amplificar a experiência do reencontro com a própria infância
Ferramentas Teatrais	Dinâmica lúdica (Corpo/voz em interacção espontânea com o outro) Experiência sinestésica

Tabela 2 - Resumo esquemático da primeira fase do processo de criação (Grupo).⁷⁴

O primeiro encontro foi marcado pela necessidade de ir ao encontro das diferentes expectativas individuais, e a evidência de encontrar um emergente comum, uma expectativa colectiva. As expectativas individuais prenderam-se com a ambição de ousar a vivência do Teatro nas suas potencialidades, também o lugar à expectativa do Encontro em modo intra e interpessoal, por último e não secundário, aprofundar o conhecimento de João dos Santos (Homem e Obra).

“(…)Foi o primeiro encontro. Intenso. Surpreendente a quantidade de pessoas que responderam ao nosso desafio, e tão ávidas que elas se encontram. As expectativas são variadas, mas uma nota dominante, o encontro. Falámos tantas vezes entre nós da importância do Teatro em criar o espaço do Encontro. Isso foi tão cristalino no semblante das Pessoas. Muitas dúvidas sobre os nossos propósitos em relação ao processo de criação. Não sabemos ainda se vamos querer um objecto teatral no final do processo de criação. Boas dúvidas, melhores expectativas e desejos (...)”⁷⁵

⁷⁴ No Anexo C, consta todo o planeamento com a descrição pormenorizada dos diferentes encontros de criação.

⁷⁵ Notas do Diário de bordo do Processo. (Anexo D).

No segundo encontro, criámos um itinerário de sentidos com apelo imediato à infância. Demos expressão a sons de ninar, mar, vento, ritmos variados, cheiro de laranja, café, mel, sensação de afecto, proximidade física, de ser cuidado, o abraço materno. No final, escutaram-se palavras de João dos Santos, na voz dos adultos que prepararam esta viagem à infância (Colectivo M 12 8).⁷⁶ Como testemunhas da Viagem, Paula Grijó Lobo (Filha de João dos Santos) e Manuela Cruz (Professora, com trabalho realizado ao lado de João dos Santos em diferentes instituições clínicas/ educativas), ratificam o percurso e as escolhas do grupo de criadores, a sua coragem na reelaboração da criança que ousam resgatar.

“(...) A sessão dos sentidos, senti as torradas da minha avó, as gotas de chuva, foi o dia mais brilhante de regresso à minha infância (...)”⁷⁷

No terceiro encontro, a proposta...um outro nascimento. Neste encontro, o preâmbulo à fase seguinte – vocabulário – uma dinâmica lúdica pelo espaço, sem o delimitar enquanto espaço cénico, mas com envolvimento do outro no jogo, na perspectiva de deixar o corpo e a sua respectiva subjectividade, mais permeável aos diferentes estímulos teatrais. No final, a importância da instituição dos rituais inicial/final que foi encontrado de forma espontânea pelo grupo. O ritual como símbolo do espaço de criação que estávamos a desenvolver.

“(...)Eu gostei muito, umas das coisas que eu mais gostei foi...ser possível fazer teatro onde as pessoas gostam todas umas das outras, e isso é super-verdade e tem sido muito difícil não é só o espaço que estamos no palco que é bom, por vezes pensava e agora porque é que temos de ir beber chá (...)”⁷⁸

⁷⁶ Poema de João dos Santos (O escaravelho das roseiras). Acessível em <http://discutirfilosofiaonline.blogspot.pt/2011/11/o-escaravelho-das-roseiras-por-joao-dos.html>

⁷⁷ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

⁷⁸ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

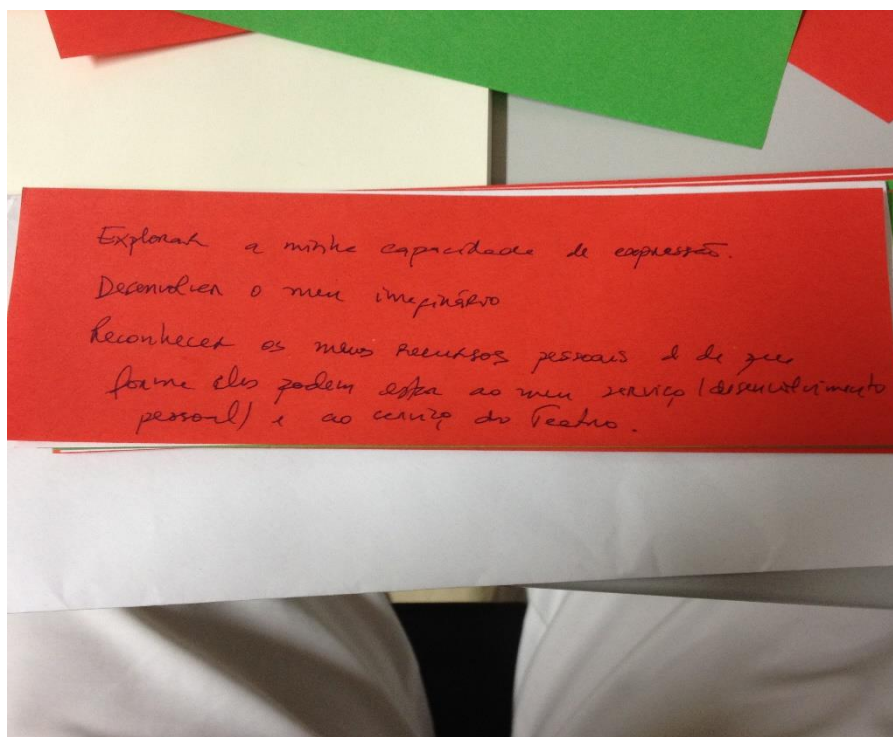


Figura 1 - Imagem da primeira sessão – *As sementes*⁷⁹



Figura 2 - Imagem da segunda sessão – *O Ritual por entre os sentidos*

⁷⁹ Todas as imagens ao longo do texto, e também no apêndice D (DVD com registo áudio e vídeo), constam de autorização prévia (Anexo F) de todos os «criadores-protagonistas» para a sua divulgação.



Figura 3 - Imagem da terceira sessão – *Acordar o corpo*



Figura 4 - Imagem da quarta sessão – *O (re)nascimento*



Figura 5 - Imagem da quarta sessão – *Eu, um símbolo*

Guardar as palavras fotografia, cuidado, aconchego, infância, imaginário, ritual, grupo. Estávamos preparados enquanto comunidade de criação para ousar invadir o território da técnica teatral propriamente dita.

4.2. O Vocabulário

Nesta fase do laboratório de Presença que erguemos em redor da Figura de JS, tornou-se importante a exploração das diferentes dimensões da Presença do actor – o corpo, a voz, e a sua interioridade⁸⁰. A técnica teatral propriamente dita, para que possa emergir a Presença do actor, de cada um dos «criadores-protagonistas». Segue-se um novo resumo da fase em questão.

Duração	Do 4º ao 9º Encontro (03,10,17,24,31/10/2014;07/11/2014)
Horizontes	Consolidar Espaço Cénico Desenvolver as qualidades da Presença Fomentar o trabalho de criação tendo em conta 3 eixos, foco do Eu, do Outro, do Espectador Suscitar o desenvolvimento do Protagonista Individual/ Colectivo
Ferramentas	Aquecimento (Alexander/ Steiner)
Teatrais	Corpo – Corpo neutro, corpo expressivo, corpo em Interpretação Teatral Voz – Dicção, projecção Subjectividade – Interioridade como veículo de afirmação do Individual Improvisação em cena/ contra-cena Momentos performativos individuais e colectivos Escrita Criativa

Tabela 3 - Resumo esquemático da segunda fase do processo de criação (Vocabulário).

⁸⁰ As alusões explícitas a João Brites e João Mota, Pedagogos (ESTC-IPL) e Encenadores (Teatro o Bando e Comuna Teatro), pela sua relevância na ética e metodologia de formação do Actor.

No 4º Encontro, o compromisso entre todos assumiu uma forma mais concreta. Foi muito importante o estabelecimento prévio, de um ritual inicial e final para a configuração do espaço/tempo de criação. Neste Encontro, fomentámos a necessidade de um aquecimento do nosso aparelho motor e vocal com dinâmicas simples de aquecimento corpo/voz, implicados numa dinâmica de jogo lúdico. Emergiu o espaço cénico, a qualidade expressiva de cada um na luz da cena. Estou ou não estou em Cena.

“(...) ai, ai, ai, e agora o que faço? Parece tão simples, é só entrar, dizer o meu nome, apelido de infância, mas depois qualquer coisa acontece quando tive consciência de estar em cena (...)”⁸¹

O quinto Encontro. As perguntas sentem-se na cabeça de cada um dos «criadores-protagonistas», o que faço em cena?, o que faço com as minhas mãos?, quanto estou em cena? Como trabalho a minha voz? O que é teatro afinal? Um encontro em que todos começaram a descobrir um corpo diferente, uma voz com dissonância distinta, um conjunto de percepções sem classificação imediata. Primeiro momento performativo, apenas com a evocação do nome, apelido, e relativa relação com o trabalho dramaturgico suscitado no terceiro encontro (a partir da criação em barro).

“(...) A contra-cena. Muito interessante constatar a diferença entre estar e não estar permeável ao outro que está em Contra-cena. A discussão final muito rica em torno das questões da Presença em Cena, como o corpo se transforma, a voz se torna pouco reconhecível, e depois uma subjectividade que se evidencia de forma surpreendente (...)”⁸²

Voltar ao trabalho de integração das diferentes memórias individuais, no trabalho de desenvolvimento da Presença. Ousámos novo Encontro (Sexto), sob o plano da Cena/Contra-Cena, em que favorecemos uma outra improvisação tendo como ponto de partida, o “se mágico” do «quando eu tinha 8 anos» com clara influência das diferentes posições fonéticas de Steiner.

“(...) Um imaginário que se replicou ao ritmo das memórias de cada um, uma Presença que conheceu alguns lampejos quando não se temeu o estado de serena expectativa face à vida narrativa do par em Cena. Presença que se afirma de uma forma clara nessa condição de criação que nasce do Encontro em Cena.(...)”⁸³

⁸¹ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

⁸² Notas do Diário de bordo do Processo. (Anexo D).

⁸³ Notas do Diário de bordo do Processo. (Anexo D).

O compromisso assume-se de forma particularmente investida em cada um dos criadores. O desenvolvimento da Presença de cada um destes já havia assumido a dimensão corpo, voz e interioridade, neste Encontro – o sétimo – explorámos a Presença de um colectivo, do grupo como Unidade.⁸⁴ Novo momento surpreendente, de abertura a muitos horizontes de reflexão, quando se vislumbrou a Presença do Coro desenhada em imagens decalcadas por alusões pessoais. Assim inscrevem-se os contornos do Telefone, da Melancia e do Ré Menor.

“(...) Coralidade. Muito silêncio face ao poder do Coro. Registamos os primeiros sinais de sensibilidade e desenvolvimento das ferramentas da Presença, a maior atenção à Voz, um corpo que se edifica no Encontro, a Individualidade que vive apenas no Encontro, no Coro. Comunidade. Eu e o Outro. Nós (...)”⁸⁵

Aproximamo-nos do final da fase mais técnica do processo de criação, e do percurso de Desenvolvimento dos alicerces da Presença. Neste Encontro (oitavo) demos expressão à dimensão dramática de cada um dos «criadores-protagonistas», com um novo dispositivo de estímulo à criação, uma dinâmica de escrita criativa em que a proposta seria elaborar uma carta ao próprio enquanto criança. Eu adulto quero confidenciar a minha vida ao Eu-Criança.

“(...) Foi tão difícil escrever aquela carta. Não sabia o que dizer a essa criança que dificilmente reconhecia como Eu própria. Gostei de escrever mas foi tão difícil, senti-me artificial e um pouco falsa. Foi tão difícil. E eu só pensava, o que posso dizer da pessoa adulta que sou (...)”⁸⁶

Pode alguém ser quem é? A pergunta que enverga o título deste trabalho académico terá nascido nesse Encontro, quando nos demos conta da evolução na perspectiva da Presença. Momentos performativos assumidos em modo monólogo, a que assistimos sobretudo a uma natureza expressiva em nascimento. O «criador-protagonista» conheceu o lugar de desconforto e reconhecimento de uma nova (latente) Presença.

⁸⁴ Voltaremos a esta questão – a coralidade como qualidade de Presença – no ponto seguinte desta parte do trabalho, quando reflectirmos de forma mais fundamentada sobre esta possível acepção da Presença

⁸⁵ Também uma outra qualidade de Presença do Teatro O Bando. Ainda em exploração, no caminho de consolidação no trabalho artístico deste colectivo teatral.

⁸⁶ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

“(…) Às vezes era difícil gerir todas essas emoções e tudo o que surgia para fora de mim mesmo sem eu saber. Uma das coisas mais interessantes que aprendi sobre mim, foi que eu sem a possibilidade de falar, sou o oposto desta M. que sou habitualmente - Extrovertida, risonha (…)”⁸⁷



Figura 6 - Imagem do quinto Encontro – *Pensar um corpo outro*

⁸⁷ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).



Figura 7 - Imagem do sexto encontro – *És tu, a minha contra-cena?*



Figura 8 - Imagem do sétimo encontro – *És tu, a minha contra-cena?*



Figura 9 - Imagem do oitavo encontro – *Pode alguém ser quem é?*

Guardar as palavras técnicas, cena, foco, coro, protagonista, presença. Adensa-se o caminho em vivências de registo biográfico, e na relação com os textos de JS⁸⁸. O compromisso desta comunidade arrisca ainda mais, numa fase que concretizámos formalmente após consenso encontrado entre todos, o horizonte do objecto final.

4.3. A Criação

Na sequência de uma sessão marcante pelo compromisso assumido na realização de um espectáculo, mas também pela afirmação de uma Presença individual nova para a maioria dos que a ousaram, segue-se uma fase de construção do espectáculo propriamente dito, no que envolve a ideia narrativa do mesmo, a sua dramaturgia, especialmente, a estética que procurámos sustentar a partir de uma comunidade de «criadores-protagonistas» particular como verificámos anteriormente.

Duração	Do 10º ao 18º Encontro (21/11 a 14/12/2014)
Horizontes	Criação da estética do objecto artístico Definição da estrutura narrativa Integração da Presença de cada um dos «criadores-protagonistas»
Ferramentas	Preparação técnica (Aquecimento corpo/voz)
Teatrais	Desenvolvimento dos diferentes momentos narrativos do espectáculo em pequenos grupos Elaboração do Guião Narrativo Definição dos diferentes Recursos/dispositivos Cénicos

Tabela 4 - Resumo esquemático da Terceira fase do processo de criação (Criação).

Nesta terceira fase do percurso de criação, o nosso principal horizonte começou a estar focado no Objecto artístico a ser criado, mas também na perspectiva de

⁸⁸ Recolha de textos dos livros *Se não sabe porque é que pergunta* e *Agora quero ir-me embora*, de acordo com a própria Paula Grijó Lobo, os textos com maior potencial dramático. Estes livros contemplam as transcrições dos programas de rádio que João dos Santos e João César Monteiro mantiveram na Rádio Comercial nos idos anos 80. Os seus livros mais recentes, *Ensinaram-me a ler o mundo à minha volta* e *É através da via emocional que a criança apreende o mundo exterior* estiveram também envolvidos no processo, sob a perspectiva de aprofundamento do conhecimento do grupo relativamente a JS.

consolidarmos a Presença em Cena formal, não apenas em contexto «laboratorial». A sessão posterior assinala de forma decisiva essa transição, nesse momento encontramos diferentes tessituras emocionais, umas associadas a uma infância de memórias felizes, outras vinculadas a uma infância de memórias triste, ainda mais memórias inerentes a uma infância bem próxima da pessoa adulta, outras ainda com uma infância mais distante da idade adulta.

“ (...) A infância como substrato de eleição para criar. Surgiram diferentes momentos quando ousaram desfiar o seu interminável fio de ecos e ressonâncias da idade menina. Este será um ponto de reflexão, seguramente (...)”⁸⁹

Haviámos encontrado o tom geral do objecto teatral, um primeiro fio narrativo que se constituiu a partir do tom emocional das diferentes cartas redigidas. O ponto de partida, as emoções subjacentes a cada um desses textos em cruzamento com a leitura complementar de vários textos de JS (excertos das obras supracitadas).⁹⁰ O fio narrativo foi determinado, tendo em conta as diferentes experiências emocionais da Infância desta comunidade de criadores, mas que se podem verificar em qualquer ser humano em crescimento – os afectos, medos, sonhos, a identidade .

“ (...) gostei muito da maneira como fizemos os solos e depois fomos juntando...e aquela maneira toda como fomos descobrindo e o caos até ao fim...mas como no final fizemos uma coisa que somos todos (...)”⁹¹

Ao longo desta fase, os diferentes encontros foram destinados ao desenvolvimento dos momentos narrativos que apresentaram premissas de criação muito distintas. De um modo, os textos do JS, ou uma memória particular de um dos criadores-protagonistas desse grupo, também a evocação de ritmos e músicas de outrora, ainda a improvisação

⁸⁹ Notas do Diário de bordo do Processo. (Anexo D).

⁹⁰ Um exemplo ilustrativo desses textos “(...) E assim eu apercebi-me cedo que a D.Mariquinhas, a professora lá da minha escola não sabia ler. Não sabia ler coisas tão interessantes que havia para ler nos homens que sabem contar, nas coisas da natureza e no mundo aliciante dos idealistas, dos poetas, dos meio-loucos e dos marginais da saúde física e mental. Mais tarde, apercebi-me que muitos professores de facto não sabiam ler ou o que era ensinar a ler (...)” (Santos, J., 2007,p.28). João dos Santos, num texto de revisão de vida, e de valorização de um tempo de descoberta e exploração que transcende todos os processos de ensino formal.

⁹¹ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

suscitada pela conjunto temático, por fim, um objecto cénico como elemento simbólico de uma emoção concreta.

“(...) Eu acho que tem a ver com o que nós partilhámos, o que somos e fomos na nossa infância. E essa partilha foi o nosso elo de ligação. Na nossa família, que nós não escolhemos, somos todos diferentes, mas temos um crescimento comum, vivemos e partilhámos tudo. E é um bocadinho o que aconteceu connosco (...)”⁹²

O grupo Identidade. Homem menino com sotaque estrangeiro, Mulher menina de olhar vivo e verdejante, Mulher menina de voz cristalina entre diferentes idades. Assim este grupo foi tecendo um momento narrativo em redor da identidade de género. Sou menino Homem, sou menina Mulher? A matéria biográfica a conferir consistência à Presença de cada um destes «criadores-protagonistas».

“(...) Imagens dos sapatos. O jogo que se inverte, o adulto que experimenta os seus sapatos de criança, não experimento ser adulto, experimento ser criança. É esse paradoxo que podemos teatralizar, com corpo e voz de adulto (...)”⁹³

O grupo Descoberta/ Aventura. Mulheres meninas de diferentes idades, a recuperar a ladainha que o ensino formal representa, o sentimento fraterno entre irmãos, a relação com o primeiro amor, a tristeza da não integração. As boas descobertas, as descobertas em tom negativo. Neste grupo de criação, o estímulo determinante foi a improvisação, a partir da imagem inicial da sala de aulas do primeiro ciclo (Ensino primário).

“(...) Muito prazer no jogo teatral assumido. Ladainha feliz, 2x1, 3x1, 6x6, a introduzir diferentes planos de expressão. Espaço aula como espaço de abertura ao mundo (...)”

O grupo Medos. Mulheres meninas e homem menino de regresso a casa. Medos que se transformam na transição para a idade adulta, que assumem outras dimensões na pessoa adulta. Criou-se um texto de sobreposição de vozes, em redor das angústias mais primárias. O mote de criação foram textos do JS em diálogo cúmplice com textos dos próprios «criadores-protagonistas».

⁹² Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

⁹³ Notas do Diário de bordo do Processo. (Anexo D).

“(...) Um texto a ser assumido quase em loop. Ora modo corpo, ora modo texto. Qual o mais interessante, a coreografia do movimento ou a coreografia do verbo?(...)”⁹⁴

O grupo Sonhos. Qual a relação entre um protagonista e o seu coro, qual a relação entre a figura parental e os seus filhos? Por momentos, os afectos estão em sintonia, em outros momentos, todos os afectos encontram-se em nota dissonante. O que diz um protagonista ao seu coro para o tranquilizar, o que diz a figura parental ao seu filho para lhe abrir os horizontes de futuro? Uma Presença que se assume também em pólos ambivalentes, ora é o personagem quem se expressa, ora é a minha pessoa que se afirma.

“(...) E se de repente um conjunto de lençóis e cobertores coloridos pudessem ser o mais poderoso dos elementos lúdicos e ilustrativos da Noite da criança. Agora sou um monstro assustador, agora sou apenas o Ricardo cheio de sonhos maus, agora vou ser o mata-monstros (...)”⁹⁵

O grupo Afectos. Um momento narrativo que dispensou desde o primeiro momento a palavra, apenas movimento. Uma criança que se idealiza adulto através do cuidador, uma criança que se reconhece no universo simbólico, um momento que poderia constituir por si só no objecto de criação final, pela representação de um adulto em encontro com a sua criança. O símbolo, o afecto que se consolida no calor desse Encontro.

“(...) Desde logo vinculados ao que estava a acontecer quando nos apresentaram o seu momento, desde o primeiro instante sabíamos que estávamos perante um momento do espectáculo. Mais uma vez a pergunta, para quê a palavra? (...)”⁹⁶

No decorrer desta fase, criámos ainda outros momentos narrativos de transição com todo o grupo. Destacamos um em especial, por resumir todo o trabalho de desenvolvimento da Presença, também por ser representativo da dimensão mais valorizada no decorrer de todo o processo – O Encontro com o outro, mas em especial, o encontro consigo mesmo. Criança que se fez adulto, adulto que se fez criança.

⁹⁴ Notas do Diário de bordo do Processo. (Anexo D).

⁹⁵ Notas do Diário de bordo do Processo. (Anexo D).

⁹⁶ Notas do Diário de bordo do Processo. (Anexo D).

“ (...) *O mais comovente, a cena do movimento, uma escuta colectiva tão esmagadora (...)*”⁹⁷

No final desta fase, tínhamos um guião canavacio e outro narrativo, a dramaturgia do espectáculo estava a ser ultimada, bem como todos os meios de produção (dias de ensaio e de espectáculo na ESE – IPL) e divulgação (Cartaz e redes sociais). Encontrámos um título, “*A máquina de empurrar perus*”⁹⁸. Nesse momento, estávamos preparados para “*levantar*” o espectáculo no seu espaço – o salão nobre da Escola Superior de Educação.

“ (...) *Acho que o processo e a construção da peça, a sensação que eu tive foi ir construindo os vários momentos, e depois surgiu tudo de uma maneira espectacular. Tudo muito bem construído, a musica, o movimento, o texto do João dos Santos (...)*”⁹⁹

“ (...) *Gostei muito destes 3 meses. Todo o processo foi evoluindo de uma forma muito forte. A segunda parte não seria possível sem a primeira parte (...)*”^{100/101}

Guardar as palavras meia, sapato, cocó, perus, dúvida, construção, anita, coelho, jantar, movimento, escuta, menina, menino, festa, tabuada, interior, palco, protagonista, coro, luz, foco, silêncio, ritmo. O território objecto a assumir os seus contornos finais, no canto mais denso da acepção Compromisso.

⁹⁷ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

⁹⁸ Título de um dos capítulos do livro de JS *Agora quero ir-me embora*. Este texto dos finais dos anos 80 toca no desrespeito que o adulto apresenta relativamente ao tempo da criança, numa claro apelo do grupo de «criadores-protagonistas» à valorização do imaginário da criança. Um repto para todos os adultos que “maltrataram” as suas próprias crianças.

⁹⁹ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

¹⁰⁰ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

¹⁰¹ O Cartaz, Guião do Espectáculo, Folha de sala, estarão contemplados nos Apêndices A,B,C respectivamente. Os registos fotografia e video do processo e das diferentes apresentações estão contemplados nos apêndice D em DVD.

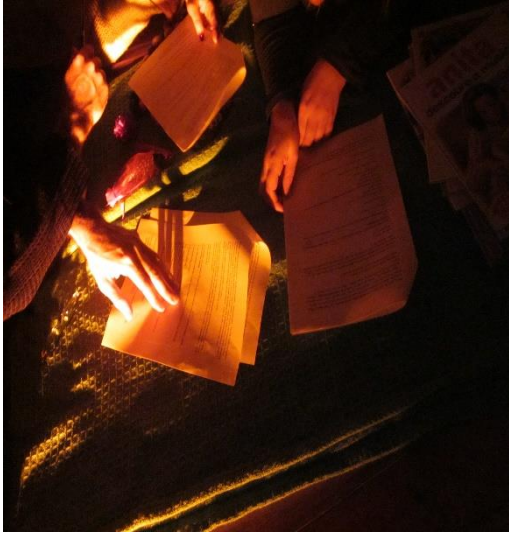


Figura 10 - Imagem do Décimo Encontro – *Um primeiro texto*

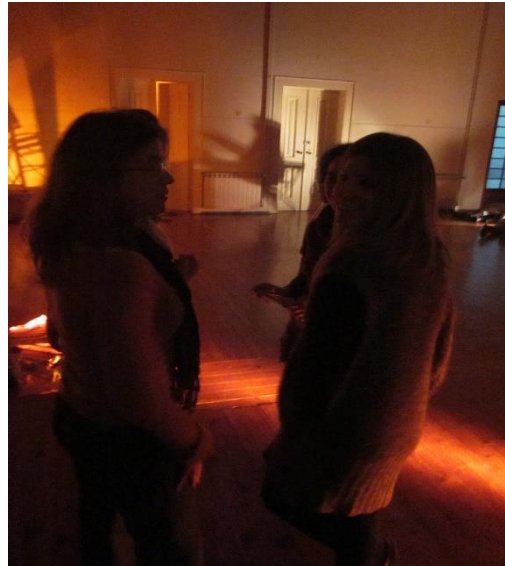


Figura 11 - Imagem do Décimo Encontro – *Onde moram as ideias?*



Figura 12 - Imagem do Décimo Encontro – *Qual é o meu lugar?*



Figura 13 - Imagem da Fase Criação – *Lugar medo*



Figura 14 - Imagem da Fase Criação – *Lugar Identidade*



Figura 15 - Imagem da Fase Criação – *Lugar Sonhos*



Figura 16 - Imagem da Fase Criação – Lugar Descobertas

4.4. O Objecto

O Objecto artístico final, o símbolo. Percorremos 3 meses de processo de criação em que atravessámos diferentes fases na perspectiva individual e colectiva, para assim atribuir um corpo concreto à natureza do processo nas suas premissas iniciais. Um percurso de criação laboratorial em redor da dimensão Presença tal como a esboçamos anteriormente, em modo complementar e subjacente, a celebração do encontro com João dos Santos em tudo o que este preconizou, a propósito da criança e do homem adulto.

Duração **Do 19º ao 24º Encontro**
 (16/12 a 20/12/2014)

Horizontes Adaptação do Objecto artístico criado em sala laboratorial para espaço de apresentação.
 Integração da Presença em Palco

Ferramentas Preparação técnica (Aquecimento corpo/voz)

Teatrais Ensaio de Luz/ Som

Ensaio Gerais

O compromisso com o grupo. Cada um dos «criadores-protagonistas» foi assumindo esse mesmo compromisso de forma gradual, a diferentes ritmos em consonância com as alianças relacionais e afectivas estabelecidas em fases anteriores. Um vínculo que nesta derradeira fase foi expresso pela forma como se apropriaram do espaço teatral propriamente dito, assim como, o respeito que evidenciaram pelo momento individual de cada um, por último, e mais importante no contexto deste trabalho, a Presença Individual que contribuiu para uma Presença colectiva, a coralidade.

Tabela 5 - Resumo esquemática da Quarta fase do processo de criação (Objecto).

“(…)

agradavelmente surpreendida como um grupo tão grande...em tão pouco tempo conseguiu fazer um peça...em que todos acreditamos, e que todos nos identificamos...um processo que se deu muito, que se viveu muito (...)”¹⁰²

O mais sensível no corpo deste processo foi avaliar a ressonância interna, de cada um dos momentos de criação individual. Uma avaliação que se inscreve na transformação, que cada um dos «criadores-protagonistas» operou na sua Presença. Tudo foi integrado e concorreu para essa nova dimensão expressiva – corpo, voz e interioridade em sustentada harmonia.

“(…) o comentário final das pessoas que eu conheço foi...eu não percebi nada mas depois de introduzir o universo do João dos Santos perceberam...essas pessoas que estavam muito longe do conteúdo...fixaram-se nisto da relação que criámos...disseram...tens aqui amigos de longa data não é...e ficaram muito surpreendidas com só vos conhecer desde Setembro há 3 meses. Na verdade foi muito difícil estar lá no dia 20 e ter aguentado o tempo todo, e apesar da esquisitice das pessoas foi muito bom. Para mim o confronto com a diferença das pessoas, a diferença de diferentes perspectivas de vida, diferentes formas de trabalhar, também diferentes formas de presença foi muito enriquecedor (...)”¹⁰³

O compromisso em M 12 8. A figura do artista pedagogo que ventilámos desde o primeiro momento, conduziu-nos a diferentes papéis que fomos consolidando ao longo do processo. No final, as diferenças estéticas enriqueceram o objecto artístico criado e suscitaram um conjunto de indagações que merecem uma reflexão posterior.

¹⁰² Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

¹⁰³ Notas da avaliação final do projecto de um dos «criadores-protagonistas» (Anexo E).

“(...) Para nós enquanto colectivo e grupo, foi uma grande aprendizagem. Vamos adaptando e construindo à medida da viagem. O nosso colectivo permitiu abertura, haver um espaço vazio e deixar que isso possa ser preenchido. Perceber a beleza que cada diferença, e tb entre nós, com estéticas e sensibilidades diferentes nos pode enriquecer. Vcs foram os primeiros filhos que tivemos, e são a nossa família. (...)”¹⁰⁴

Guardar as palavras colectivo, encontro, presença, comunidade, João dos Santos, medos, afectos, identidade, sonhos, descoberta, corpo, voz, subjectividade, processo, permeabilidade. Prepararmo-nos para o instante do encontro em cena, no laboratório, no hospital, na escola, na vida.



Figura 17 - Imagem da Fase Objecto – Presença Identidade

¹⁰⁴ Notas da avaliação final do projecto de um dos criadores M 12 8 (Anexo E).



Figura 18 - Imagem da Fase Objecto – *Vemo-nos um dia?*



Figura 19 - Imagem da Fase Objecto – *Presença descobertas*



Figura 20 - Imagem da Fase Objecto – *Presença Medos I*



Figura 21 - Imagem da Fase Objecto – *Presença Medos II*



Figura 22 - Imagem da Fase Objecto – *Movimento afectivo*



Figura 23 - Imagem da Fase Objecto – *Interioridade*



Figura 24 - Imagem da Fase Objecto – *Vamos matar um coelho?*



Figura 25 - Imagem da Fase Objecto – *O jantar está na mesa!*



Figura 26 - Imagem da Fase Objecto – *A Comunidade*

Na sequência da descrição em várias vozes do processo de criação, abrimos alas ao derradeiro capítulo desta parte (Laboratório) – *Pontos de Paragem* – em que se procura olhar com profundidade reflexiva para alguns aspectos transversais a todo o processo de criação.

Capítulo 5. Pontos de Paragem Reflexiva

“ (...) Que os homens que guardam da sua infância a experiência inédita, que interiorizam o movimento, o sentir, o amor, que constituíram um mundo seu, o abram aos outros (...)”

João dos Santos

O texto assume uma velocidade mais ao sabor da elaboração de várias interrogações suscitadas ao longo dos meses de criação, mas também inerentes a qualquer processo de criação que envolva um grupo, uma comunidade. Interrogações que servem a pena do artista pedagogo que se reconhece envolvido neste e demais processos de criação, assim como o investigador que percorre o caminho de convergência entre áreas disciplinares distintas – Teatro e Saúde.

Primeira bandeira à navegação, a importância da criação de um tecido relacional entre os «criadores-protagonistas» que potenciou o desenvolvimento individual, em consequência o surgimento do grupo-colectivo-comunidade, que se consubstancia como o lugar de encontro que objectivámos no capítulo anterior.

Num segundo momento, ousamos discutir o coro, a coralidade como uma qualidade cénica, especialmente importante num trabalho artístico em Comunidade como o que foi descrito. Em suma, veiculamos neste capítulo um eixo conceptual subjacente ao trabalho teatral em Comunidade, naquilo que academicamente definimos como Teatro-Comunidade. O lugar do Hífen, é o lugar da ligação potencial entre duas instâncias plurais, mas também o lugar de afirmação do hibridismo conceptual de uma expressão teatral que não se pretende circunscrever em definitivo.¹⁰⁵

5.1. Grupo-colectivo-comunidade

Uma definição também em hífen pela multiplicidade de horizontes associados ao pensamento sobre a importância de criação de um grupo, fértil no seu tecido relacional,

¹⁰⁵ A reprodução do pensamento não publicado de Eugénia Vasques no que se refere ao Teatro Comunidade

plural na integração das diferentes sensibilidades, e permeável ao que redonda na circunstância do encontro. Neste ponto particular, pretendemos reflectir sobre uma dimensão aparentemente negligenciada, quando nos propomos trabalhar em colectivo artístico – a natureza do grupo e o seu potencial de trabalho em conjunto.

No âmbito de uma proposta estética que se aproxima dos predicados do Applied Theatre (PRENTKI & PRESTON, 2009), mais em concreto, dos pressupostos do Devising Theatre (ODDEY, 2003)¹⁰⁶, valorizámos um trabalho de criação que se afastou dos cânones da criação teatral centrada na figura do Encenador. Num movimento de convergência às praxis teatrais anunciadas que também consubstanciam o corpus conceptual do Teatro-Comunidade, sustentamos uma proposta de criação *em função, ao ritmo e natureza do grupo* de «criadores-protagonistas» que constituíram esta comunidade em especial.

Estas prerrogativas afirmam-se como centrais no processo de criação desenvolvido pela sua estreita relação com os autores referenciais do pensamento sobre presença do actor – Brook, Grotowski, Barba e Brites – , em especial pela concepção do trabalho do actor como autoral, ou seja, o actor como sujeito activo e protagonista na construção do objecto artístico final.

O que favorece um grupo que se consubstancia em Colectivo e Comunidade no âmago de um desafio artístico, esta foi a nossa inquietação inicial, uma interrogação transversal a qualquer criação teatral pela sua natureza grupal subjacente. Uma interrogação também

¹⁰⁶ Uma discussão interessante no seio da Criação Teatral com Comunidades, os seus diferentes chapéus conceptuais. Neste trabalho, em função do que se preconiza no decorrer do Mestrado Teatro – Teatro e Comunidade (ESTC-IPL), fará sentido definir o Applied Theatre (pela sua relação entre Teatro e uma outra dimensão, distante do Teatro pelo Teatro) como o grande divisor de águas onde estarão contemplados “(...) Community Theatre, Community Performance, Theatre for Social Change, Popular Theatre, Interventionist Theatre, drama in education, theatre for integrated rural development, participatory performances, process/drama theatre, theatre in health/education, theatre for conflict resulation/reconciliation (...)” (PRENTKI & PRESTON, 2009, p. 1). Nesse particular, aproximamo-nos da sensibilidade estética do Devising Theatre em função dos seus principios estruturantes, “(...) Devising is about thinking, conceiving, and forming ideas, being imaginative and spontaneous, as well as planning. It is about inventing, adapting and creating what you do as a group (...)”.

pertinente no contexto da Educação e Saúde, áreas profissionais sempre envolvidos em processos grupais.

Um grupo inteligente¹⁰⁷ como o que pretendemos criar desde logo, exige um conjunto de características associadas à ideia chave de envolvimento da pessoa individual num pensamento e movimento colectivo. Desta forma, o trabalho de criação está vinculado à percepção de prazer no trabalho em grupo, ao envolvimento manifesto das diferentes individualidades em todas as fases do processo de criação, à integração das variadas sensibilidades e metodologias de trabalho, por fim, a um sentido de criação definido e aferido em grupo. (CEMBRANOS & MEDINA, 2003). Um grupo que se apropria da denominação colectivo, enquanto evolui para uma estrutura horizontal em que todos os «criadores-protagonistas» são autores, e dinamizadores do pensamento/movimento de criação do grupo.

Numa perspectiva complementar, remetemo-nos ao construtos associados ao trabalho com os grupos no contexto da saúde, pela oportunidade de reflexão das características associados a um grupo que apresenta um dinâmica relacional positiva, decisivo para uma dinâmica de criação colectiva consistente. O advento do trabalho em grupo assiste os seus primeiros contornos a partir dos contributos de Pratt (1905), e os seus grupos de intervenção junto ao doente portador de tuberculose, conhecendo diferentes desenvolvimentos ao longo dos anos.¹⁰⁸ Reconhecem-se intervenções de natureza distintas, desde as instrumentais/ operativas, tais como, os grupos de ensino-aprendizagem cuja finalidade se prende com o desenvolvimento de uma competência específica, os grupos institucionais que se podem operacionalizar em variados contextos (escolas, empresas, associações); os grupos comunitários (para um público-alvo mais

¹⁰⁷ Termo cunhado por Fernando Cembranos, Psicólogo e Sociólogo num livro intitulado *Grupos Inteligentes – Teoría y practica del trabajo en equipo*. Uma obra de análise das estruturas dos grupos funcionais e disfuncionais, dos factores que concorrem para uma ou outra estrutura.

¹⁰⁸ A abordagem grupal assiste após os primeiros trabalhos de Pratt (1905), tendo assistido a diferentes desenvolvimentos na sequência dos contributos de Freud (1921) - a introdução de conceitos como identificação projectiva - , Moreno (1930) e o advento do Psicodrama, a Sociometria e o Sociodrama, Lewin (1936) a consolidação do que este denominou como Dinâmica de grupo, e Bion (1951) a importância dos pressupostos básicos nos diferentes movimentos do grupo nas várias fases do mesmo. (OSORIO & ZIMMERMAN, 1997).

numeroso), grupos terapêuticos que se prendem com a melhoria e suporte de uma situação patológica (física, mental), por exemplo, os grupos de ajuda mútua.

Por outro lado, os grupos psicoterapêuticos são decalcados em modelos psicoterapêuticos de inspiração variada, desde o Psicodrama, a Psicanálise, os modelos cognitivo-comportamentais, os sistêmicos, e todos os grupos terapêuticos que fazem uso de metodologias expressivas (Dramaterapia, Dançaterapia, Arterapia). (OSORIO & ZIMMERMAN, 1997). Em todas estas abordagens está presente um conjunto de fases que orientam o percurso evolutivo do grupo, as quais são pefeitamente sobreponíveis ao nosso processo de criação à luz das ferramentas teatrais mobilizadas, e de acordo com os princípios referenciais apresentados.

Uma primeira fase – orientação¹⁰⁹ – a que nós chamámos de Grupo, em que procurámos instalar todos os «criadores-protagonistas» numa cultura de criação colectiva tendo sido importante observar os mesmos códigos de trabalho em conjunto. Uma primeira fase que se estende para a nossa segunda fase – Vocabulário – pela necessidade de desenvolvimento e consolidação das dimensões da presença Individual.

Numa fase posterior das abordagens teraêuticas em grupo – Conflito – poderão surgir dificuldades ameaçadoras da dinâmica grupal. No nosso processo alguns factores nesta fase introduziram relativa instabilidade e conflito (Saída de alguns «criadores-protagonistas, a divisão do grande grupo em vários sub-grupos, a cultura de criação sem

¹⁰⁹ O grupo na sua primeira fase (orientação, início) procura instalar-se nos códigos normativos que irão regular a vida em grupo, em que se definem os contornos de uma identidade grupal. Verificam-se vários movimentos de todo o grupo, no sentido de avaliar a capacidade contentora de ambos os terapeutas e do próprio grupo. Uma fase com duração variável, em que se verifica uma resistência progressivamente menor ao grupo enquanto entidade/ palco de uma vivência colectiva, em que se abandona a perspectiva individual. Uma nova fase se precipita quando se constata que o grupo evolui no sentido da coesão grupal, ainda que se continuem a verificar movimentos de instabilidade e conflito no grupo, predomina a vivência coesa e consistente da dinâmica grupal. É comum aparecerem as primeiras dificuldades e dúvidas relativamente à orientação do grupo, que se prendem com as dificuldades no confronto a presença e participação de alguns membros (abandonos, ausências), introdução de novos participantes (se for um grupo aberto), a constituição de subgrupos, a consolidação do conflito, e a particularidade de alguns participantes (o monopolizador, o silencioso, ou de organização muito obsessiva ou paratóide). Numa última fase do grupo prepara-se o término ou terminus, em que se faz uma avaliação de todo o processo grupal tendo em conta os objectivos definidos inicialmente, por outro lado, em que verificam sentimentos de angústia e perda relativamente ao final do processo. (YALOM, 1992)

o recurso à figura única do Encenador). Numa fase derradeira – Coesão - verifica-se um movimento no sentido da consolidação do grupo em que emerge gradualmente a figura do colectivo, com contributo das diferentes Presenças Individuais.

De forma conclusiva, somos individualmente um conjunto muito complexo de desejos, necessidades, instintos, capacidades. Na vivência dessa ambivalência identária – individual/social, interioridade/exterioridade, o individuo constitui-se ele próprio um grupo. Na perspectiva contrária, também é possível afirmar que o próprio grupo se pode constituir como uma realidade una e individual, com dinâmicas e vividos do grupo como um só. A dinâmica grupal seja em contexto de criação artística (ODDEY, 2003; PRENTKI & PRESTON, 2009), ou no âmbito da abordagem terapêutica (OSORIO & ZIMMERMAN, 1997; YALOM, 1992), ainda no domínio pedagógico (CEMBRANOS & MEDINA, 2003) vive no cruzamento dos vividos/processos individuais, e os diferentes movimentos do grupo como uma totalidade.

O lugar ao pensamento sobre o Coro suscita vários horizontes, sobre o pensamento do Coro em Cena. No limite, o anunciado de uma qualidade interpretativa do colectivo – a Coralidade.

5.2. Coralidade

O Coro desde sempre assumiu um papel central na Grécia antiga, na tragédia e comédia, com papel relevante conferido por Ésquilo (em especial), Sófocles e Eurípedes. (PAVIS, 1998). Nesse período as diferentes dimensões do acto teatral não eram pensadas de forma dissociada, o protagonista não teria existência sem o Coro. O acto teatral consistia num momento, de unidade e sentido total.

O Coro foi conhecendo uma transformação, da sua natureza e função no decorrer do período clássico, apresentando significativa dificuldade em encontrar uma forma concreta no Teatro Moderno, e mais recentemente, no Teatro Contemporâneo. Este aparente declínio do papel atribuído ao Coro, parece estar associado também ao declínio da ideia de colectivo que o coro simboliza. Assiste-se então à transição de um teatro vivido como celebração ritual, em que a Comunidade se sente envolvida no acto teatral, para formas teatrais em que o Coro assume um papel muito decorativo, e o lugar do palco começa a ser espaço exclusivo dos “actores profissionais” (BARTHES, 2009).

O Coro não tem substrato numa narrativa individual, em que já não existe espaço para as inquietações do colectivo, da comunidade, da *polis grega*. Na sequência do período clássico, o género teatral evolui na senda de dois paradigmas que determinam um marco divisório fundamental, por um lado, a estética «platónica» que irá fundar o simbolismo, mais tarde surrealismo, por outro lado, a estética «aristotélica» que irá estruturar a escola naturalista, e posteriormente o teatro épico e político de diferentes modos (VASQUES, 2003). O Coro cada vez mais arredado de uma dimensão central na representação teatral, como se o quotidiano social desse tempo (Séc. XVIII-XIX) não contemplasse a ideia de colectivo, comunidade, grupo que o coro ilustra como símbolo mais representativo.

A partir da segunda metade do Séc. XIX, os contributos determinantes de Delsarte, Dalcroze, e mais tarde Appia, Craig, Meyerhold, Artaud, Coppeau, foram importantes para rasgar as premissas estéticas de então, devolvendo ao corpo e ao espaço dimensões fundamentais no trabalho do actor¹¹⁰(VASQUES, 2003).

Num horizonte alargado, é a partir desta nova perspectiva do corpo do actor e da sua centralidade na cena, que o Coro foi resgatado no âmbito dos mais recentes criadores (Brook, Barba, Stein), mas também na afirmação de um Teatro comprometido com a

¹¹⁰ Nesse sentido valerá a pena aportar aos contributos específicos de Delsarte (1811-1871) e Dalcroze (1865-1950). O primeiro defende o primado do gesto sobre a palavra, decalcando um trabalho decisivo no conhecimento do corpo expressivo, da relação entre corpo e emoção, do vínculo entre o corpo e as diferentes texturas vocais do actor. Num sentido oposto mas também complementar, Dalcroze desenvolve a noção de ritmo como possibilidade de reabilitação da harmonia do corpo, um caminho de progressiva libertação do corpo na sua dimensão mais exterior, assim como, na sua dimensão mais íntima. Concomitante ao contributo referido, chegamos a Appia, o qual, começa a interrogar-se a partir da música de Wagner, como viabilizar um teatro, um espaço cénico para essa nova partitura musical, terão sido essas as primeiras inquietações de Adolphe Appia. Para este, o Actor torna-se central no preenchimento do espaço vazio que constitui o palco, o espaço cénico, a noção dos “espaços rítmicos”, ou seja, o actor passa a integrar as diferentes disciplinas artísticas (artes plásticas, poesia, música), como veículos e ferramentas da sua expressão em cena. Para tal muito contribuiu a própria noção de iluminação, como se fora esta própria, uma dramaturgia por excelência. Este caminho de progressiva consolidação do Simbolismo no Teatro, da importância da abstracção como forma maior de expressão artística, aprofunda-se também a partir da dança, e para tal, foram centrais os contributos de Isadora Duncan, Loia Fuller pela introdução do Corpo Livre a rasgar em absoluto a criação clássica de então. (VASQUES, 2003, p.88-92)

dimensão comunitária, política e social. O Coro que se legitima dessa forma, pela unidade que pode conferir ao objecto teatral per si. (WILLES, 2000).

O nosso processo de criação, assumiu estes pressupostos de construção colectiva, em que a ideia do Coro – Coralidade - esteve sempre presente desde logo por ser a expressão dos diferentes corpos em encontro, mas também pela sua dimensão universal e integradora (o grande personagem não é este ou aquele protagonista, mas sim a força colectiva e imanente no decorrer de todo o espectáculo). Uma abordagem contemplada na tradição do Teatro-Comunidade que sustenta então o corpo Individual como primado do Coro, mas também ele próprio como representação da comunidade enquanto metáfora das diferentes partes de um todo.

Neste particular, o Corpo reveste-se de um vasto património cultural, histórico, social, com memórias e identidades em traço distintivo. O Corpo comunitário (GIL, 1997) anuncia inúmeras possibilidades de comunicação e de encontro. A nossa abordagem investiu num corpo Presença que se consubstanciou na dimensão Coro, figura imanente nas diferentes fases deste percurso de criação.

O Coro que se materializou enquanto estrutura narrativa transversal a todo o espectáculo (a sua qualidade imanente), também no tecido dramaturgico pela mobilização das diferentes biografias e narrativas individuais sob a forma de um personagem colectivo (o adulto), ainda enquanto espaço de encontro das diferentes geografias estéticas, culturais que cada um dos criadores transporta dentro de si, por último, na concepção do espaço cénico (em que os limites espaciais do palco/plateia deixam de existir) que estabelece a continuidade entre o Coro-Criador e o Coro-Espectador.

No final deste sub-capítulo, cabe agora dar expressão à última parte deste trabalho – Estudo – no qual, serão desenhados os contornos da investigação qualitativa realizada no domínio do objecto empírico – a Presença do Profissional de Saúde.

“(...) E que o fogo também não tem fórmula,
ninguém conhece com exactidão o número de
átomos ou a forma como estes se distribuem numa
fogueira. Repare, mestre, que a água já recebeu
um nome numérico, expressão que poderá parecer
estranha, mas é mesmo assim: H₂O é esse
nome numérico ou, se quiser, um número
que não perdeu por completo a afectividade que a palavra tem (...)”¹¹¹

¹¹¹ Gonçalo M.Tavares in Viagem à Índia (Canto VII, p.314)

PARTE 3. ESTUDO

“ (...) Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só podem começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas (...)”

Peter Brook

Nesta parte do trabalho apresentamos a dimensão relacionada com a investigação empírica. Assim, num primeiro momento, definimos os contornos metodológicos nos seus aspectos formais, os limites e ferramentas do objecto de investigação em desenvolvimento. Valorizamos o objecto de investigação propriamente dito, as questões de investigação suscitadas, os instrumentos de recolha de dados, a análise e discussão fundamentada dos mesmos.

Na sequência, vamos ao encontro das diferentes vozes dos sujeitos empíricos, num momento anterior à vivência do processo de criação. As primeiras questões decorrem da apropriação do conceito Presença na saúde. O que é a presença do actor, para um médico, um psicólogo, um enfermeiro? O que é a presença?

Estas questões beneficiaram de um aprofundamento crítico, após o processo de criação. Como inscrevo a presença na minha pele de profissional da saúde? Como integro este «novo» corpo? Como dar uma expressão mais tangível a esta presença imanente no quotidiano profissional?

As notas conclusivas estruturam a narrativa em diferentes ritmos, contextos e circunstâncias. Assim, consolidamos um percurso de elaboração reflexiva a propósito do processo de criação propriamente dito, assim como, dos aportes empíricos inerentes ao estudo de investigação.

Capítulo 6. Arquitectura metodológica

“ (...) Eu desconfio de todos os sistemáticos e afasto-me do seu caminho. A vontade de sistema é uma falta de honestidade (...)”

Friedrich Nietzsche

Neste capítulo são contemplados os alicerces do estudo, os seus objectivos, a natureza metodológica do mesmo, a amostra respectiva, ainda o instrumento de colheita de dados e, por último, os procedimentos de análise e tratamento dos achados empíricos.

6.1. Finalidade e objectivos

Este objecto académico discute a possibilidade de o Teatro concorrer para a elaboração do conceito presença do profissional de saúde. Esta é a hipótese em exploração no decorrer desta fase. Foi desenvolvido um processo de criação teatral (descrito nos capítulos 4,5 e 6), cujos protagonistas foram profissionais de saúde e educação.

Por conseguinte, foi conduzido um primeiro grupo focal antes do início do referido processo de criação, e um segundo, um mês após a última apresentação do espectáculo. Este instrumento de recolha de dados foi complementado pelo instrumento de observação participante, expresso sob a forma de diário de bordo (cf. Anexo D).

Foi realizado um estudo no domínio de uma abordagem qualitativa, com recurso a diferentes técnicas de recolha de dados – grupo focal e observação participante. Os respectivos dados de investigação são analisados através de uma análise crítica de discurso (FAIRCLOUGH 2006, WODAK et al, 2006)

Os objectivos estabelecidos materializam o foco principal deste objecto académico, ou seja, um contributo para o desenvolvimento de um conceito em saúde – Presença do profissional de saúde, tendo em conta, um conceito eminentemente teatral – Presença do actor. Estes estão estruturados da seguinte forma:

- Problematizar o conceito de Presença do Actor junto aos profissionais de saúde;
- Identificar as ferramentas teatrais promotoras do desenvolvimento da Presença em saúde;

- Equacionar o conceito Presença do profissional de saúde

Um conjunto de objectivos que procuram legitimar o percurso de Mestrado de Teatro, especialização Teatro e Comunidade, na medida em que iremos considerar a possibilidade de o Teatro exercer um papel de desenvolvimento da pessoa Humana e da sua comunidade envolvente.

6.2. Abordagem e tipo de estudo

Este objecto de investigação será realizado no domínio de uma abordagem qualitativa, desde logo pela oportunidade de problematização de uma acepção – Presença em saúde – com uma amostra de sujeitos empíricos de tamanho reduzido, de modo a obter um conhecimento mais aprofundado desse mesmo fenómeno (FORTIN, 2000).

Um dos pressupostos deste estudo valoriza a vivência dos diferentes sujeitos empíricos, de forma a ter uma perspectiva mais abrangente do fenómeno em análise (STREUBERT & CARPENTER, 2002). De acordo com Fortin (2000) “ (...) *na abordagem qualitativa, o investigador não se coloca como perito, dado que é de uma nova relação sujeito-objecto que se trata.*”. O principal foco é a experiência particular dos sujeitos empíricos, pois estes aportam de forma significativa para a problematização do objecto desta investigação.

Esta é uma perspectiva de investigação particularmente pertinente, na medida em que o investigador não assume uma dimensão neutra, assim como, não detém um olhar asséptico sobre o conjunto de achados empíricos. Pelo contrário, o investigador assume o seu olhar na análise e discussão dos resultados¹¹², pela total proximidade deste ao universo profissional dos diferentes sujeitos empíricos, bem como, pela importância atribuída ao conhecimento parcial ou aprofundado do investigador face ao fenómeno em estudo (VILELAS, 2013).

A abordagem qualitativa aprofunda-se no mundo dos significados, não apreendida em números, médias e estatísticas e, ressalta “ (...) *a complexidade e as contradições de*

¹¹² O olhar do investigador será assumido no decorrer do tratamento dos dados, o que é passível de ser contemplado num estudo do tipo ACD (análise crítica do discurso), a metodologia escolhida para este estudo. Uma abordagem intrinsecamente crítica dos dados empíricos.

fenómenos singulares, a imprevisibilidade e a originalidade criadora das relações interpessoais e sociais”. Ou seja, “ (...) parte do fundamento de que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre o mundo objectivo e a subjectividade do sujeito.” (CHIZOTTI, 2001, p.78-79). Pretendemos dar evidência ao conteúdo manifesto latente e manifesto de cada sujeito empírico, per si, assim como, a todo o conteúdo expresso na circunstância do encontro interpessoal, comuns às disciplinas Saúde e Teatro.

A análise crítica do discurso pela sua natureza multidisciplinar e interdisciplinar (FAIRCLOUGH, 2001), vai permitir reflectir de forma sólida, a relação entre áreas disciplinares subjacentes ao fenómeno em estudo, ainda aprofundar o conhecimento dos discursos inerentes a cada área disciplinar contemplada. (FAIRCLOUGH, 2001). De forma complementar, anuncia-se o estudo crítico da evolução do discurso em dois momentos distintos – grupo focal no início do processo e outro na sequência da última apresentação.¹¹³

Em suma, um estudo que procura ir ao encontro do discurso dos sujeitos empíricos (todos profissionais de saúde), a propósito de um possível construto – Presença do profissional de saúde –, no contexto de uma experiência de criação artística em que estiveram envolvidos.

6.3. População e amostra

A selecção da amostra deverá ser consistente com as questões de investigação suscitadas, tal como, os restantes pressupostos do estudo (MORGAN, 1998). Nesse sentido, a nossa amostra será constituída por 6 sujeitos empíricos, que viveram todo o processo de criação desde o primeiro momento. Este foi o primeiro critério de selecção da amostra, claramente decisivo face aos objectivos estabelecidos inicialmente.

Uma amostra constituída por 6 profissionais de saúde (Enfermagem, Medicina, Psicologia), de áreas disciplinares contempladas no enquadramento conceptual. O processo de criação integrou 12 profissionais de saúde, entre os quais, 3 representativos

¹¹³ Num momento posterior, inerente ao tratamento de cada focus group serão explicitados os diferentes eixos de análise – tópicos discursivos - dos respectivos momentos de recolha de dados.

de grupos profissionais (Terapia Ocupacional, Psicomotricidade e Ciências Farmacêuticas) não reflectidos no enquadramento teórico, que sustenta o desenvolvimento deste estudo. Os restantes 3 profissionais de saúde da população não foram incluídos na amostra, na medida em que não viveram o processo de criação nas suas diferentes fases, ou não puderam estar presentes em ambos os grupos focais realizados.

O grupo de participantes deste estudo exerce a sua actividade profissional na sua maioria (5 dos 6 participantes), em Saúde Mental da Infância e Adolescência. Apenas um participante exerce a sua actividade profissional numa área de Saúde, não vinculada à Saúde Mental.

Por conseguinte, cremos que os critérios de selecção da amostra definidos estão vinculados com os objectivos e questões de investigação formulados inicialmente. Na sequência da definição dos critérios de selecção da amostra, procedeu-se à formalização de um convite à participação no estudo ao cuidado dos sujeitos empíricos envolvidos. (Anexo H)

Composição dos sujeitos empíricos			
Saúde Mental da Infância e Adolescência			Saúde do Adulto e Idoso
Enfermeiro EESMP ¹¹⁴	Psicólogo	Pedopsiquiatra	Enfermeiro EESMP
1	2	2	1

Quadro 1 - Distribuição dos sujeitos empíricos por grupo profissional

Estes sujeitos empíricos estão na sua maioria vinculados a uma prática profissional, no contexto da infância e adolescência (mesmo o que está vinculado à saúde do adulto e idoso fez todo o seu percurso de especialização na área de saúde mental da infância e adolescência). Um dado relevante pela natureza relacional das suas diferentes praxis, eventualmente mais sensíveis à possibilidade de interrogarem a sua própria presença no dia-a-dia profissional.

¹¹⁴ Enfermeiro Especialista em Saúde Mental e Psiquiatria.

6.4. Instrumento de colheita de dados

O grupo focal é uma técnica de natureza qualitativa, que consiste em promover um espaço grupal, com a finalidade de recolha da opinião dos participantes relativamente a determinada problemática (MORGAN, 1998).

Dada a natureza do processo de criação em grupo, do qual fizeram parte os sujeitos empíricos, tal como, pela dimensão manifestamente subjectiva da problemática em estudo, esta técnica de recolha de dados parece apresentar algumas vantagens comparativas. Todavia, apresenta alguns riscos, tais como, se no decorrer da realização do grupo focal emergir um ou mais sujeitos empíricos que possam assumir posição dominante no grupo, uma situação inerente à dinâmica grupal (MORGAN, 1998).

A dimensão do grupo focal deve contemplar em média entre seis a dez elementos (KRUEGER, 1998). Um grupo em número reduzido favorece um contributo mais aprofundado de todos os participantes envolvidos, uma abrangência maior dos dados recolhidos face às diferentes dimensões do próprio grupo focal.

O nosso estudo integra 3 grupos de questões¹¹⁵¹¹⁶, uma questão de abertura, questões de transição, e as questões chave. As questões de transição e questões chave são de natureza aberta, ou seja, favorecem a possibilidade de uma resposta ao encontro da subjectividade de cada participante (MORGAN, 1998). O primeiro grupo de questões está relacionado com o grupo profissional, área de actividade, e tempo de experiência profissional. As questões de transição prendem-se com o conceito Presença do actor, por último, as questões chave exploram o conceito Presença do profissional de saúde, e a possível relação entre Presença do actor e Presença do profissional de saúde.

¹¹⁵ Anexo G – Guião do grupo focal.

¹¹⁶ Um guião de focus group é constituído por questões de abertura (normalmente para identificação de dados pessoais), questões introdutórias, que contribuem para remeter os participantes para o fenómeno em estudo, também, as questões de transição que servem o propósito de direccionar os participantes nas questões centrais da investigação em curso, ainda, as questões chave, as verdadeiras questões de investigação, por último, dependendo do próprio estudo, poderão existir ainda as questões finais (MORGAN, 1998).

No que se refere às questões ético-legais inerentes à realização de um estudo de investigação, não foi necessário um pedido de autorização institucional na medida em que os diferentes sujeitos empíricos participaram no processo de criação e no estudo de investigação a título pessoal, e não sob representação institucional. Foi apenas contemplado um pedido de participação no estudo de investigação, prontamente ratificados por todos os participantes sem qualquer objecção.

Foi tomada a decisão de não transcrição integral do verbatim dos conteúdos de ambos os grupos focais pela salvaguarda do anonimato dos participantes envolvidos, dessa forma, em anexo constarão apenas os conteúdos mais significativos, os que aportam explicitamente para a discussão crítica dos dados empíricos à luz deste estudo.

6.5. Análise e tratamento dos dados

Os diferentes achados empíricos subjacentes aos grupos focais/ diário de bordo foram perspectivados através de uma análise crítica do discurso, que obedece a um canône específico, ainda que existam diferentes expressões nesse domínio (FAIRCLOUGH, 2001). Independentemente do canône adoptado, a viagem empírica vai dialogar com diferentes autores e obras, em que o texto conhece uma leitura a várias vozes, e com horizonte múltiplo de replicação. (XAVIER, 2014).

Estes dados foram transcritos inicialmente sem observar qualquer sistema de transcrição, ou qualquer estratégia metodológica de codificação ou categorização dos achados empíricos respectivos. Num segundo momento, de maior aproximação aos conteúdos latentes dos discursos produzidos apropriámo-nos de vários caminhos discursivos que apontavam em sentidos comuns, naturalmente emergiram os tópicos discursivos¹¹⁷ e micronarrativas transversais às diferentes dimensões do nosso estudo – presença do Actor, presença do profissional de Saúde, relação entre presença do actor e do profissional de saúde.

¹¹⁷ Van Dijk (1997) cit. Xavier (2014), refere-se à denominação de tópicos discursivos para nomear os excertos mais importantes do discurso produzido. No caso particular deste estudo, estes tópicos discursivos ficaram estabelecidos desde logo na construção do Guião Grupo Focal, na medida em que nos interessou fixar desde logo esses mesmos tópicos discursivos de forma a viabilizar uma análise crítica comparativa nos dois momentos de discurso produzido. Em cada tópico discursivo, o que muda no discurso de cada sujeito empírico nos dois momentos de grupo focal.

O modelo tridimensional de Fairclough (2001) implica uma dimensão **de análise textual** (o foco no próprio texto, a forma como está construído), uma segunda dimensão associada à **prática discursiva** (o foco encontra-se no significado inerente ao texto), uma última dimensão associada à **prática social** (o foco encontra-se na forma como o discurso reflecte uma particular moldura social, cultural, política).

A análise assente neste modelo não se encontra compartimentada desta forma, as dimensões apresentam uma relação de comunicação indissociável, ou seja, a sua aplicação não obedece a uma estrutura rígida ou imutável. (FAIRCLOUGH, 2001). Uma evidência particularmente importante, na medida em que esta análise reflecte uma abordagem em conjunto dos dados, como reflexo de uma leitura crítica no contexto da saúde e do teatro.

Na dimensão **análise textual** verifica-se uma forte evolução no domínio dos conceitos teatrais propriamente ditos, particularmente nítido no que se refere à escolha do **vocabulário** referencial no domínio do teatro. No segundo grupo focal verifica-se o recurso a um vocabulário específico da disciplina teatral, um reflexo do impacto e influência do processo de criação conduzido.

No texto relativo ao conceito presença do profissional de saúde também se regista uma evolução entre o primeiro e o segundo grupo focal, na medida em que no primeiro grupo focal o recurso ao vocabulário esteve associado à categoria profissional (médico, enfermeiro, psicólogo), todavia no segundo grupo focal, o vocabulário apresentava-se de igual forma, independentemente do papel profissional. A sólida reflexão sobre as diferentes dimensões do estudo de investigação assinala ainda, uma forte **coesão dos dados empíricos suscitados**.

Numa dimensão complementar – **análise de discurso** – o conjunto dos discursos reforça um construto em consolidação, mas derivado da aceção de ligação e encontro com o outro (par em cena, público, par profissional, pessoa cuidada).

Numa derradeira dimensão do modelo trimendional de Fairclough – **discurso como prática social** – sobressai a franca comunicação entre duas áreas aparentemente distintas – Saúde e Teatro. A evidência também de uma significativa (re) elaboração do conceito Presença do profissional de saúde no segundo grupo focal, pela integração do corpo

enquanto entidade polarizadora de uma nova acepção do conceito Presença do profissional de saúde.

Em resumo, pretendemos reflectir criticamente a evolução do discurso (entre o primeiro e o segundo grupo focal), sobre um potencial conceito presença do profissional de saúde, no contexto da vivência de um processo de criação teatral.

Capítulo 7. O Discurso

“...Nós somos casas muito grandes, muito compridas. É como se morássemos apenas num quarto ou dois. Às vezes, por medo ou cegueira, não abrimos as nossas portas...”

António Lobo Antunes

No decorrer deste capítulo serão elencados as diferentes dimensões (Macro-estruturas)¹¹⁸, os tópicos discursivos¹¹⁹, e os micro-estruturas¹²⁰ que explicitam o discurso expresso dos sujeitos empíricos envolvidos em dois momentos, antes e depois do processo criação teatral em que estiveram integrados.¹²¹ Um percurso discursivo que é construído numa perspectiva comparativa entre os diferentes momentos, ainda que os tópicos discursivos se tenham mantido os mesmos, a análise das micro-estruturas reflecte uma transformação do discurso manifesto.

Os dados não foram analisados e interpretados por inteiro, pelo contrário obedeceram a duas fases distintas. Um primeiro momento em que se fez a transcrição literal dos discursos produzidos, na sequência do qual, foi feita um conjunto de escolhas que se

¹¹⁸ As macro-estruturas (FAIRCLOUGH, 2001) são as dimensões definidas desde logo quando da construção do guião grupo focal. A Presença do Actor, a Presença do Profissional de Saúde, a relação entre Presença do Profissional de Saúde e Presença do Actor.

¹¹⁹ Os tópicos discursivos (FAIRCLOUGH, 2001) reflectem uma aproximação e uniformidade dos discursos produzidos. Estão vinculados à definição do Conceito Presença no Teatro e na Saúde, as respectivas dimensões nas diferentes áreas, ainda as ferramentas de desenvolvimento das Presenças respectivas. Uma última sub-dimensão reflecte a relação entre as duas áreas disciplinares na perspectiva do Conceito Presença

¹²⁰ As micro-estruturas (FAIRCLOUGH, 2001) contemplam também uma análise mais aprofundada dos discursos produzidos, e traduzem de forma mais concreta a evolução do discurso na sequência da vivência de um processo de criação teatral

¹²¹ Constará em quadro resumo após análise de cada macro-estrutura, os tópicos discursivos e micro-estruturas.

alinhavaram sob a forma de recortes, como expressão dos conteúdos empíricos mais relevantes do construto em elaboração.¹²²

Estes fragmentos¹²³ contribuem para ilustrar a relação entre o conteúdo das mesmas, o enquadramento referencial suscitado, e a interpretação discursiva subsequente. No final da análise de cada tópico discursivo, apresentamos de forma sistematizada a evolução do discurso respectivo.

7.1. O conceito Presença no Teatro

O conceito Presença no meio teatral tem-se afirmado com diferentes contornos ao longo da história do Teatro, reflexo da evolução deste género artístico no que se refere à progressiva centralidade do Actor em cena, a par da evolução de outros géneros artísticos que concorrem de forma substantiva para o ofício teatral, a dança, as artes plásticas, a literatura, o cinema.

No domínio deste estudo, remetemo-nos a um enquadramento referencial (Stanislavski, Grotowski, Barba, Brook) na disciplina teatral com foco particular na concepção de presença do actor, na sua dimensão física (o corpo do actor), e em especial, na relação com o par em cena/ espectador.

7.1.1. Presença do Actor

Verificámos anteriormente (cf. Cap. 2) a impossibilidade de definição única da presença do actor, pelo que se torna mais pertinente remetermo-nos às possíveis acepções desta dimensão do trabalho em Teatro.

Ao considerarmos as diferentes definições de presença do actor (BARBA, 2004; BROOK, 2008; PAVIS, 1999; SCHECHNER, 1985), encontramos um denominador

¹²² Dois anexos específicos (H,I) - Resumo dos achados empíricos – apresentam os diferentes recortes dos sujeitos empíricos expressos nos dois grupos focais. Ainda a referência a uma terceira fonte de colheita de dados empíricos – um anexo já referido, o diário de bordo do investigador.

¹²³ A título de exemplo, GF1: E1: 3-9, refere-se ao primeiro grupo focal, um dos enfermeiros e as linhas em que se encontra o respectivo conteúdo no documento que consta em anexo resumo dos achados empíricos. GF2: P2: 22-41, refere-se ao segundo grupo focal, um dos psicólogos. GF1: M1: 33-49, refere-se ao primeiro grupo focal, a um dos Médicos Pedopsiquiatras.

comum, que se encontra claramente associado à capacidade de atribuir uma densidade particular à cena, e ao ambiente que se constrói na relação com o espectador/ público.

Num **primeiro momento (1º grupo focal)**, os profissionais de saúde valorizam a Presença do Actor vinculado à possibilidade de vivência e transmissão de uma emoção:

“Começaria por dizer, que é como aqueles professores que só estão a debitar matéria, e os outros que encarnam paixão e respiram a matéria na forma de se exprimirem...que nos transporta para conhecimento que nos quer dar a conhecer...transpondo para o actor com presença, este é o que nos faz sentir aquilo que ele está a sentir e que nos quer transmitir (...)” (GF1: M1:1-8).

“ (...) aquele que transmite emoções (...)” (GF1: P2:9).

“ (...) ele próprio está a viver tudo aquilo que nos quer transmitir (...)”(GF1: E1: 16-17).

Neste primeiro momento, uma outra característica associada à definição da Presença do Actor, a possibilidade de ligação entre actor e espectador:

“ (...) Acho que é aquele que pode estar uma sala cheia, e nós achamos que ele está a fazer aquilo só para nós, há ali uma comunicação directa independentemente das filas de cadeiras que nos separam (...)”(GF1:M1:10-14).

“ (...)Eu também acho que esta ideia de contágio, de querer estar mais próximo ainda, de querer estar ao lado desse actor no palco...quando penso num actor com presença penso sem duvida na ideia de encher por muito que o palco seja grande, cheio de sentimentos e dos próprios pensamentos que ele vai navegando, mas ao mesmo tempo, falando por mim, esta ideia de contágio...do tipo quem me dera (...)”(GF1:E2:27-28).

Verifica-se ainda uma última característica da Presença do Actor na amostra discursiva do primeiro grupo focal, que está relacionado com o conceito presença na epistemologia e no teatro, a presença do corpo imanente (GIL, 2001; GROTOWSKI, 1975; BARBA, 1994)¹²⁴. Os diferentes profissionais de saúde referiram-se a esta dimensão da Presença, como capacidade de tornar o espaço cénico vivo:

“ (...) Presença é também encher o espaço (...)” (GF1:P2:18).

“ (...) Para mim, a presença também está relacionado com encher o espaço. Para mim também há a diferença entre presença e ser impositivo. Acho que alguém com presença consegue encher o espaço todo, permitindo também dar luz ao outro. Às vezes há actores com uma Presença desagradável, parece que não há ali espaço para mais nada...isso para mim é o limite da minha noção de presença (...)” (GF1:M2:28-35).

¹²⁴ No capítulo seguinte - Entrelinhas do Dircurso - , será esboçado uma interpretação crítica do discurso por ora apresentado.

“ (...) Encher o espaço não significa tirar o espaço aos outros, antes pelo contrário, para mim aquele espaço torna-se vivo...alguém pode entrar sem que o actor perca a presença (...)”
(GF1:P1:43-46).

Num segundo momento – **segundo grupo focal** – a amostra discursiva assume outros contornos no que concerne à definição da Presença do actor. Ainda que se reconheçam características comuns ao primeiro grupo focal, como *ligação entre actor e espectador, e a capacidade de tornar o espaço cénico vivo*:

“ (...) Um actor com presença é genuíno naquilo que transmite, dá a sensação que não está a fingir, ainda que esteja a encarnar um outro personagem ou uma outra coisa que não é ele, podia ser ele...que é espontâneo, não no sentido que não trabalha aquilo que deve fazer mas que sai sincero, que sai genuíno (...)” (GF2:P1:1-6).

“ (...) Um actor com presença, é um actor que enche o espaço, ou seja, é um actor que de alguma forma capta as pessoas que o estão a observar, e que nós sentimos que é um espaço que está cheio, que está redondo, é difícil ter presença quando não se ocupa isso (...)” (GF2:M2:7-11).

A vivência do processo de criação teatral imprime um discurso necessariamente diferente, quando se reconhecem outras características associadas à Presença do Actor. Os discursos dos Profissionais de Saúde mostram também *a relação profunda entre pessoa actor e personagem*, de significativa ressonância com muitas metodologias de desenvolvimento das ferramentas teatrais, aquilo a que Stanislavski cunhou como construção psicológica do personagem:

“ (...) Eu acho que aquilo que fizemos durante o espectáculo influencia a minha resposta. Eu acho que o actor com presença, é quem leva as características dele que estão no papel...Que encontra naquele personagem características dele, do próprio (...)” (GF2:P2:12-16)

“ (...) é aquele actor que põe aquilo que é seu, da sua história de vida naquele personagem...Acho que isso vai muito de encontro aquilo que fizemos, todo o processo foi feito, grande parte do processo foi feito, a partir das nossas diferenças individuais, mas depois quando se construiu o texto colectivo, e os textos foram divididos por todos, nem sempre falamos daquilo que é nosso directamente, mas integramos aquela experiência como se tivesse dentro de nós. Portanto, quando representamos aquele papel assumimos como se de facto fosse nosso, com aquilo que vem de nós, com aquilo que vinha do outro. Foi isso que facto tocou as pessoas que estavam sentadas, e o feedback que eu fui tendo foi...era tudo tão real e tão sentido, via-se que vinha de dentro de vocês, e a pessoa percebe que não se esteve ali apenas a debitar texto (...)”

Os primeiros decalques da amostra discursiva manifestam desde logo, uma transformação no discurso produzido face à vivência do processo de criação teatral. O pensamento sobre a presença do actor evidencia novas nuances valorativas, que importa destacar sob a forma de quadro resumo apresentado em seguida.

Grupo Focal	Primeiro	Segundo
Tópico discursivo	Presença do Actor	Presença do Actor
Micro-estrutura	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Vivência e transmissão de emoção</i> - <i>Ligação entre actor e espectador</i> - <i>Tornar o espaço cénico vivo</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ligação entre actor e espectador</i> - <i>Tornar o espaço cénico vivo</i> - <i>Relação profunda entre Pessoa Actor e Personagem</i>

Quadro 2 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Presença do Actor”

7.1.2. As dimensões da Presença do Actor

Neste tópico discursivo inscreve-se desde logo a impossibilidade de dissociar a presença *per se* (numa perspectiva epistemológica), de uma presença no domínio do Teatro. Transitamos entre diferentes dimensões da Presença, em modo **interno** como veículo de ligação entre o corpo e consciência, um contributo de Henri Bergson (LE ROY, 2008), enquanto lugar charneira de encontro com o outro (LÉVINAS, 2000), também como exercício de expressão (MERLEAU-PONTY, 1999), ainda uma dimensão de presença que se afirma pela sua natureza imanente (GIL, 1997).

No universo teatral, as diferentes **dimensões da presença do actor** podem ser entendidas no contexto deste estudo à luz da dimensão física da Presença (corpo, voz interioridade), mas também no que se refere à relação entre actor/personagem e espectador/público. Os profissionais de saúde no **primeiro grupo focal** evidenciam uma relativa dificuldade, em identificar possíveis dimensões da presença do actor, assumindo-a como um construto plano sem nuances ou dimensões. Assim num primeiro momento da amostra discursiva, apresenta-se a Presença como entidade Una:

“ (...) *Expressar-se seja com o corpo, com a voz (...)*” (GF1: P2: 55).

“ (...) *É a congruência entre o não-verbal e o verbal (...)*” (GF1:E1:56).

“ (...) *Tenho dificuldade em dividir em dimensões, pois para mim a Presença é uma coisa Una (...)*” (GF1:M2:57-59).

Num **segundo momento**, os profissionais de saúde expressam de uma forma mais concreta possíveis dimensões da presença do actor, a partir da sua própria experiência de desenvolvimento das ferramentas teatrais no decorrer do laboratório presença. Dessa forma, valorizam a natureza técnica da presença:

“ (...) Há pessoas que enchem o palco pela Presença física, e outras que enchem o palco pela forma como debitam o texto, como dizem, como saem as palavras (...)” (GF2:E1:44-51).

“ (...) Para mim o que assustou, foi mesmo quando não estava em cena, ou não estava a dizer nada, aí é que eu acho que tomei consciência da linguagem não verbal, quando uma pessoa não tem o foco nela, da postura, são coisas que não pensava...estar em cena sem o foco...e manter-me presente, não deixar abandonar, estar ali e ter consciência do corpo (...)” (GF2:M2:115-124).

“ (...) Um dos momentos mais fortes de toda a peça, em que a S. começava com a dança e terminava com a cena dos afectos, e não havia voz, havia movimento, havia expressão corporal, expressão facial, vivi sempre esse momentos como dos mais intensos, naquilo que eu senti por parte do público, e o feedback de alguns momentos, a intensidade do que esse momento transmitiu, e sem palavras, a nossa presença física e emocional estava toda lá, invadia as pessoas todas que estavam a assistir (...)” (GF2:E1:125-136).

“ (...) estava a pensar agora, que quando eu falava no espectáculo a minha atenção estava na voz, quando eu falo normalmente, não está, mas no espectáculo toda a minha atenção esteve na voz.(...)” (GF2:P2:144-149).

Outros achados empíricos relevantes prendem-se com a relação com o par em cena e o espectador:

“ (...) Para mim, há uma dimensão que para mim é conseguir afirmar o meu papel, o meu espaço, e depois é conseguir estabelecer uma relação com as pessoas que estão comigo e com o espectador (...)” (GF2:M2:52-64).

“ (...)Por acaso houve uma coisa que eu senti no espectáculo, em que eu acho que tem um bocado a ver com isto, no primeiro espectáculo, eu vi imensas coisas a acontecer no público, mas estava ao mesmo tempo a sentir-me a mim a fazer os movimentos, foi uma sensação muito poderosa, uma coisa muito poderosa, senti-me muito presente nesse espectáculo, nesse momento...Não perdia a concentração, estava a ver as pessoas todas, estava a senti-las (...)” (GF2:P1:65-75).

“ (...) isso é que é espectacular, eu tive isso por alguns momentos, eu tou aqui, este é o meu tempo, o meu espaço, não me estou apressar, não tenho medo de encher aquilo que tenho que encher, e ao mesmo tempo também consigo estar com a pessoa que está ao meu lado e também consigo estar com o público...Acho que isso é fantástico para quem consegue fazer isso o tempo todo. E achei magnífico. Isso para mim é presença (...)” (GF2:M2:76-85).

Em quadro resumo a evolução deste tópico discursivo

Grupo Focal	Primeiro	Segundo
Tópico discursivo	Dimensões da Presença do Actor	Dimensões da Presença do Actor
Micro-estrutura	- <i>Presença como entidade una</i>	- <i>Natureza técnica da Presença</i> - <i>Relação com o par em cena e com o espectador</i>

Quadro 3 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Dimensões da Presença do Actor”

7.1.3. O Desenvolvimento da Presença do Actor

No âmbito de uma progressiva centralidade do Actor em cena Teatral, têm sido desenvolvidos diferentes metodologias de desenvolvimento das ferramentas teatrais.

Jerry Grotowski (1975) desenvolveu o designado método pela via negativa (indutivo), em que o actor deve percorrer um caminho de eliminação da natureza técnica da presença (tudo o que envolve o corpo e voz do actor), para se aproximar da expressão transparente do homem actor. Eugenio Barba (1994) reflecte no meio teatral, a possibilidade de elaborar a presença do actor para além da dimensão quotidiana, aquilo que descreveu como comportamento pré-expressivo, e que está presente em qualquer cultura ou tradição social.

Ambas as perspectivas são muito sensíveis ao trabalho artístico de João Brites (Teatro o Bando)¹²⁵, e favorecem um encontro sem fronteiras com o espectador. A amostra discursiva esboça um conjunto de achados empíricos que problematizam esse mesmo desenvolvimento.

Num **primeiro grupo focal**, identificam um *particular percurso de desenvolvimento*:

¹²⁵ Citado pelo seu trabalho de criação de uma metodologia de desenvolvimento do actor, que se afirma na mesma linha de parentesco dos autores supracitados.

“ (...) Eu acho que é treinado, não acredito que seja uma coisa inata, ok, determinada pessoa pode nascer com a Presença, mas há um determinado caminho que o actor precisa de fazer (...)” (GF1:E1:60-63).

“ (...) da capacidade de ver a repercussão nos outros, de ler isso, de ler os outros...acho que é um percurso (...)” (GF1:M2:68-69).

“ (...) Acho que a presença é algo que se constrói de dia para dia, é um trabalho específico de actor, é algo que se vai construindo, em palco em interacção com os outros, e com o tempo é algo que se desenvolve, não acho que seja uma coisa inata, que pode ser trabalhada. (...)” (GF1:E2:70-74).

Os profissionais de Saúde apresentam a consciência dos próprios recursos como uma importante via de desenvolvimento da Presença do Actor:

“ (...) Tem a ver com a consciência dos seus recursos, com o corpo, com a voz (...)” (GF1:P2:64-65).

“ (...) Acho que tem muito a ver com aquilo que já foi dito, o reconhecimento de si próprio... da sua intimidade, da expressão dessa intimidade, e do impacto que essa expressão tem nos outros, portanto essa tomada de consciência implica trabalho (...)” (GF1:M1:75-81).

Num segundo momento de recolha de dados discursivos – **segundo grupo focal** – apontam-se outras linhas de desenvolvimento, que subscrevem os achados empíricos do primeiro grupo focal na perspectiva de quem experienciou esse mesmo percurso de desenvolvimento de presença. É destacado a importância da integração do corpo:

“ (...) Acho que todo esse processo foi aumentando de intensidade e de variedade de experiências, foi nos dando consciência disto, de como podemos usar não apenas as nossas vivências, como também podemos usar a nossa voz, o nosso corpo todo para criar um personagem, o estar em palco. Todo o processo foi em crescendo, começou muito pequenino e depois explodiu na apresentação (...)” (GF2:E1:159-172)

“ (...) O facto de eu ter aceite o desafio tem a ver com a dificuldade de eu não ter ainda falado em palco, e porque de facto estamos sempre a tentar separar o corpo da voz, e isso é umas coisas que eu sinto na dança...se a voz faz parte do corpo, esta deveria ser natural quando se dança, e não é. Portanto acho que as duas têm que estar presentes, ou pelo menos têm que aparecer de alguma forma mais natural quando são utilizadas em simultâneo.... (GF2:E2:190-199)

“ (...) foi bom a evolução em mim e nas as pessoas, ver como iam melhorando na colocação da voz, não sair logo de cena, à maneira como estão muito mais atentas ao responder ao outro que está ao lado, estas coisas que iam sendo trabalhadas, isso ajudou-me ver o que isso fazia crescer os outros enquanto actores.. A maior consciência dos vários timbres de voz que eu tenho, nas caras que é possível fazer e eu não sabia, maior consciências das partes do corpo que se mexem e dá para fazer formas, não sou muito dada a essas coisas, mas dar conta de tudo o que o corpo pode expressar também pelas figuras que os outros estão a fazer, como se pode ter tanta graça. Depois também ver como as pessoas se riem de nós, também se calhar temos graça. Fui eu que disse isto, fui eu que disse este disparate. O corpo faz mais coisas do que eu pensava. No final, as pessoas diziam ...ai tu és tão expressiva...e depois lembro-me de ter ido para o espelho...e pensar...realmente nós fazemos muitas

caras...para mim também foi importante fazer isto entre as pessoas...perceber o impacto e senti-las emocionadas (...) engraçado perceber a quantidade de informação que passamos sem dizer nada (...)” (GF2:M1:268-296).

Um segundo ponto muito valorizado no segundo grupo focal, prende-se com a percepção de uma presença do grupo que antecede a própria Presença do Actor:

“ (...) Todo o processo foi muito rico, e cada vez mais intenso, também fomos ficando cada vez mais à vontade, com as dinâmicas, com a criação do nosso espírito do grupo (...)” (GF2: E1:159-163)

“ (...) A primeira parte de processo de conhecimento do grupo e das pessoas foi muito intensa (...)” (GF2:P1:246-247)

“ (...) porque para mim todo o outro processo foi um abrir de portas, mas também houve outras coisas que foram ótimas para tomarmos consciência de nós, nomeadamente a relação com o outro em palco, sem pensar em nada terapêutico ou essas coisas, mesmo fugindo daí, porque de facto, quando se está em palco e em grupo, muito do aquilo que se cria, teve a ver com a cumplicidade que se conseguiu estabelecer no momento inicial (...)” (GF2:E2:280-290)

Uma última via de desenvolvimento valorizado na sequência do processo de criação está vinculada ao surgimento de uma expressão espontânea:

“ (...) mas o momento que mais me marcou, foi um dos últimos exercícios que fizemos de alguma criatividade e espontaneidade, tínhamos que ir para o meio e dizer alguma coisa qualquer...e estava em pânico porque não sabia o que dizer...e isso fez-me imensamente bem porque na altura pensei...vai desenrasca-te...e isso faz-nos crescer...tem a ver com essa capacidade de desenvolver a espontaneidade...surgem coisas muito engraçadas e ficamos muito admirados connosco próprios...e como é que eu estou a dizer isto, isto não sou eu...porque também nos vamos descobrindo...esse conhecimento que vamos tendo de nós ajuda a desenvolver essa coisa chamada presença (...)” (GF2:E2:199-217).

“ (...) e as cenas da improvisação, senti-me muito, muito presente...de repente, vais para uma improvisação e saís...mas não tens bem a certeza quem teve ali...acho que isso permitiu que a espontaneidade pudesse sair...a cena do movimento para mim também foi importante...a sessão do movimento foi muito forte...um pouco a dissociação, a ouvir a música...todos estavam a 100% (...)” (GF2:P1:248-258).

Em síntese gráfica, apresentamos amostra discursiva relativamente a este tópico discursivo

Grupo Focal	Primeiro	Segundo
Tópico discursivo	Desenvolvimento da Presença do Actor	Desenvolvimento da Presença do Actor
Micro-estrutura	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Percurso de desenvolvimento</i> - <i>Consciência dos Próprios recursos</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Integração do Corpo</i> - <i>Presença do Grupo</i> - <i>Expressão espontânea</i>

Quadro 4 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Desenvolvimento da Presença do Actor”

7.2. O Conceito Presença do Profissional de Saúde

7.2.1. Presença do Profissional de Saúde

A pessoa do profissional de saúde tem sido desvalorizada, em detrimento da consolidação das ferramentas teóricas/ técnicas de relação com a pessoa doente. Em paralelo, quando são perspectivados os cuidados de saúde em Portugal, constata-se que o paradigma continua a estar centrado num modelo biomédico (de foco principal na doença e no sintoma), contrariamente ao que é preconizado nos diferentes documentos nacionais (DGS) e internacionais (OMS).

No **primeiro grupo focal** – os sujeitos empíricos destacam várias características dessa presença, associadas à relação com a pessoa humana em estado de doença. Desde logo, *o encontro inter-subjectivo*:

“ (...) Eu acho que faz sentido falar, eu diria mais, muitas vezes eu estou lá de corpo presente, mas não estou lá presente, portanto está lá qualquer coisa de mim, não estou lá eu toda. E eu acho que faz muito sentido falar da Presença, gosto de Pensar na Presença no nosso trabalho como companhia mental vá, como esquecer-se do que vai ser o jantar, o que ficou por fazer ontem, quase parar o tempo, deixar, proporcionar, um momento de encontro entre duas intimidades que estão ali, isto é muito difícil, por isso é que muitas vezes não há Presença, há só um corpo presente (...)” (GF1:M1:114-124).

“ (...) *Eu acho que os miúdos dão logo conta, eu posso não saber o que é que é, eles sentem, às vezes uma pessoa sente que está a dizer tudo certo, tudo muito elaborado, e depois vem um miúdo de 3 anos e diz...tu ontem não dormiste muito bem, estás a brincar muito mal hoje (...)*” (GF1:M2:125-129).

O que exige disponibilidade física e emocional nos diferentes momentos desse encontro:

“ (...) *quando nós não estamos genuinamente disponíveis para o adolescente, eles sentem isso (...)*” (GF1:E1:130-131).

“ (...) *a Presença é disponibilidade interior (...)*” (GF1:M1:132).

“ (...) *disponibilidade mas não apenas mental, sabes mas também física, e emocional (...)*” (GF1:M2:133-134).

“ (...) *Se eu não estou mentalmente disponível, fisicamente também não estou, a nossa indisponibilidade interna manifesta-se quer queiramos quer não no nosso corpo, portanto vamos dando sinais...e eles sentem tudo isso...começam a dar resposta ao lado (...)*” (GF1:E1:135-139).

“ (...) *Também podemos ser nós próprios quando estamos em relação, a poder dizer, para mim esta noção de presença quando somos nós próprios, no sentido de autenticidade, tentarmos ser verdadeiros, não nos despojarmos de nós próprios, pois somos nós na relação, e às vezes quando estamos distraídos ou quando não estamos tão bem...eu não trabalho com crianças mas os adultos também percebem isso e também nos devolvem (...)*” (GF1:E2:140-148)

“ (...) *a mim tem a ver com a disponibilidade emocional, mostrar que podes compreender as emoções do outro sejam elas quais forem, ou aceitar, talvez seja mais fácil definir...e acho que tem muito a ver fisicamente, então no trabalho com os miúdos...não é preciso estar sempre a dizer, às vezes ajuda (...)*” (GF1:P1:160-168).

Uma outra característica valorizada está relacionada com a preparação técnica do profissional de saúde:

“ (...) *até agora não falámos disso, mas eu acho que a preparação teórica é importante, para não dar só a empatia...senão é (...)*” (GF1:P4:171-173).

“ (...) *e depois há a questão da segurança que pode transmitir, que tem muito a ver com a tua preparação teórica que o P4 há pouco dizia (...)*” (GF1:E1:177-178).

“ (...) *de qualquer das maneiras, a relação com os nossos doentes não é igual à das nossas vidas pessoais...muitas vezes a preparação teórica é importante para percebermos que a relação não é igual, pese embora tenhamos que lá estar de corpo e alma (...)*” (GF1:P1:179-183).

Na sequência do processo de criação, os profissionais de saúde elaboram um discurso – **segundo grupo focal** – que reflecte igualmente o desenvolvimento das suas respectivas presenças, em franca contaminação do conceito presença no domínio do teatro. Destacam inicialmente a vivência do corpo:

“ (...) Este processo acho que teve mais influência na minha vida do dia-a-dia do que na minha carreira artística, é verdade, talvez porque a faixa etária que me situo ser a adolescência, eu dei por mim a corrigir posturas, a ter mais atenção com o timbre de voz que utilizo, já percebi que falo diferente se é rapaz ou rapariga, se é deprimido ou hiperactivo, o timbre de voz o volume, a atenção que eu ponho ao corpo do outro, quando estou com mais do que uma pessoa, agora dou por mim a ter maior atenção a todos (coro) e também à forma como eu estou ali, e a adequar a minha resposta física, até se estou de caneta, se tiro tudo. Ouço mais o não-verbal do que antes. Foi giro descobrir a quantidade de vozes que eu tenho. Tenho encaminhado muitos doentes para o teatro. (...)” (GF2:M1:297-315)

“ (...) tem a ver com a consciência da voz, do corpo, dos outros, agora pensar estas mesmas questões fez-me mais sentido. Experiência do teatro, não seria possível construir tão rápido, se não fosse o grupo. (...)” (GF2:P2:316-321)

“ (...) para além de tudo isso, dou por mim com muito menos medo de me expor ao ridículo, antes fazia de conta que era um leão, agora não, sou mesmo um leão, salto, grito, que era uma coisa que eu achava que era me expor ao ridículo. (...)” (GF2:M2:316-321).

A importância do continuum corpo-mente, para o despertar de uma outra Presença no seu papel profissional:

“ (...) eu também não queria ir para o palco. Este processo trouxe-me uma criança qualquer, estar com o miúdo com a consciência de mim, sinto qualquer coisa, como uma criança mais genuína que saía (...)” (GF2:P1:333-337).

“ (...) acho que é mais por aí, passo o dia a fazer figuras tristes, mais ridículas...acho que o processo foi mais de redescobrir uma criança que a integro de outra forma (...)” (GF2:E1:338-345).

“ (...) Não só...voltamos à questão da congruência, nós não podemos separar, está tudo em ligação, está presente, disponível, está com uma atitude contentora, se eu estou lá, mais preocupada com o telemóvel, a falar com a pessoa do lado, a falar sobre o filme que estão a ver, não estou disponível para eles, isso é o bastante para eles se começarem a agitar e começar com chamadas de atenção e se for preciso desenvolvem logo ali uma crise disruptiva (...)” (GF2:E1:365-375).

Em formato quadro, segue a respectiva descrição da transformação percebida no contexto do processo de criação.

Grupo Focal	Primeiro	Segundo
Tópico discursivo	Presença do Profissional de Saúde	Presença do Profissional de Saúde
Micro-estrutura	<p><i>- Encontro inter-subjectivo</i></p> <p><i>- Disponibilidade física e emocional</i></p> <p><i>- Preparação técnica</i></p>	<p>- Vivência do corpo</p> <p>- Continuum Corpo-mente</p>

Quadro 5 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Presença do Profissional de Saúde”

7.2.2. As dimensões da Presença do Profissional de Saúde

As dimensões da presença do profissional de saúde, um outro tópico discursivo difícil de isolar face aos que estão subjacentes à presença do profissional de saúde. Num primeiro momento – **primeiro grupo focal** – a elaboração discursiva reforçou as dimensões anteriormente citadas, quando da percepção do conceito presença do profissional de saúde – dispositivo relacional, a disponibilidade física e emocional, e ainda a comunicação.

“ (...) a relação, a auto-consciência, a congruência, a postura física (...)” (GF1:E1:184-185).

“ (...) A corporeidade, a linguagem, o verbal e o não-verbal (...)” (GF1:M1:186)

Após o processo de criação foi introduzido um conjunto de outras dimensões, que ilustram a forte relação entre a disciplina da saúde e do teatro. No **segundo grupo focal**, foi valorizado a percepção do universo emocional de cada um

“ (...) na teoria, consciência das nossas emoções, da nossa história, portanto tem muitos pontos em comum com a presença do actor (...)” (GF2:P2:378-380)

“ (...) e a este respeito, há pouco estava-se a falar do actor que pode ser muito invasivo, se impor demais, eu estava a pensar em comentários que ouvi, estava a pensar

se cá tivessem doentes o que é que eles diriam...eu sinto-me seguro, sereno com...eu acho que tem muito a ver com isto...permitir a outra pessoa sentir-se acolhida, sem ser invadida, no respeito pela intimidade, quer dizer como uma esponja eu absorvo, a tua ansiedade, o teu medo, consigo te devolver isto de forma digerida, mas sem te impor, abrindo a tua cabeça, e metendo lá dentro, isto de deixar ser como é, deixar o outro ser como é (...)“ (GF2:407-418)

Ainda a propósito do universo emocional de cada um, os sujeitos empíricos valorizam também a integração dos limites pessoais:

“ (...) É como o actor, também tem limites. A nossa presença tem limites (...)”
(GF2:E2:376-377).

“ (...) A minha presença...e eu não era assim, era muito tagarela, é uma presença mais de escuta (...)” (GF2:M2:381-383).

“ (...) tem presença aquele que se conhece bem, dos seus limites, estar (...)” (GF2:E1:393-394).

Tendo em conta a amostra discursiva relacionada com este tópico discursivo, podemos afirmar que a natureza relativamente indissociável da aceção presença do profissional de saúde condicionou a produção de outros conteúdos empíricos.

Em resumo, o tópico discursivo “Dimensões da Presença do Profissional de Saúde”

Grupo Focal	Primeiro	Segundo
Tópico discursivo	Dimensões da Presença Profissional de Saúde	Dimensões da Presença Profissional de Saúde
Micro-estrutura	<ul style="list-style-type: none"> -Dispositivo relacional -Disponibilidade física e emocional - Comunicação 	<ul style="list-style-type: none"> - O universo emocional de cada um - Integração dos limites pessoais

Quadro 6 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Dimensões da Presença do Profissional de Saúde”

7.2.3. O Desenvolvimento da Presença do Profissional de Saúde

Num momento inicial – **primeiro grupo focal** – os profissionais de saúde remetem-se à sua própria experiência de desenvolvimento profissional, tendo identificado em primeira instância, o reconhecimento de si:

“ (...) para mim teve muito a ver com o Tai-Chi, passar do verbal para o corpo (...)”
(GF1:P1:187-188).

“ (...) Para a resposta não ficar hermética, teve a ver com auto-consciência, maior capacidade de resistência à frustração, respeito pelo grupo, estou a tentar perceber o que aprendi com o Tai-Chi, maior consciência física, dos meus próprios limites, que também se adquire com a idade acho eu (...)” (GF1:P1: 192-197).

“ (...) e a capacidade de fazer escolhas, não fazemos escolhas hoje como fazíamos há 18 anos atrás...para mim passou por um processo de auto-conhecimento, descoberta de mim, o que é que eu estava aqui a fazer, depois a própria formação, (...)” (GF1:E1:198-203).

Foram igualmente destacados os processos de supervisão/ intervisão.¹²⁶

“ (...) Para mim tem a ver com a partilha com os colegas, a supervisão, e também leituras que podem não ser de Psicologia (...) (GF1:P2:189-191).

“ (...) depois a própria formação, a própria questão dos pares e não necessariamente da mesma profissão, e muito o olhar multidisciplinar, e poder crescer em equipas que tem diferentes olhares sobre aquilo que estamos a fazer, isso ajudou-me a abrir, perceber o outro com outras dimensões, e ir estando, não estou com miúdos hoje como estava há 10 anos atrás (...)” (GF1:E1:204-209).

“ (...) para mim tem muito a ver com Supervisão, e partilhar tudo com os amigos, com quem está lá em casa, mas acho que foi muito por aí...aprender a esperar, aprender a não ter medo daquela altura que uma pessoa não tem nada para dizer...às vezes penso...esta gente vem de uma hora e meia de distância, gasta não sei quanto em transportes, para estar aqui uma hora sem eu saber fazer exactamente o que...isso angustiava-me muito...mas depois com a supervisão percebi que estava a fazer qualquer coisa...vir da Medicina também acho que não é muito fácil...a pessoa está habituada a curar na hora, e nesta área é muito diferente (...)”
(GF1:M2:217-228).

Um último aspecto relacionado com o percurso de desenvolvimento prende-se com a dimensão tempo:

“ (...) eu acho que umas das coisas que fez a diferença na forma como estou em relação, foi a questão do tempo (...)” (GF1:E1:212-213).

¹²⁶ Processos de reflexão da prática clínica. A Supervisão é conduzida por um técnico de saúde (difere em função do grupo profissional) não vinculado ao contexto dos profissionais em processo de supervisão. A Intervisão consiste igualmente num processo de reflexão da prática clínica, mas é conduzido em grupo de pares do mesmo contexto profissional numa perspectiva horizontal.

“(…)Nós temos muita urgência em resolver os problemas, nós temos que intervir no tempo deles, não é no nosso (...)” (GF1:M1:214-216).

Neste tópico discursivo, a percepção de transformação dos achados discursivos no contexto da vivência de um processo de criação teatral – **segundo grupo focal** –, estão essencialmente relacionados com a *dimensão tempo*, sendo pertinente apontar o contributo da influência do tempo em teatro, para a vivência do tempo em relação terapêutica:

“(…) começa muito pelo conhecimento próprio, esta questão do tempo para mim é fulcral, o esperar, esperar, esperar, esperar, e depois esperar, observar, sintonizar com o ritmo do outro, pelo mesmo comprimento de onda, isto para mim tem sido muito difícil, porque o meu ritmo habitual é 300 depois como é que eu estou na presença de alguém que está a 50, isto de adequar ritmos para mim tem sido a coisa mais difícil, e depois o medo da espontaneidade, isto que se dizia há pouco...o medo de não fazer bem, então tem que estar tudo muito estruturado, sistematizado, às vezes isso substitui Mais Presença, e tem sido um desafio estar mais Presente, e ser menos perfeccionista, no sentido de não me escapar nada....soltar o improviso, que também é preciso na relação com o outro que nos procura, ...mas é tão difícil porque é tudo tão pensado, então o espontâneo, não sei, se calhar tem a ver com medo de fazer mal, de ser uma Má Presença...então às tantas torna-se numa Presença Pesada...uma presença chata...então, não sei...isto que diziam há pouco (...)” (GF2:E2:425-446).

“(…) eu acho que tem tudo a ver, porque eu acho que a presença tem tudo a ver, com re-introduzir a dimensão tempo nas nossas vidas que não costuma haver, passamos por dezenas de pessoas durante um dia e não estamos presentes, portanto isto que estás dizer tem tudo a ver, porque veio re-introduzir a dimensão tempo na relação (...)” (GF2:M1:451-457).

Desta forma, podemos resumir a evolução do tópico discursivo no quadro seguinte

Grupo Focal	Primeiro	Segundo
Tópico discursivo	Desenvolvimento da Presença Profissional de Saúde	Desenvolvimento da Presença Profissional de Saúde
Micro-estrutura	- O reconhecimento de si -Processos de Supervisão/ Intervisão - Dimensão tempo	- <i>Dimensão tempo</i>

Quadro 7 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “O Desenvolvimento da Presença do Profissional de Saúde”

7.3. A relação entre Presença do Actor e do Profissional de Saúde

Os caminhos de convergência entre a Presença do actor e do profissional de saúde têm sido apontados no decorrer do trabalho. Desta forma, podemos sublinhar a natureza relacional do exercício profissional, o envolvimento da pessoa humana nas suas diferentes dimensões, o suporte técnico inerente a cada praxis.

Os profissionais de saúde vinculados a este estudo destacam no **primeiro grupo focal**, a distância entre a presença do actor e do profissional de saúde:

“ (...) eu acho que há aqui uma coisa, que é a relação terapêutica que eu não consigo transpor para o trabalho de actor mas eu também não conheço o que é ser actor...acho que há um imediatismo, um impacto do outro em mim na minha profissão que eu não estou a ver como (...)” (GF1:P1:278-283).

“ (...) se for um produto acabado de improviso se calhar há mais pontes, passar para um guião é mais difícil...quando eu penso actor em improviso e nós nas nossas consultas terapêuticas...se calhar está mais perto (...)” (GF1:M2:290-293).

“ (...) Eu não consigo pensar o que sou eu em Cena teatral, sobretudo se comparo com o meu papel em Cena terapêutica...acho que penso demais (...)” (GF1:P2:312-313).

“ (...) eu estava a pensar quando estou em interacção com pessoas doentes, sinto sempre que sou eu própria, nesse sentido, no teatro, aquilo que eu sei é que naquele momento vamos assumir um personagem mesmo que vá buscar coisas minhas, não somos nós (...)” (GF1:E2:327-331).

Quando se apropriam da reflexão sobre os diferentes pontos de contacto entre estas duas modalidades de presença profissional, sublinham desde logo o exercício de diferentes papéis:

“ (...) estava a pensar também, sem perder a congruência, estar é querer estar, ou seja, às vezes não se está interiormente disponível, mas o facto de querer estar é quase como se...ah...um actor pode ter os motivos para estar triste mas tem que fazer uma cena alegre...acho que isso também na Presença do Profissional de Saúde também é como incarnar papéis, sem ser incongruente, não é estar a fingir, mas a capacidade de estar presente com o outro como o outro precisa, e não como me apeteceria estar, e nesse sentido é encarnar personagens, até porque estar presente com o Guilherme não é igual a estar presente com o João, portanto as presenças também se vão adequando e vamos vestindo camisolas conforme a idade, as pessoas...representamos, sim (...)” (GF1:M1:232-247).

“ (...) É engraçado estares a falar agora da camisola, porque há bocado quando perguntavas as várias dimensões, só me vinha a imagem de máscara, e eu pensava...eu acho que às vezes usamos máscaras e não é por isso que deixamos de ser autênticas..e acho que agora expressaste exactamente isso...há bocado estava a pensar e não estava a perceber nada, portanto acho que é muito isso...acho que nós somos actores dentro do nosso próprio papel profissional (...)” (GF1:E2:251-259).

“ (...) é verdade, e começa logo pelo tom de voz, chega um deprimido e começo logo (em tom muito alto) ...então amigo...e depois a mímica acompanha...sim...nós encarnamos papéis...estamos a fazer personagens...e acho que é instintivo...assim como quando estou com mais pequenos ou mais crescidos, o tom de voz também se altera...nós estamos actuar personagens...tudo aquilo são bocados de mim, aparecem várias perspectivas minhas na relação com os outros, ...provavelmente se não estivesse presente junto daquela pessoa, eu não estaria com aquele tom de voz, nem estaria a sorrir...neste sentido, às vezes acho que é preciso representar, de forma a não deixar transparecer aquilo que eu estou a pensar...a presença do profissional de saúde também se aproxima do actor...que representa ...não sei tudo aquilo que ele é naquele momento...as emoções são tríadas (...)” (GF1:M1:260-275).

Uma outra linha de intersecção entre estas áreas profissionais, está associado ao vínculo relacional:

“ (...) O foco também está posto na relação, nesta coisa terceira que existe que é o Nós, não é para ele, Deus me livre (...)” (GF1:M1:306-308).

“ (...) para mim tudo tem a ver com as emoções, quando passa emoção, seja no teatro como na terapia, este será o momento alto (...)” (GF1:P2:309-311).

“ (...) ainda não consigo falar de mim como actriz em cena teatral, mas enquanto espectador e na relação terapêutica, e agora vou dar a resposta mais ingénua do mundo...há ali um momento em que o mundo desaparece...e quando isso acontece...acho que é que há de comum nas duas (...)” (GF1:M2:314-319)

“ (...) Isso a mim também me acontece (...)” (GF1:M1:320).

“ (...) quando há uma cumplicidade tão grande com aquela pessoa que tudo o resto se apaga (...)” (GF1:P1:321-322).

“ (...) O bom teatro é quando eu penso...aquilo não me aconteceu mas podia ter acontecido, eu não disse aquilo mas poderia ter sido eu a dizer (...)” (GF1:M1:324-326).

No segundo momento de recolha de dados empíricos – **segundo grupo focal** – assinala-se uma vez mais o efeito de contaminação do processo de criação teatral. Os profissionais de saúde destacam a experiência de plenitude:

“ (...) Não sei se teríamos chegado ao mesmo resultado fora do universo do João dos Santos, que era uma pessoa que fazia isto muito bem. Lembro-me de estar a viajar entre as obras dele, ajudou-me muito a pensar a presença terapêutica e a presença artística...veio-me aquela memória a sessão que tivemos dos cheiros, sons, que me foi particularmente saborosa que faz muita a síntese entre estas duas coisas...que é potenciar todos os sentidos, aumentar a consciência que estás vivo e em relação, temos muitos sentidos, recebemos informação de muitas fontes, comunicamos de muitas maneiras, e acho que é aqui que se cruzam os dois universos, a possibilidade de expressar coisas, de receber coisas expressas pelos outros, penso que é ponto em comum (...)” (GF2:M1:458-475)

“ (...) a presença tem também muito a ver com o estar, a forma como se está, na sua plenitude, sem abdicar da totalidade. A sensação de estar presente é muito semelhante a forma

como estou na relação terapêutica. No sentido de estar completa, autêntico. Cruza-se na forma como se está, nesse sentimento de plenitude. E eu acredito quanto mais estamos presentes em palco, ou na relação terapêutica, isso passa para o outro (...)” (GF2:E2:532-543).

Um outro achado discursivo está relacionado com a integração do corpo:

“ (...) todo o processo que implica auto-descoberta, conhecimento do nosso corpo, e isso também é necessário na saúde. Aqui os dois processos cruzam-se lindamente (...)” (GF2:E1:514-517).

“ (...) esta auto-consciência do corpo fala-se pouco nas formações da saúde, ter consciência disso e do impacto que tem sobre o outro. Aqui se cruzam estes mundos. (...)” (GF2:P1:518-522).

Um dos pontos discursivos mais valorizado está associado ao encontro relacional entre duas subjectividades:

“ (...) há pouco estávamos a falar da dimensão tempo, e nisto acho que os dois aproximam-se, nesta coisa de estar atento aos sinais do outro, reparar em diferentes pormenores, isto de captar os sinais e adequar o nosso ritmo ao ritmo do outro, isto de esperar o que é que mais dizer para eu saber o que te vou dizer, este sincronizar de espontaneidades, digamos assim...temos coisas preparadas mas temos que esperar o que é que vem daí, acho que isto tem tudo a ver com os dois mundos...e esperar...acção gera reacção, comportamento gera comportamento, tom de voz gera tom de voz...muitas vezes saio de uma consulta e penso...isto hoje foi teatro, isto hoje foi João dos Santos..até mesmo a questão do perfeccionismo...perder o medo a ler o guião e sê tu própria...como estávamos a falar do que é estar em relação terapêutica...estar mais presente e menos preocupada em fazer bem...também acho que isso se aplica à presença do actor, acho eu (...)” (GF2:P1:476-499).

“ (...) no teatro comunicamos connosco próprios, e comunicar no sentido de descobrir. Na relação terapêutica, é preciso ouvir outro, comunicar o outro, e comunicar com as nossas emoções despertas pelo outro (...)” (GF2:P2:501-506).

“ (...)No teatro para a coisa resultar temos que captar a atenção do outro, na relação terapêutica também temos que captar a atenção do outro ou do grupo que está connosco, para haver relação e depois a intervenção, no teatro, para a peça resultar temos que criar relação com quem está do outro lado (...)” (GF2:E1:507-514).

“ (...) Em ambos os universos, é preciso manter um papel e uma relação próxima ao mesmo tempo, como ter uma relação com uma função clara a desempenhar, sem perder a relação comigo própria e com o outro, e isso é uma reflexão para mim. A gestão do silêncio...quando estou calada estou também em relação...também é transversal aos dois universos (...)” (GF2:M2:523-531).

A percepção de evolução do discurso manifesta-se nestes últimos achados empíricos, pela representação dos intrínsecos elos de ligação entre as duas áreas profissionais.

Em síntese, podemos resumir a evolução deste último tópico discursivo no quadro seguinte

Grupo Focal	Primeiro	Segundo
Tópico discursivo	Relação entre Presença do Actor e do Profissional de Saúde	Relação entre Presença do Actor e do Profissional de Saúde
Micro-estrutura	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Distância entre a Presença do Actor e do Profissional de Saúde</i> - <i>Exercício de diferentes papéis</i> - <i>Vínculo relacional</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Experiência de Plenitude</i> - <i>Integração do Corpo</i> - <i>Encontro relacional</i>

Quadro 8 - Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Relação entre Presença do Actor e do Profissional de Saúde”

No final da descrição dos diferentes discursos apresentados, assinala-se a significativa evolução dos mesmos no contexto da vivência de um laboratório de criação teatral, com um mote secundário de concretização de um objecto teatral representativo da vida e obra de João dos Santos.

Os diferentes tópicos discursivos registam uma manifesta evolução, da concepção da presença profissional dos diferentes sujeitos empíricos envolvidos entre os dois grupos focais.

Na parte final deste capítulo, regista-se também em quadro resumo os diferentes achados empíricos. Na sequência, valorizamos uma interpretação discursiva – Entrelinhas do Discurso – destes mesmos dados à luz da subjectividade do Investigador, e de todo o quadro referencial suscitado.

Primeiro Grupo Focal		Segundo Grupo Focal	
Presença do Actor			
Tópico Discursivo	Micro-Estrutura	Tópico Discursivo	Micro-Estrutura
Presença	Vivência e transmissão de emoção Ligação entre actor e espectador Tornar o espaço cénico vivo	Presença	Ligação entre actor e espectador Tornar o espaço cénico vivo Relação profunda entre Pessoa Actor e Personagem
Dimensões	Presença como entidade una	Dimensões	Natureza técnica da Presença Relação com o par em cena e com o espectador
Desenvolvimento	Percurso de desenvolvimento Consciência dos Próprios recursos	Desenvolvimento	Integração do Corpo Presença do Grupo Expressão espontânea
Presença do Profissional de Saúde			
Tópico Discursivo	Micro-Estrutura	Tópico Discursivo	Micro-Estrutura
Presença	<i>Encontro inter-subjectivo</i> <i>Disponibilidade física e emocional</i> <i>Preparação técnica</i>	Presença	<i>Vivência do corpo</i> <i>Continuum Corpo-mente</i>
Dimensões	<i>Dispositivo relacional</i> <i>Disponibilidade física e emocional</i> <i>Comunicação</i>	Dimensões	Universo emocional de cada um Integração dos limites pessoais
Desenvolvimento	<i>O reconhecimento de si</i> <i>Processos de Supervisão/ Intervisão</i> <i>Dimensão tempo</i>	Desenvolvimento	Dimensão tempo
Relação entre Presença do Actor e do Profissional de Saúde			
Tópico Discursivo	Micro-Estrutura	Tópico Discursivo	Micro-Estrutura
Relação	<i>Distância entre a Presença do Actor e do Profissional de Saúde</i> <i>Exercício de diferentes papéis</i> <i>Vínculo relacional</i>	Relação	Experiência de Plenitude Integração do Corpo Encontro relacional

Quadro 9 - Resumo da evolução da amostra discursiva entre os dois grupos focais

Capítulo 8. As Entrelinhas do Discurso

“...O sentido da literatura, no meio dos muitos que tenha ou não tenha, é que ela mantém, purificadas das ameaças da confusão, as linhas de força que configuram a equação da consciência e do acto, com suas tensões e fracturas, suas ambivalências e ambiguidades, suas rudes trajectórias de choque e fuga...”

Herberto Helder

Apresentámos um percurso discursivo numa perspectiva de comparação entre dois momentos de recolha de dados empíricos – grupo focal antes e depois do processo de criação –, tendo surgido um conjunto de achados que se torna pertinente valorar, no âmbito de todo o enquadramento referencial, e da subjectividade do investigador.¹²⁷

Esse exercício de ulterior elaboração constitui uma oportunidade de plasmarmos o nosso olhar, em diálogo com os autores referenciais de ambas as áreas disciplinares, de forma a concretizar os horizontes associados ao contributo do Teatro (Teatro-Comunidade neste particular) no pensamento conceptual da presença do profissional de saúde. Esse designio será contemplado em dois momentos, a presença do actor em primeiro lugar, na sequência, a presença do profissional de saúde.

Este capítulo versará em concreto sobre a interpretação dos vários discursos produzidos e as virtualidades do mesmo, ou seja, que horizontes de investigação emergem destes dados, quais as aproximações conceptuais que podemos projectar. Parece-nos claro que existem dados empíricos transversais a todo o percurso discursivo que se constituem como dimensões chave do pensamento sobre presença do actor e do profissional de saúde, desde logo, *a inevitabilidade da relação entre duas subjectividades (interioridades, pessoalidades), a necessidade de integração do corpo na expressão do ser, a importância do lugar do outro, do grupo na afirmação da presença individual.*

¹²⁷ Ao longo do capítulo, essa mesma subjectividade é manifestada pelas escolhas de interpretação dos achados discursivos, mas também de uma forma mais concreta pela mobilização das notas de Diário de Bordo. Estas estão expressas aludindo directamente à sessão específica, DB 1ª Sessão (Notas do Diário de Bordo da primeira Sessão) ou DB 2ª Pré-Sessão (Notas do Diário de bordo da 2ª Pré-Sessão – momentos importantes para o planeamento de todo o processo de criação).

8.1. A Presença do Actor

Por tudo o que desenvolvemos no conjunto deste estudo, verifica-se a dificuldade de definição absoluta deste construto tão caro ao universo teatral, tão sensível a este estudo. Numa primeira instância a **afirmação da emoção** como dimensão intrínseca a qualquer processo de criação, no domínio do desenvolvimento das ferramentas teatrais, na construção do personagem, na afirmação da qualidade presença.

O papel da emoção na regulação do próprio, e da forma como apreende o mundo exterior, subsiste ainda num conjunto de diferentes interrogações (DAMÁSIO, 2010). No decorrer deste objeto académico foram apresentados distintos achados empíricos, que evidenciam a importância da emoção no contexto dos processos de criação, por se apresentar como condição *si ne qua non* para uma expressão mais integrada da natureza técnica do exercício do actor (o uso do corpo, da voz) (BARBA, 1994).

“(...) O momento...M 12 8 a dar voz às palavras de João dos Santos...(espero que os homens se não matem uns aos outros só por eu ter deixado de estar alerta e de vigia aos maus, aos estúpidos, aos mentecaptos e aos pervertidos. Porque, entretanto, nesta Primavera florida, vou passando semanas inteiras a imaginar com prazer, como hei-de matar ao domingo, os piolhos e os escaravelhos das minhas roseiras), todos os criadores protagonistas a tirarem as vendas, e de repente o espanto no vislumbre de como todos aqueles olhares se transformaram. Qualquer coisa aconteceu no percurso que cada um deles fez. Uma certa qualidade apareceu, todos ainda fortemente contaminados por uma viagem emocional nas latitudes dispersas das suas memórias. Como o cheiro, o som, o tacto, o paladar inscrevem marcas emocionais no corpo (...)” (DB, 2ª Sessão).

A vivência da emoção como primado de tudo o que emergiu no corpo subjectivo de cada um dos criadores-protagonistas. A emoção como veículo de ligação ao outro, o outro personagem, o outro-espectador. Os achados discursivos corroboram o olhar do investigador e os autores referenciais suscitados, a *expressão da emoção* e a sua centralidade na *ligação entre actor e espectador*. Neste particular, remetemo-nos ao *corpo-em-vida* (GROTOWSKI, 1975), *corpo imanente* (GIL, 1997), *corpo-sem-órgãos* (ARTAUD, 1986), como aproximações conceptuais a uma qualidade fundamental da presença fortemente reconhecida nos achados discursivos do estudo, e na perspectiva do investigador:

“(...) primeiro momento em que se sentiu uma vida diferente em palco. Muitos momentos mortos, muita sujidade nos diferentes momentos, mas alguma coisa de vivo e intenso aconteceu hoje. Que personagem, quais os personagens, o que foram estas apresentações, o personagem adulto, o personagem criança, o personagem emoção, o personagem infância. Um momento decisivo para todos, pois foi muito claro a riqueza de cada uma das “histórias encenadas”, a transformação que cada um dos criadores-protagonistas. Já não são Profissionais de Saúde a brincar ao teatro, tiveram neste momento uma outra qualidade (...)” (DB: 10ª Sessão)

O *espaço cénico vivo*. No âmbito do processo de criação que desenvolvemos, atribuímos particular relevo à biografia individual, pela importância de valorizar a infância na construção do personagem adulto que emergiu. Barba (BARBA, 1994, 1995) valoriza um corpo expressivo que pensa e age, um corpo que é simultaneamente acção e pensamento, em modo complementar, Grotowski (GROTOWSKI, 1975) suscita um corpo vinculado a um *corpo-memória*, na medida em que cada gesto, acção, ritmo assumido pelo corpo pode mobilizar um património individual irrepetível.

“ (...) guardar objectos porta-memórias...anita, amendoeira-em-flor, biberon, paredes-meias, manta esverdeada, espelho partido, sapatilhas...guardar movimentos porta-memórias...segurar a mão junto ao ouvido, embrulhar o corpo com os braços, sorrir apenas com o olhar, sentar de joelhos e cabeça baixa, erguer o braço de forma firme e impositiva...o dia D do nosso processo de criação, pela infância que cada um destes adultos materializou. (...)”(DB: 9ªSessão).

O corpo memória não transporta apenas o movimento em direcção ao passado, mas escreve em simultâneo o momento presente e uma projecção do tempo futuro, como se a Presença constitua a expressão dos diferentes tempos individuais num único momento, pela oportunidade de (re) criação que cada circunstância criadora revela.

Nesse sentido, o corpo-memória que exercitámos ao longo deste percurso de criação (de raiz epistemológica em Bergson, Deleuze e Merleau-Ponty) não contempla a possibilidade de permanência ou em construção definitiva. Essa natureza em aberto do corpo que se expõe ao exercício de criação reveste a relação intersubjectiva (actor/actor, actor/espectador), dessa vida imanente de forte ressonância em todos os agentes envolvidos no acto teatral.

O teatro precipita desta forma um olhar renovado sobre o próprio, no percurso de apropriação de um novo personagem. Uma *relação profunda entre a pessoa do actor e o personagem*, no mergulho de investimento interno que cada actor deve favorecer na sua demanda de legitimidade artística (STANISLAVSKI, 2003). Grotowski (GROTOWSKI, 1975) e Barba (BARBA, 1994) no universo dos seus laboratórios alicerçaram as suas metodologias de desenvolvimento das ferramentas teatrais, na importância de um trabalho sobre o si mesmo, para além da natureza técnica do exercício do actor.

“ (...) impressionante, como a voz transporta um conjunto de memórias inerentes à vida de cada um. De repente, aparecem outras pessoas preenchidas por uma viagem que fizeram a um determinado local, a diferentes emoções, tendo convidado diferentes pessoas reais e

imaginárias. Este é o caminho de uma Presença que sempre esteve viva de forma latente ou o caminho de uma Presença que está agora a nascer? Não sei responder a tal pergunta neste momento (...)” (DB, 5ªSessão).

Num movimento de elaboração a propósito das dimensões da Presença, sublinhamos a importância da *Preparação Técnica do Actor*, o domínio dos seus recursos expressivos, os limites e potencialidades do corpo/voz, as descobertas e condicionalismos subjacentes. A técnica do actor pode ser expressa tendo em conta o seu espectro instrumental, (como fazer, como operacionalizar), ainda no espectro expressivo (como tornar visível uma ideia, como materializar a criação simbólica).

Neste particular, torna-se claro como esse exercício de optimização das qualidades técnicas do actor pode corresponder a um movimento de auto-criação, de recriação constante do si mesmo. O actor, um ser em permanente devir, um veículo ininterrupto de significação simbólica.

“ (...) O que eu faço em cena? Como trabalho a voz? Estou em cena? O que não é teatro? Respirar de uma outra forma? Mandar a voz para trás das costas? Falar com o dedo em riste? Rir-me como se tivesse vontade de chorar? Ser afectuoso com as duas mãos na cintura? Em todos estes corpos, estas perguntas. A primeira sessão de introdução da técnica teatral, e um novo mundo se abre na cabeça, no corpo na subjectividade de cada um dos criadores-protagonistas. Lembro-me subitamente dos meus primeiros momentos na Escola, o misto de estranheza e encantamento com as aulas de Corpo I e Voz I. Um novo corpo, uma nova voz, todo um mundo novo por explorar (...)” (DB, 4ªSessão).

O *corpo-em-vida* de Barba (BARBA, 1995), é uma consequência natural dessa escolha. Corpo/mente em estado de amadurecimento do seu potencial permitem uma *ligação mais imediata do actor com o espectador*, pela sua impossibilidade de previsão. O *corpo-em-vida* convoca esse estado de permeabilidade absoluta, como se o corpo constituísse uma antecâmara da subjectividade do Eu, em relação com outros estímulos ambientais e pessoais. Actor e espectador encontram-se igualmente comprometidos, pela necessidade de (re) invenção dos seus anteriores limites e horizontes.

“ (...) Vi este aquecimento que o Zé propôs muitas vezes, com estas mesmas pessoas. Hoje foi diferente, a forma como os braços se levantaram do chão, como o peito enche de ar, como estes corpos reagem de forma imediata, orgânica. Senti muita vontade de estar, de integrar o grupo. Estes corpos começam a expressar outras coisas (...)” (DB, 6ªSessão).

Como pressuposto inicial do processo de criação subjacente a este estudo, desenvolver a identidade do grupo na perspectiva dos horizontes do grupo e das

ferramentas técnicas envolvidas, numa fase posterior pela sua importância no surgimento da presença individual. (CEMBRANOS & MEDINA, 2003).

Um grupo que se organiza em diferentes ritmos e velocidades com evolução não linear (várias fases, com distintos objectivos), independentemente do foco ser artístico (ODDEY, 2003; PRENTKI & PRESTON, 2009), pedagógico (CEMBRANOS & MEDINA, 2003), ou mesmo terapêutico (OSORIO & ZIMMERMAN, 1997; YALOM, 1992), estamos sempre num movimento dialéctico entre o ser individual e o ser grupal. Por momentos, o grupo se organiza como entidade una, assim como o indivíduo pode ser ele próprio um manancial comum a qualquer grupo.

“ (...) Com um grupo tão grande, não faz qualquer sentido dispensar a força expressiva do colectivo. Que movimento é esse, qual o seu real impacto? O grande grupo condiciona positiva ou negativamente o indivíduo? Sempre as dúvidas a tornarem este exercício tão difícil. Hoje um dos criadores-protagonistas se afastou do grande grupo, e isso devolveu alguma coisa de particular à cena. O confronto, o desafio entre o protagonista e o coro, por momentos em sintonia, em outros momentos completamente em tempos diferentes (...)” (DB, 7ª Sessão).

Coralidade. Qualidade de presença colectiva, palco de encontro e comunicação das diferentes presenças individuais. Simultaneamente, é um lugar de convergência das presenças de cada um dos criadores-protagonistas, como lugar de elaboração constante das diferentes presenças envolvidas.

A centralidade do coro, do grande grupo em cena torna-se imperativa, pela materialização de um corpo em presença colectiva (GIL, 1997) ou comunitária (à luz do Teatro-Comunidade), pela oportunidade de consolidação da presença dos actores envolvidos, ainda pela amplificação dos sentidos suscitados pelos elementos dramaturgicos e cénicos, por último, pela estreita cumplicidade que se estabelece entre o conjunto de actores e o conjunto de espectadores.

“ (...) Um dos momentos chave deste processo, sem qualquer dúvida. O Movimento desencadeado pela S. Tudo se tornou tão cristalino, a nossa “catequese” da Presença em Cena - o nosso tempo, o tempo do outro, sempre disponíveis, sempre atentos, atenção à respiração, cuidado com a voz, não tenham pressa, não encham a cabeça antes de entrar em cena, alerta para o discurso pré cozinhado, aceitem o outro à vossa frente – de repente, da forma mais espontânea a qualidade Coro apareceu de forma esmagadora. Todos estiveram Presentes no tempo certo. Movimento simples, cada um entrou e dialogou à sua maneira, sem nunca ter perdido a noção do colectivo. Do grupo. Tudo tão imediato, tão espontâneo, tão integrado (...)” (DB, 13ª Sessão).

Em modo conclusivo, um percurso de consolidação da presença do actor que radica num movimento de ininterrupta criação de si (corpo-mente enquanto veículo da subjectividade/interioridade), em que toda a matéria e elementos teatrais se tornam vivos pela ligação sólida que se estabelece entre actor e espectador, como expressão inequívoca de uma qualidade, que se situa a juzante e a montante do actor protagonista – a manifestação do coro, grupo, comunidade.

8.2. A Presença do Profissional de Saúde

A Presença do profissional de saúde enquanto conceito de operacionalização teórico-prática, pode ser sensível e permeável a tudo o que preconizámos relativamente ao conceito Presença do actor.

Num primeiro momento, verificamos que os profissionais de saúde reconhecem alguns predicados associados à sua Presença Profissional – o *dispositivo relacional* associado ao encontro entre pessoa doente e profissional de saúde, também a *preparação técnica*, por último, a *disponibilidade física e emocional*. Estes mesmos predicados estão fortemente assinalados nos documentos que compõem a moldura ético-deontológica (os diferentes códigos deontológicos descritos no primeiro capítulo), das diferentes profissões de saúde contempladas neste estudo, assim como, pelos autores referenciais elencados no segundo capítulo.

No domínio da Enfermagem, a dimensão relacional da profissão está inscrita seja nos autores referenciais da Profissão (COLLIÈRE, 2003; HESBEEN, 2004; PEPLAU, 1992; WATSON, 2002, entre outros), seja nos documentos que regulam o exercício da profissão do Enfermeiro de Cuidados Gerais (ORDEM DOS ENFERMEIROS, 2004), como nos documentos que discriminam as competências do Enfermeiro Especialista em Saúde Mental e Psiquiatria – o exemplo dos Enfermeiros incluídos nesta amostra discursiva (ORDEM DOS ENFERMEIROS, 2009). Estes autores e documentos, remetem-se para o conjunto de instrumentos relacionais, também aos diferentes contextos em que se verifica esta relação terapêutica (Hospitais, Centros de Saúde, estruturas da comunidade).

Ao perspectivarmos a profissão de Psicologia, o foco relacional é igualmente central numa perspectiva de mobilização da dimensão emocional da pessoa alvo de Cuidados de Saúde (ORDEM DOS PSICÓLOGOS, 2011). Independentemente da área de intervenção –

Psicologia Clínica, Psicologia das Organizações, Psicologia da Educação, Psicologia da Saúde – a abordagem psicológica envolve sempre o encontro entre diferentes subjectividades – a do psicólogo e da pessoa sujeita a cuidados psicológicos.

No âmbito da profissão de medicina, nos últimos anos alguns autores têm discutido a importância de recentrar a relação médico-pessoa doente numa perspectiva mais ampla (DAWNIE & RANDALL, 2000; DIXON & SWEENWY, 2000), intenção consagrada no novo código deontológico da profissão médica (ORDEM DOS MÉDICOS, 2009), reforçando a necessidade de resgatar a dimensão relacional com a pessoa sujeita a cuidados médicos. No contexto particular da Saúde Mental e Psiquiatria da Infância e Adolescência (os dois sujeitos empíricos que são médicos, são internos de Pedopsiquiatria), o dispositivo relacional é um instrumento igualmente central no trabalho com criança e respectiva família (SANTOS, 2011; COIMBRA DE MATOS, 1997, 2002).

Ao considerarmos o dispositivo relacional presente nas diferentes profissões de saúde contempladas neste estudo, concluímos que este deverá envolver uma *preparação técnica* específica no domínio das diferentes formações base das respectivas profissões, também nas formações pós-graduadas (Mestrados, Doutoramentos), ou ainda num percurso de formação em Sociedades Científicas (Sociedade Portuguesa de Psicodrama, Sociedade Portuguesa de Psicanálise, Sociedade Portuguesa de Enfermagem de Saúde Mental e Psiquiatria, Sociedade Portuguesa de Psiquiatria da Infância e Adolescência, entre outras).

Percurso de formação iniciais e complementares que estão vinculados à relação entre duas subjectividades no momento do encontro entre profissional de saúde e pessoa doente, independentemente do contexto de saúde envolvido (Hospital, Centro de Saúde), ou área de intervenção (Saúde Mental, Saúde do Adulto/Idoso, Saúde da Criança).

A *preparação técnica* está associado aos diferentes momentos da relação entre duas personalidades (valorizado apenas no domínio da sua subjectividade), naquilo que envolve os diferentes instrumentos da relação terapêutica (ORDEM DOS ENFERMEIROS 2004, ORDEM DOS PSICÓLOGOS 2011, ORDEM DOS MÉDICOS, 2009), mas também aos vários instrumentos da relação psicoterapêutica, socioterapêutica (ORDEM DOS

ENFERMEIROS, 2011, ORDEM DOS PSICÓLOGOS, 2011) donde importa destacar os movimentos tranferenciais¹²⁸ e contra-transferenciais entre profissional de saúde e pessoa sujeita a cuidados clínicos.

O Corpo-Memória (GROTOWSKI, 1975) assinala não apenas um património de memórias concretas (objectos, sabores, aromas, texturas, sons), mas também um património imaterial, que se encontra consolidado no conjunto de relações afectivas que transportamos para cada novo encontro relacional, em contexto do trabalho artístico, em contexto do trabalho na saúde. Desta forma, o encontro entre pessoa profissional de saúde e pessoa doente assume de forma inerente, o movimento de outras relações afectivas importantes nestas respectivas subjectividades.¹²⁹

O processo de criação nas suas diferentes fases assistiu à redescoberta do corpo de cada um dos criadores-protagonistas envolvidos. Estes valorizam o *reencontro com o seu próprio corpo*, e a possibilidade adjacente de repensarem a sua Presença profissional numa perspectiva integrada e *em continuidade entre Corpo e Mente*. Uma Presença do Profissional de Saúde em plena consciência do seu corpo transforma também a natureza do encontro intersubjectivo.¹³⁰

¹²⁸ Transferência e contra-transferência, termos inicialmente cunhados por Freud (1900/2009) que traduzem os diferentes movimentos inconscientes entre a pessoa submetida a tratamento e o profissional de saúde. Conceitos centrais na abordagem psicanalítica que se revestiram de outros fundamentos nas últimas décadas. Estes termos foram repensados também à luz de outras abordagens psicoterapêuticas, por exemplo o Psicodrama (MORENO, 1978) que propõe o conceito de Tele, como capacidade de percepção da subjectividade do outro, absolutamente central no tratamento inscrito nesta abordagem psicoterapêutica.

¹²⁹ Irvin Yalom (YALOM, 1989/2007), na sua obra *Love's Executioner* situa o manejo da contra-transferência como a essência do trabalho psicoterapêutico "(...) *Los mejores jugadores de tenis del mundo se entrenan cinco días por día para eliminar toda debilidad en su juego. Los maestros del Zen aspiran siempre al estado de reposo de la mente, la bailarina, el equilibrio absoluto, y el sacerdote no hace más que examinar su consciencia. Todas las profesiones tienen dentro de ellas un reino de posibilidad en el cual quien la practica pueda buscar la perfección. Para el psicoterapeuta ese reino, ese curso de inagotable autoperfeccionamiento del que nadie se gradúa recibe el la jerga profesional el nombre de contratransferencia* (...)" (YALOM, 1989/2007, p.114)

¹³⁰ No capítulo "fat women" da obra de Irvin Yalom "lover's executioner" (YALOM, 1989,2007), discute-se então a repulsa (contra-transferência) que o terapeuta sente relativamente a uma mulher obesa e a forma como esta também percebe essa mesma repulsa. O caminho que o terapeuta teve que fazer para transformar essa repulsa a favor do processo terapêutica, também o caminho que a paciente teve

“ (...) Durante todo o espectáculo, esqueci todos os aspectos técnicos apesar da concentração no aparato da luz e som. Esqueci as pausas, os ritmos certos, as transições das cenas. O meu foco permaneceu sempre com os actores, os criadores-protagonistas, sim, apesar de algumas imperfeições na utilização da voz, desapareceram por completo as pessoas por entre os diferentes personagens, ou o Personagem. Já não vi A, B ou C, apenas várias infâncias, ou a mesma infância, várias adultos reconciliados com a sua infância, ou o mesmo adulto. Não sei. O que teria pensado João dos Santos com estes adultos em movimento de (re) integração da sua Infância? Tudo bem integrado, o corpo desapareceu, a palavra desapareceu, a voz desapareceu, o homem adulto desapareceu, a criança evocada desapareceu, alguma coisa nasceu. Não sei qual o seu nome (...)” (DB, 23ª Sessão).

A expressão artística pode exercer um papel privilegiado na ligação entre as diferentes áreas neurológicas associadas a processos de cognição (hemisfério esquerdo) e a processos associados à criatividade (hemisfério direito) (DAMÁSIO, 2010; ZULL, 2004). Por outro lado, podemos afirmar que a mobilização do corpo está associada a uma maior plasticidade das células neuronais, à capacidade do cérebro permanecer em mudança e renovação (DAMÁSIO, 2010).

Esta demanda de requalificação do ser em Presença interessa-nos em particular, por aquilo que o processo de criação devolveu a cada um dos criadores-protagonistas, ou seja, a experiência de expansão do seu potencial expressivo na relação com os outros, no que foi ratificado em achado discursivo como *Universo emocional de cada um e a integração dos limites pessoais*. Desta forma, assinala-se o crescimento do profissional de saúde, através das ferramentas da expressão teatral.

“ (...) Não consigo deixar de pensar como cada uma das pessoas envolvidas neste projecto tem a sua própria história, tem a sua forma particular de relação. Quanto mais penso nisto, mais me assalta a poderosa evidência de como o teatro pode tornar as pessoas maiores. Neste ensaio, estive mais perto da A. que tem um monólogo muito difícil para assumir, fizemos este monólogo em diferentes locais da nossa sala, a diferentes alturas, com várias tonalidades emocionais (zangada, hesitante, feliz), e também com várias revisões do próprio texto. Em tudo isto, cada vez que olhava para a A. sentia-a revolver-se por completo, estava a chegar a um outro lugar, desconhecido para ela, para mim. No final, um abraço de reconhecimento mútuo desse salto (...)” (DB: 15ª sessão).

que fazer para modificar todos os sentimentos evocados pela repulsa nunca manifesta do terapeuta (o que ela terá sentido em toda a sua vida relacional). Esta contra-transferência com contornos tão negativos em nenhum momento foi verbal, pelo contrário apenas teve expressão no corpo do terapeuta. A consciência disso mesmo alterou de forma positiva o curso do processo terapêutica em claro benefício da paciente.

A experiência de *encontro com um si mesmo amplificado* foi fortemente valorizado no decorrer de todo o laboratório, pela vivência da presença teatral na sua expressão mais consolidada.

Esta percepção dos criadores-protagonistas no final do processo em que estiveram envolvidos, corrobora o potencial do Teatro para aprofundar o conhecimento de *si mesmo*, percurso decisivo para nos situarmos na relação com o outro – pessoa doente no domínio das ferramentas técnicas preconizadas, no domínio do construto que estamos a equacionar – a Presença do profissional de saúde.

Um aprofundado *si mesmo* claramente vinculado a uma apropriação do Corpo (DAMÁSIO, 2010), no âmbito da sua expressão cognitiva e emocional, também pelo mergulho na pluralidade de linguagens, estéticas e ferramentas que o teatro convoca (BARBA, 1995, GROTHOWSKI, 1975). Um outro lugar de aprofundamento do si mesmo prende-se com o exercício do acto improvisado, imprevisível e espontâneo (BROOK, 2008, GROTHOWSKI, 1975, MORENO, 1978), condicionado pela imersão da pessoa individual (criadores-protagonistas), na pessoa colectiva, no grupo de criadores-protagonistas.

“ (...) de repente a dois e o início de uma frase...quando eu tinha 6 anos...e uma leve indicação corporal (mão na cintura, dedo em riste, braços atrás das costas)...e solta-se o improviso. O desconforto inicial dá lugar a pequenas descobertas em cada um. No final, a partilha da importância de fazer isso em grupo, por todos os criadores-protagonistas estarem a viver o mesmo desafio, o mesmo medo da exposição, os mesmos receios da transposição das suas personas quotidianas (...)” (DB, 3ª Sessão)

Um dos principais eixos de criação de todo o processo, o exercício dialéctico entre o criador-protagonista e o grupo na sua coralidade. Um dos principais eixos de criação em Teatro-Comunidade, o lugar do coro na afirmação do protagonista individual.

O corpo comunitário (GIL, 1997) reivindica diferentes possibilidades de encontro em cena, desde logo, as culturas estéticas de cada um dos criadores-protagonistas, uma estrutura narrativa que se pode materializar em plural, também uma matriz dramaturgica que poderá resgatar a identidade dos vários criadores envolvidos. Um corpo comunitário que assume os contornos de um coro, qual símbolo de um teatro mergulhado num espectro comunitário e social (BROOK, 2008, BARBA, 1994), em total oposição aos valores dominantes do culto ao individual e ao isolamento social.

A consolidação da Presença do profissional de saúde em contexto de desenvolvimento profissional em grupo (os contextos profissionais em Saúde são essencialmente grupais), envolve necessariamente a aprendizagem da *dimensão tempo*. O tempo da Presença do actor contribui para a aprendizagem de um outro tempo da presença do profissional de Saúde, e assim se conjuga em definitivo o ponto de partida e de chegada deste objecto académico – investigação em redor de uma dilatação do tempo e forma da Presença do profissional de Saúde.¹³¹

O tempo do actor constitui um importante vector de tensão em cena, senão mesmo a dimensão mais significativa do actor em cena. Este tempo não coincide com o tempo do espectáculo que tem um início e um fim, pois o actor assume sempre o tempo presente na relação com a dramaturgia (que o pode remeter para outros tempos), na relação com os actores e espectadores, mas um tempo presente que é sobretudo interior, na medida em que se afirma como entidade viva, em permanente actualização. (CORREIA, 2009). Em clara oposição a um tempo exterior (do cotidiano, da contemporaneidade) que pode radicar em variadas circunstâncias temporais. A estreita relação com a dimensão extracotidiana de Eugenio Barba e a via negativa de Anton Artaud e Jerry Grotowski.

A pessoa actor em cena vive um percurso de despersonalização que respira uma plena consonância dos seus diferentes planos de expressão – corporalidade, oralidade e interioridade, assumindo que este último apenas se reconhece com contornos observáveis, através do corpo (corporalidade) e da voz (oralidade), numa dinâmica em fluxo contínuo.

Desta forma, o tempo do actor em cena deriva directamente da consciência do actor em cena, não apenas da consciência do espectador que o vê e reconhece, de igual importância, a consciência do ser espectador de si mesmo. Em qualquer das modalidades, exige uma actualização do tempo para que a relação actor-espectador seja fomentada, no que podemos afirmar como *dilatação do tempo presença*. (ANTUNES, 2009) De uma certa forma, essa *dilatação do tempo presença* corresponde a uma inscrição desta relação

¹³¹ Um outro registo da referência maior deste trabalho desde o seu título, sobretudo pelo conceito teórico-operacional em estudo – Presença do Actor, João Brites e o seu trabalho no Colectivo Teatro O Bando. O Conceito, o horizonte de formação do Actor nesta cultura de criação *Bandina* – dilatação do tempo Presença.

numa circunstância temporal não existente, como se o tempo presente do actor em cena constituísse um não tempo, ou um tempo total.

A presença dos profissionais de saúde assumiu outros contornos, no contexto do laboratório de presença teatral em que estiveram envolvidos, pelo aprofundamento desta dimensão tempo, em permanente vigília do tempo da pessoa doente (espectador), e do tempo próprio (profissional de saúde). O mesmo esforço de modulação do tempo sublinha a evidência, de que o tempo da relação terapêutica entre profissional de saúde e pessoa doente pode constituir-se como um não-tempo, ou um tempo total.

Ficamos com as palavras de T.S.Elliot in *Burnt Norton*

“ O tempo Presente e o tempo passado/Estão ambos talvez presentes no mesmo tempo tempo futuro/ E o tempo futuro contido no tempo passado/ Se todo o tempo é eternamente presente/ Todo o tempo é irredimível/ O que podia ter sido é uma abstracção/ Permanecendo possibilidade perpétua/ apenas num mundo de especulação./ O que podia ter sido e o que foi tendem para um só fim, que é sempre presente (...)”

As notas conclusivas deste capítulo versam sobre um percurso de aproximação conceptual, à presença do profissional de saúde. No âmbito da convergência estabelecida entre as disciplinas saúde e teatro, podemos ventilar um conceito presença do profissional de saúde inscrito num dispositivo relacional, que resgata uma dimensão aprofundada do indivíduo (a consciência de si, numa dinâmica em continuum corpo/mente), nos diferentes desafios que o grupo (outro-eu) suscita, definitivamente materializado pela capacidade de fixar um outro tempo em relação.

“(...) E a minha vida é apenas uma especialização
do continente onde fui infantil e adulto – disse
Bloom.

É a terra que faz a inclinação da flor e
da árvore e não o inverso. E claro que fiz
esta viagem à Índia para me tornar uma nova
árvore, capaz de transmitir vantagens ao velho solo.
Quero regressar à Europa, mas não com ninharias (...)”¹³²

¹³² Gonçalo M.Tavares in Viagem à Índia (Canto VIII, p.354)

PARTE IV. CONCLUSÃO

“(...) Diferentes dos bens de consumo e dos objectos de uso (...) os objectos de acção e do discurso (...) por si mesmos são não apenas destituídos da tangibilidade das outras coisas mas ainda menos duráveis e mais fúteis que o que produzimos para consumo. A sua realidade depende inteiramente da pluralidade humana, da presença constante de outros que possam ver e ouvir (...)”

Hannah Arendt

Consolidamos um objecto académico que conheceu duas abordagens distintas, uma primeira centrada no laboratório Presença, uma segunda associada a uma investigação empírica que procurou explicitar a mudança percebida dos profissionais de saúde envolvidos no contexto deste laboratório de criação.

São descritos os diferentes horizontes da fase laboratorial, os limites que estruturaram o momento de criação, por fim, as várias reflexões sobre o «fazer» teatral em comunidade alargada de criadores-protagonistas e criadores-dinamizadores. O laboratório Presença que reuniu um conjunto relativamente heterogéneo de pessoas reveste-se de várias conclusões, em formato reflexivo sobre os seus diferentes vividos, mas também como projecção de futuros movimentos de criação teatral. Afirma-se a pertinência de um espaço laboratorial, pelo desafio de transformação do ser pessoal e profissional (sob a perspectiva da Presença), e pela consolidação de um espaço em comunidade.

Uma conclusão que se aproxima também em moldes mais definitivos da dimensão estudo deste objecto académico. Percorremos as diferentes limitações do estudo, as interrogações suscitadas nas várias fases, numa malha de cruzamento entre o olhar grupal dos sujeitos empíricos e o olhar próprio do sujeito investigador. Um estudo que conhece vários caminhos de continuidade, desde o maior investimento na (re) elaboração do conceito Presença do Actor, como uma aposta mais consistente na elaboração do conceito Presença do Profissional de Saúde. Um último caminho em redor da convergência disciplinar entre Saúde e Teatro.

Um momento final que será dividido entre as diferentes notas associados à fase criação (acção), outras notas vinculadas ao estudo (discurso), por último, as notas finais.

9.1. Notas conclusivas: Laboratório

Procurámos explorar o percurso de integração das diferentes dimensões da Presença, na pessoa do profissional de saúde assumindo a natureza frágil, e em construção desse mesmo propósito.

Ao considerar os objectivos inicialmente estabelecidos, encontramos desde logo o encontro com uma das figuras tutelares deste estudo, João dos Santos. A sua biografia e legado, exerceram uma forte influência em todo o percurso laboratorial, em especial, pela defesa da expressão artística no desenvolvimento da criança, também em função do seu pensamento sobre a natureza do encontro entre o adulto e a criança. A valorização do desenvolvimento da capacidade simbólica na criança-adulto profissional do teatro ou da saúde, e a dimensão relacional de ambas as profissões são pressupostos centrais deste laboratório de criação.

O laboratório contemplou diferentes fases, em que estabelecemos horizontes de concretização distintos. Desde a fase Grupo (a constituição do espaço grupal e relacional), passando pela fase Vocabulário (o cerne do trabalho de desenvolvimento da Presença do Actor), e Criação (o confronto de diferentes sensibilidades estéticas e metodologias de criação), até chegarmos ao objecto simbólico – Objecto (compromisso em cena, compromisso entre os criadores-protagonistas, compromisso M 12 8), assistiu-se a uma forte dinâmica de mudança em todas as pessoas envolvidas. Uma mudança com contornos mais visíveis na consciência de um corpo expressivo, na aquisição de um vocabulário técnico concreto, no surgimento do actor com Presença em cena teatral.

O ponto final deste laboratório coincidiu com a partilha do Objecto artístico à comunidade em geral. Este foi um reflexo inequívoco da cumplicidade estabelecida com a pessoa e obra de João dos Santos, assim como, a expressão da Presença individual de cada um dos criadores-protagonistas, e da Presença grupal do colectivo entretanto consolidado.

O laboratório apresentou algumas limitações, as quais, condicionaram as diferentes fases do mesmo. Desde logo, o número de pessoas envolvidas de significativa heterogeneidade (faixa etária, percurso de formação, relação com o teatro), o horizonte temporal reduzido do laboratório (cerca de 4 meses com periodicidade semanal), ainda a ausência da figura do encenador.

O número e heterogeneidade das pessoas envolvidas – criadores-protagonistas – contribuiu para o desenvolvimento de um olhar plural sobre todo o processo, mas em especial, favoreceu um maior cuidado na fase Grupo pela relação entre tantas e variadas subjectividades. De forma complementar, foi determinante para a integração de uma outra dimensão cénica transversal a todo o espectáculo – o coro.

O horizonte temporal reduzido condicionou também a tomada de decisão dos criadores-dinamizadores (M 12 8), pois em diferentes momentos foi necessário ser mais directivo, de forma a manter o grupo vinculado ao processo como um todo, contrariamente ao que estabelecemos desde o primeiro momento – ausência de uma voz única de liderança. Momentos finais do laboratório, em que a dinâmica de criação ao encontro dos criadores-protagonistas foi relativamente modificada, pela necessidade de encontrar uma forma Objecto consistente com todas as fases e objectivos do processo. Os primeiros horizontes de investigação futura relacionam-se com o estudo da relação entre tempo de criação e objectivos estabelecidos inicialmente, ou ainda a relação entre planeamento/estrutura e flexibilidade/permeabilidade dos criadores-dinamizadores.

A aliança estabelecida entre o grupo dos criadores-protagonistas (profissionais de saúde e educação) e o grupo dos criadores-dinamizadores (M 12 8), foi decisiva em todo o processo laboratorial pela oportunidade de identificação entre os diferentes grupos, na perspectiva de consolidação de um espaço relacional. Um grupo de criadores-dinamizadores (também heterogéneo em faixa etária, formação base e sensibilidade estética) constituiu-se como um espelho de identificação, para um grupo de criadores-protagonistas.

Outra nota final que envolve um cenário de investigação futura, está relacionado com a natureza do papel dos criadores-dinamizadores (M 12 8) no decorrer do laboratório. As interrogações que subsistiram ao longo do processo estiveram relacionados com a afirmação ou não de uma liderança, mas também com a natureza da mesma. Uma liderança centrada numa única pessoa ou dispersa entre os diferentes criadores-dinamizadores. Decidimos desde o primeiro momento, assumir todo o processo numa liderança plural pelos pressupostos do «fazer» teatro em Comunidade, mesmo com todos os riscos inerentes. Um desafio em futuros laboratórios de criação, estará certamente associado a uma definição mais clara da papel de cada um dos criadores-dinamizadores.

O Objecto simbólico criado é um reflexo muito ilustrativo desta mesma diversidade, pois integra momentos associados a um teatro que se aproxima do texto (o investimento na oralidade foi maior), momentos vinculados a um teatro cujo trabalho com o corpo é central (o maior investimento foi na corporalidade dos actores), momentos em que procurámos valorizar a abstracção (demos expressão à subjectividade de cada um dos actores, à relação entre as mesmas). Nessa medida, os estímulos de criação estão directamente relacionados com as metodologias/estéticas mais sensíveis a cada um dos criadores-dinamizadores, num caleidocópio final que harmonizou essa pluralidade a partir de um movimento da pessoa profissional de saúde que se fez pessoa Actor, do adulto que se fez novamente criança.

No âmbito desta convergência de sensibilidades estéticas e metodologias de criação distintas, afirma-se o lugar híbrido desta recente convenção teatral – Teatro Comunidade, para o qual este laboratório também pretendeu contribuir. Este hibridismo conceptual contribui para diferentes leituras valorativas, de uma perspectiva, uma particular desvalorização das qualidades artísticas do objecto teatral em teatro comunidade no juízo do designado teatro clássico ou convencional, de uma perspectiva antagónica, uma valorização excessiva pelo seu eventual papel social, político (o exercício da mudança individual e colectiva). No contexto do nosso laboratório, vivenciámos essas mesmas inquietações pela impossibilidade de caracterização definitiva das metodologias e estéticas elegidas.

Por isso mesmo, considerámos o trabalho desenvolvido em coro na exploração de uma possível qualidade cénica – Coralidade, o eixo ideossincrático e estrutural deste laboratório de criação. Um coro que se legitima enquanto símbolo do colectivo, da comunidade de criadores-protagonistas/ criadores-dinamizadores, mas sobretudo enquanto espaço de encontro e reunião de um conjunto de pessoas que decidem assumir uma experiência de criação em comum. Um espaço de encontro em que todos foram incentivados a assumir um lugar de total protagonismo durante as diferentes fases do laboratório.

Na perspectiva da metodologia de criação, o coro potenciou o surgimento de um personagem colectivo – o adulto, que veiculou a expressão do imaginário popular em redor da infância, mas também as diferentes biografias individuais transformados pelo exercício da criação simbólica. Um coro que foi concretizado enquanto tal, no momento em que as diferentes Presenças individuais encontraram o seu plano de expressão concreta. Em modo final, consideramos um outro horizonte de investigação para exploração desta possível qualidade

cénica – Coralidade, que se evidencia justamente pela integração orgânica das distintas Presenças Individuais, absolutamente contrário a um Coro homogêneo na expressão do seu movimento e imagética.

9.2. Notas conclusivas: Estudo

Ao iniciarmos o estudo empírico, apresentávamo-nos muito distantes do conceito Presença de actor e de um possível conceito Presença do profissional de saúde, pelo que a mobilização dos achados empíricos envolveu diferentes fases, de forma a dar uma expressão mais abrangente dos discursos produzidos nos dois grupos focais, e na voz textual do sujeito investigador.

Consolidámos um percurso de investigação que explorou a mudança discursiva entre dois momentos de colheita de achados discursivos, durante o qual decorreu um processo de criação laboratorial em que os sujeitos empíricos vivenciaram o desenvolvimento da sua presença enquanto actores. Nessa medida, o discurso produzido foi perspectivado numa dinâmica de valorização da mudança e transformação, e não na formulação separada dos discursos produzidos no primeiro e segundo grupo focal.

O estudo apresentou objectivos iniciais que procurámos explorar ao longo desta fase, sendo possível observar neste momento a sua concretização. Os discursos produzidos fazem eco de uma mudança na percepção do conceito presença do Actor, sendo muito evidente que os sujeitos empíricos apresentam no segundo grupo focal um discurso que reflecte o próprio processo laboratorial, no que se refere ao conceito Presença do actor e às ferramentas teatrais promotoras da mesma. Um discurso final que está também em consonância, com os diferentes pensadores teatrais elencados ao longo do trabalho.

Um último objectivo do estudo alicerça-se nos contributos, que o trabalho apresentou para uma futura elaboração conceptual da Presença do profissional de saúde. A mudança percepcionada foi muito significativa nos diferentes tópicos discursivos, conceito Presença do profissional de saúde, dimensões e percurso de desenvolvimento. Neste particular, sublinha-se a forte influência da vivência pessoal de transformação associado ao laboratório de criação. Os achados discursivos reflectem um conjunto de significados, que traduzem uma integração profunda da experiência em que estiveram envolvidos.

Nesta senda de apropriação interpretativa dos achados discursivos, verificámos um conjunto de limitações na construção do discurso. Num primeiro momento, as características da amostra (6 sujeitos empíricos de diferentes áreas profissionais, com distintas experiências teatrais) determinou um discurso marcado numa fase inicial pelas particularidades do próprio contexto profissional, tendo tornado difícil encontrar um discurso comum na saúde. Por outro lado, uma outra limitação do estudo está relacionada com a própria técnica de recolha de dados – grupo focal –, pois poderá ter condicionado o processo de definição dos tópicos discursivos e respectivas micro-estruturas narrativas, pela própria dinâmica de um grupo focal em que não é possível isolar o discurso produzido por um sujeito empírico, do contexto em que o mesmo se manifesta. Uma última limitação do estudo prende-se com a natureza do papel do investigador (um dos dinamizadores do processo laboratorial), tendo sido necessário uma atenção particular às tendências discursivas do próprio.

Cabe sublinhar nestas notas finais a propósito do estudo empírico empreendido, a construção discursiva nas dimensões Presença do actor, Presença do profissional de saúde e da convergência interdisciplinar das disciplinas envolvidas. Na dimensão Presença do actor, relevo particular ao lugar da emoção – **expressão das emoções**¹³³, e a sua importância central na **ligação entre actor e personagem**¹³⁴, como eixos centrais de um **espaço cénico vivo**¹³⁵, em que o actor está sempre envolvido num exercício de auto-criação permanente na **relação que estabelece entre pessoa actor e pessoa personagem**¹³⁶. Quando perspectivamos o tópico discursivo – dimensões da presença do actor, frisamos com particular destaque, a **preparação técnica do actor**¹³⁷ nos seus recursos expressivos e de criação simbólica. Um último tópico discursivo – desenvolvimento da Presença do actor, reafirma a defesa do continuum corpo-

¹³³ Quadro nº2 – Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Presença do Actor”.

¹³⁴ Idem

¹³⁵ Idem

¹³⁶ Idem

¹³⁷ Quadro nº3 – Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Dimensões da Presença do Actor”

mente quando se inscreve a **integração do corpo**¹³⁸ na afirmação da Presença individual que emerge num processo indissociável da **Presença do grupo**¹³⁹.

No percurso de aproximação conceptual à Presença do profissional de saúde, emergiram diferentes achados discursivos. O tópico discursivo – Presença do profissional de saúde, aponta uma mudança discursiva quando os sujeitos empíricos reavaliam o **encontro inter-subjectivo**¹⁴⁰ entre profissional de saúde e pessoa doente, de significativa **disponibilidade física e emocional**¹⁴¹, que envolve uma **preparação técnica**¹⁴² específica. Essa mudança discursiva reforça a **vivência do corpo**¹⁴³ nesse encontro inter-subjectivo, num enfoque de **continuum corpo-mente**.¹⁴⁴ Num outro tópico discursivo – dimensões da presença do profissional de saúde – valoriza-se também uma outra mudança discursiva, que sublinha a importância de um maior conhecimento do **universo emocional de cada um**¹⁴⁵ e **dos limites pessoais**¹⁴⁶, face aos vários riscos associados a uma Presença do profissional de saúde à luz do que o processo laboratorial potenciou. Neste particular subsiste um outro caminho possível de investigação empírica futura, que está relacionado com os riscos de afirmação da Presença do profissional de saúde.

¹³⁸ Quadro nº4 – Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Desenvolvimento da Presença do Actor”.

¹³⁹ Idem

¹⁴⁰ Quadro nº5 – Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Presença do Profissional de Saúde”

¹⁴¹ Idem

¹⁴² Idem

¹⁴³ Idem

¹⁴⁴ Idem

¹⁴⁵ Quadro nº6 – Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Dimensões da Presença do Profissional de Saúde”

¹⁴⁶ Idem

Um último tópico discursivo – desenvolvimento da Presença do profissional de saúde – apresenta o natural **processo de desenvolvimento de si**¹⁴⁷, para o qual concorrem os **processos de supervisão/intervisão**¹⁴⁸ na **gestão do tempo** inerente à relação terapêutica. A transformação discursiva introduz a **gestão do tempo**¹⁴⁹ em teatro, como foco de significativo desenvolvimento da Presença do profissional de saúde

Na última dimensão deste estudo – relação entre a Presença do actor e do profissional de saúde, afirma-se também a pertinência da realização de um objecto académico interdisciplinar. Os sujeitos empíricos na primeira fase de recolha de dados discursivos, produziram um discurso próximo do que se convencionou socialmente a propósito das disciplinas de saúde e teatro, reconhecendo mesmo a distância entre **Presença do actor e do profissional de saúde**¹⁵⁰. A mudança discursiva assinala a **experiência de plenitude**¹⁵¹, como sentimento que congrega a mesma percepção de totalidade na relação com o si mesmo, e sobretudo na relação que se estabelece com o outro (par em cena/ par espectador/ pessoa doente). Um achado discursivo que assenta sobre a importância de **integrar o corpo**¹⁵² nos seus diferentes planos de expressão, no **encontro relacional comum**¹⁵³ aos dois contextos profissionais.

Em suma, um estudo que procurou contribuir para o desenvolvimento do pensamento conceptual sobre Presença do actor, e para a elaboração reflexiva de um possível conceito – Presença do profissional de saúde. Nesse sentido, um estudo que apenas concorre para um olhar inaugural deste conceito, assumindo que existe um longo caminho a percorrer para a sua afirmação.

¹⁴⁷ Quadro nº7 – Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “O Desenvolvimento da Presença do Profissional de Saúde”

¹⁴⁸ Idem

¹⁴⁹ Idem

¹⁵⁰ Quadro nº8 – Resumo da evolução dos discursos produzidos relativamente ao tópico discursivo “Relação entre Presença do Actor e do Profissional de Saúde”

¹⁵¹ Idem

¹⁵² Idem

¹⁵³ Idem

9.3. *Notas finais*

No final deste estudo, surge a oportunidade de sistematizar o empreendimento interdisciplinar que constituiu o cerne deste trabalho, a sua pedra basilar. Um estudo de natureza claramente exploratória, numa procura de ligações entre uma miríade de conceitos, sensibilidades e orientações que estruturam as matrizes disciplinares da saúde e do teatro.

Os obstáculos a este desafio são de natureza múltipla, mas assentam numa valorização excessiva dos saberes específicos de cada disciplina, claramente protegidas por uma linguagem – discurso – protectora e delimitadora de uma área de intervenção concreta. Ao perspectivar a legitimidade deste estudo no âmbito interdisciplinar devemos considerar: a) A evidência de como o laboratório de desenvolvimento da presença do actor contribuiu para o desenvolvimento de uma prática profissional diferente, independentemente da elaboração do conceito Presença profissional de saúde; b) O foco deste trabalho incidiu particularmente em desenvolver contributos para a definição de um conceito Presença do profissional de saúde; c) Os vários pontos de convergência antecipam diferentes possibilidades de desenvolvimento disciplinar.

No caso particular deste estudo, tratou-se de avaliar o potencial do teatro como ferramenta de reelaboração da práxis dos profissionais de saúde. É nesta perspectiva que procurámos explicitar o nosso parco contributo à investigação actual, tendo apresentado dados empíricos que permitiram repensar o contexto inter-subjectivo na relação entre profissionais de saúde e pessoa doente. A perspectiva do trabalho de desenvolvimento da Presença do actor, envolve sempre uma dinâmica em construção, de completa integração das várias dimensões do corpo e mente, e da relação com o outro (par em cena/ espectador).

No teatro, esse movimento é mais evidente pelo envolvimento de um conjunto abrangente de metodologias e formas de expressão, pelo que ao actor é conferido a possibilidade de expressão da sua subjectividade em variadas formas estéticas. Esse movimento de transformação da matéria subjectiva em símbolo favorece uma *amplificação* da pessoa actor. O processo laboratorial determinou a mesma *amplificação* da pessoa profissional de saúde. Parece-nos claro que tanto Saúde como Teatro partilham apesar das suas linguagens distintas, de preocupações e horizontes comuns, contempladas numa maior compreensão da experiência humana em toda a sua complexidade, e na viabilização de um percurso de desenvolvimento alargado.

Numa conjectura de marcado individualismo nos modos de socialização, confrontamo-nos com realidades e contextos muito fragmentados, em que se verifica a significativa dificuldade em estabelecer uma ponte interdisciplinar como a que este estudo anuncia. Por isso também, a pertinência de consolidação de outros estudos que possam valorizar esta mesma concepção global do ser humano, no contexto da exploração do si mesmo, e do seu mundo relacional. Este é o sentido maior deste estudo, contribuir para um novo olhar sobre o contexto pessoal na saúde e no teatro, assumindo que existem vários horizontes de continuidade e consolidação.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, João Ferreira; PINTO, José Madureira - **A investigação nas Ciências Sociais**. 4ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 1990. ISBN 972-23-1231-6.

ALMEIDA *et al* – Grupos Psicoterapêuticos de adolescentes com perturbações do comportamento. *In*: VIDIGAL, Maria José – Intervenções Psicoterapêuticas em Grupo de Crianças e Adolescentes: Aprender a Pensar. Lisboa: Trilhos Editora, 2005. ISBN: 972-99110-1-0. p. 237-266.

ANTUNES, David – **Estar em cena no Bando**. *In* BRITES, J. et Al - Teatro Bando: Afectos e reflexos de um trajecto. Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o Bando, 2009. ISBN 978-989-95323-0-4. pp 133-135.

ARENDDT, Hannah – **Homem em Tempos Sombrios**. Lisboa: Relógio de Água. 1991. ISBN 9789727081509.

ARTAUD, Antonin – **Cartas desde Rodez I**. Madrid: Fundamentos. 1983.

ARTAUD, Antonin – **Cartas desde Rodez II**. Madrid: Fundamentos. 1986.

BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fonte. 2008. ISBN 9788533624191

BARBA, Eugenio – **A Canoa de Papel, Tratado de Antropologia Teatral**.1994. São Paulo: Hucitec.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola – **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas: Hucitec/ Unicamp. 1995.

BARDIN, Laurence – **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70. 1977. ISBN 972-44-0898-1.

BARTHES, Roland – **O Teatro Grego: O Óbvio e o Obtuso**, Lisboa, Edições 70, 2009. ISBN 9789724415758

BAUMAN, Zygmunt - **Comunidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003. ISBN 85-7110-699-1

BENNER, Patrícia – **De iniciado a perito: excelência e poder na prática clínica de enfermagem**. Coimbra: Quarteto, 2001. 294 p. ISBN 972-8535-97-X.

BENNINGTON, George – **Jacques Derrida**. Madrid: Catedra. 1994. ISBN 9788437612287

BENNETT, Carole F. – Enfermagem Psiquiátrica com crianças. *In* STUART, Gail W.; LARAIA, Michele T. – Enfermagem psiquiátrica: princípios e prática. 6ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2001. ISBN 85-7307-713-1. p. 787-811.

BERGSON, Henri – **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fonte. 2005. ISBN 8533620764

BERGSON, Henri – **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fonte. 1999. ISBN 8533610211

BORIE, Monique et al – **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRITES, João et Al – **Teatro Bando: Afectos e reflexos de um trajecto**. Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o Bando, 2009. ISBN 978-989-95323-0-4.

BRITES, João et Al – **Manifesto 2**. *In* BRITES, J. et Al - Teatro Bando: Afectos e reflexos de um trajecto, Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o Bando, 2009. ISBN 978-989-95323-0-4. pp 39.

BROOK, Peter – **O Espaço vazio**. 2ª Edição. Lisboa: Orfeu Negro. 2008.

CARAPINHEIRO, Graça – Equidade, Cidadania e Saúde: Apontamentos para uma reflexão sociológica. **Alicerces**. 2010. III(3). Pp. 57-64.

CEMBRANOS, Fernando, MEDINA, Jose Angel. **Grupos Inteligentes: Teoria y practica del trabajo en equipo**. Madrid: Popular. 2003. ISBN 9788478842612

COLLIÈRE, Marie-Françoise – **Promover a vida: da prática das mulheres de virtude aos cuidados de enfermagem**. Trad. de Maria Leonor Abecasis. 1ª ed. Lisboa: Lidel e Sindicato dos Enfermeiros Portugueses, 1999. 385 p. ISBN 972-757-109-3

COREY, Marianne S., COREY, Gerald – **Becoming a Helper**. Belmont: Cengage Learning. 2007. ISBN 978495812265

COIMBRA de MATOS, António – **Crianças maltratadas**. Infância e Juventude. Lisboa: Instituto de Reinserção social. ISSN 0870-6565. 1997.

COIMBRA de MATOS, António – **Adolescência: o triunfo do pensamento e a descoberta do amor**. 1ª ed. Lisboa: Climepsi, 2002. 252 p. ISBN 972-796-022.

CHIZZOTTI, António – **Pesquisa em Ciências Sociais**. 5ª Edição. São Paulo: Cortez. 2001. ISBN 8524904445.p.78-79

CORSARO, William A. – **The Sociology of Childhood**. 2ª ed. Thousand Oaks, Califórnia: Pine Forge, 2005. 359 p. ISBN 0-7619-8751-7.

CORREIA, Tiago – A reconceptualização dos modos de produção de saúde no contexto da reforma hospitalar portuguesa. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. 2009. 85. Pp. 83-103

CYRULNIK, Boris – **Resiliência**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. 239 p. ISBN 972-771-627-X

CYRULNIK, Boris; MORIN, Edgar – **Diálogo sobre a Natureza Humana**. 1ª Edição. Lisboa: Piaget.2004. ISBN 9789727717248.

DAMÁSIO, António – **O Erro de Descartes**. Lisboa: Temas e Debates. 1994. ISBN 9789896441630.

DAMÁSIO, António – **O Sentimento de Si**. Mem Martins: Europa-América. 2000. ISBN 9789721047570.

DAMÁSIO, António – **Ao Encontro de Espinosa**. Mem Martins: Europa-América. 2003. ISBN 9789896440770

DAMÁSIO, António – **O Livro da Consciência**. Lisboa: Temas e Debates. 2010. ISBN 9789896441203

DAWNIE RS, MACNAUGHTON, J, RANDALL, F – Clinical judgement. **Evidence in Practice**. Oxford Univ. Press.2000. Oxford.

DIXON, M, SWEENEY, K – **The human effect in medicine: theory, research and practice**. Radcliffe Medical Press. 2000. Oxford.

DECRETO-LEI N.º 161/96. D.R. I Série. N.º 205 (04-09-1996) 2959 a 2962

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Feliz – **Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2**. Lisboa: Assírio e Alvim. 2007. ISBN

DIRECÇÃO GERAL DE SAÚDE – Plano Nacional de Saúde 2004-2010. Disponível http://www.cm-cascais.pt/sites/default/files/anexos/gerais/planonacionaldesade_orientaesestrategicas.pdf

DIRECÇÃO GERAL DE SAÚDE – Plano Nacional de Saúde 2012-2016. Disponível <http://pns.dgs.pt/files/2013/05/Versao-resumo.pdf>

FAIRCLOUGH, Norman – **Analysing discourse: textual analysis for social research**. Great Britain: MPG Books. 2001

FAIRCLOUGH, Norman – Critical discourse analysis as a method in social research. *In* WODAK, R., MEYER M. – **Methods of critical discourse analysis**. London: Sage. 2006.

FORTIN, Marie-Fabienne – **O Processo de Investigação – da concepção à realização**. Loures: Lusociência, 2000. ISBN 972-8383-10-X.

FOUCAULT, Michel – **O Nascimento da Clínica**. São Paulo: Forense. 1994. ISBN 9788521804932.

JAMES, Karin H. – Sensori-motor experience leads to changes in visual processing in the developing brain. **Developmental Science**. 2009, 13, 279-288.

JONES, Phill – **Drama as Therapy**. Londres: Routledge. 2007. ISBN 9780415415552

KERSHAW, Baz, **The politics of performance: radical theatre as cultural intervention**. London, Routledge. 1992

GIL, José – **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio de Água. 1997. ISBN 9789727083756

GIL, José – **Movimento total: O corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio de Água. 2001. ISBN 9789727086504

GIDDENS, Anthony – **Sociologia**. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. 725 p. ISBN 972-31-1075-X.

GÓMEZ-GÁSCON, Tomás *et al* – Effectiveness of an intervention for prevention and treatment of burnout in primary health care professional. **BMC Family Practice**. 2013. Vol 14. Pp. 173-180.

GOODMAN, Nelson – **Ways of worldmaking**. Indianapolis: Hackett publishing company. 1978. ISBN 978-0915144518.

GOODMAN, Nelson – **Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos Símbolos**. Lisboa: Gradiva. 2006. ISBN 9789896161088

GROTOWSKI, Jerzy – **Para um Teatro Pobre**. Lisboa: Forja. 1975. ISBN 9788560783106

HESBEEN, Walter – O cuidado, uma necessidade para o mundo. *In* HESBEEN, Walter – Cuidar neste mundo. Loures: Lusociência, 2004. ISBN 972-8383-71-1. p. 9-30.

ILICETO, Paolo *et al* - Occupational stress and psychopathology in health professionals: An explorative study with the Multiple Indicators Multiple Causes (MIMIC) model approach. **Stress**. 2013. Vol 16 n°2. Pp 143-152.

INHELDER, Barbel; PIAGET, Jean – **A Psicologia da Criança**. 3ª Edição. Lisboa: Asa. 1997. ISBN 9789724111759.

LECOQ, J. **Moving Body**. Londres: Blumsbury Publishing PLC. 2009. ISBN 9781408111468.

LEHMANN, Hans-Thies – **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify. 2007 ISBN

LE ROY, Eduard – **A New Philosophy: Henri Bergson**. Melbourne: Book Jungle. 2008. ISBN 9781438529158

LEI nº11/2009 de 16 de Setembro. Procede à primeira alteração ao Estatuto da Ordem dos Enfermeiros, aprovado pelo Decreto-lei nº104/98, de 21 de Abril. Diário da República I Série, nº180 (16-08-2009) 6528-6550.

LÉVINAS, Emanuel – **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70. 2000

MERLEAU-PONTY, Maurice – **A Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fonte. 1999. ISBN 8533610335

MORENO, Jacob L. – **Psicodrama**. São Paulo: Cultrix. 1978

MORGAN, David L. - **The focus group guidebook**. London : Sage Publications, 1998. ISBN 0-7619-0818-8.

MORGAN, David L. - **Planning focus groups**. Thousand Oaks : Sage Publications, 1998. XXI, 139 p. . ISBN 0-7619-0817-X

NASCIMENTO ROSA, Armando – **O verbo da errância. Lugar do texto num teatro cenoplástico**. In BRITES,J. et Al - *Teatro Bando: Afectos e reflexos de um trajecto*, Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o Bando, 2009. ISBN 978-989-95323-0-4. pp 146-149

NUNES, Lucília; AMARAL, Manuela; GONÇALVES, Rogério - **Código Deontológico do Enfermeiro: dos Comentários à Análise de Casos**. Lisboa:Ordem dos Enfermeiros, 2005. 456 p. ISBN 972-99646-0-

NUNES, Lucilia – **Ética: Raízes e Florescências em todos os caminhos**. Lisboa: Lusociência, 2009. 188p. ISBN: 978-972-8930

KRUEGER, Richard A. - **Moderating focus groups**. Thousand Oaks : Sage Publications, 1998. XVIII, 115 p. . ISBN 0-7619-0819-6.

ODDEY, Alinson – **Devising Theatre: A practical and theoretical handbook**. London: Routledge. 2003

ORDEM DOS ENFERMEIROS. Conselho de Enfermagem – Competências do enfermeiro de cuidados gerais. **Divulgar**. Lisboa: Ordem dos Enfermeiros, 2004.

ORDEM DOS ENFERMEIROS. Conselho de Enfermagem – MDP – Sistema de Individualização das Especialidades Clínicas em Enfermagem. **Caderno Temático**. Lisboa: Ordem dos Enfermeiros, 2009.

PAVIS, Patrice – **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva. 1999 ISBN 9788527302050.

PEPLAU, Hildegard E. – **Relaciones interpersonales en enfermería: un marco de referencia conceptual para la enfermería psicodinámica**. 1ª ed. Barcelona: Masson-Salvat, 1992. 264 p. ISBN 0-333-46112-6.

PIAGET, Jean – **Problemas da Psicologia Genética**. Lisboa: Dom Quixote. 1986. ISBN 9789722005685.

PRENTKI, Tim, PRESTON, Scheila – **The applied theatre reader**. London: Routledge. 2009. ISBN 978-0-415-42886-6

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van – **Manual de Investigação em Ciências Sociais**. Lisboa: Gradiva. 1992.

Regulamento n.º 122/2011. D.R. II Série N.º35 (18-02-2011) 8648 a 8653.

Regulamento n.º 129/2011. D.R. II Série N.º35 (18-02-2011) 8669 a 8673.

Regulamento n.º 122/2011 da Ordem dos Enfermeiros. Regulamento das Competências Comuns do Enfermeiro Especialista, de 18 de Fevereiro. Diário da República II Série. N.º 35 (11-02-18), p. 8648-8653;

Regulamento n.º 129/2011 da Ordem dos Enfermeiros. Regulamento das Competências Específicas do Enfermeiro Especialista em Enfermagem de Saúde Mental, de 18 de Fevereiro. Diário da República II Série. N.º 35 (11-02-18), p. 8669-8673;

SAVATER, Fernando – **Convite à Ética**. Trad Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século. 1992. ISBN978-972-754-229-1

SANTOS, João – **Ensaio da Educação I**. Lisboa: Horizonte. 1991. ISBN 9789722405782

SANTOS, João – **Ensaio da Educação II**. Lisboa: Horizonte. 1991. ISBN 9789722405782

SANTOS, João – **Se não sabe porque é que pergunta?** Lisboa: Assírio & Alvim. 2000. ISBN 978-972-37-0147-0

SANTOS, João – **Eu Agora quero ir-me embora**. Lisboa: Assírio & Alvim. 1991. ISBN 9789723702620

SANTOS, João – **Ensinaram-me a ler o mundo à minha volta**. Lisboa: Assírio & Alvim. 2007. ISBN 978-972-37-1118-9

SANTOS, João – **É através da via emocional que a criança apreende o mundo exterior**. 2011. ISBN 978-972-37-1339-8

SCHAUFELI, Wilmar B., LEITER, Michael P., MASLACH, Christina – Burnout: 35 years of research and practice. **Career Development International**. 2009. Vol.14 nº3 pp. 204-220

SCHECHNER, Richard – **Between Theater and Anthropology**. Arizona: University of Pennsylvania, 1985. ISBN 0812212258.

STANISLAVSKI, Constantin – **A Preparação do Ator**. 19ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003. ISBN

STREUBERT; Helen J.; CARPENTER, Dona R. – **Investigação qualitativa em enfermagem: avançando o imperativo humanista**. 2ªed. Loures: Lusociência, 2002. ISBN: 972-8383-29-0.

STUCKEY, Heather L., NOBEL, Jeremy – The connection between Art, Healing and Public Health. **American Journal of Public Health**. 2010. Vol.100 nº2. Pp - 254-263.

TAVARES, Gonçalo M. – **A Temperatura do Corpo**. Almada: Piaget. 2001. ISBN 9727714218

TAVARES, Gonçalo M. – **Uma Viagem à Índia**. 1ª Edição. Lisboa: Caminho. 2010. ISBN 978-972-21-2130-9.

TAVARES, Gonçalo M. – **Atlas do Corpo e da Imaginação**. 1ª Edição. Lisboa: Caminho. 2013. ISBN 9789722126564.

TURNER, Victor - **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**, New York, PAJ Publications, 1982

VASQUES, Eugénia – **João Mota – o Pedagogo teatral**. Lisboa: Edições Colibri, 2006. ISBN 9789727726196. pp.110

VASQUES, Eugénia - **O que é Teatro**. Lisboa: Quimera. 2003. ISBN 972-589-101-5

VASQUES, Eugénia - **Um caso de Teatro Político: O «Teatro de Ambiente» de o Bando**. In BRITES, J. et Al - *Teatro Bando: Afectos e reflexos de um trajecto*, Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o Bando, 2009. ISBN 978-989-95323-0-4. pp 129-133

VIDIGAL, Maria José – **Intervenções Psicoterapêuticas em Grupo de Crianças e Adolescentes: Aprender a Pensar**. Lisboa: Trilhos Editora, 2005. 331p. ISBN: 972-99110-1-0.

VINOGRADOV, Sophia; YALOM, Irving D. – **Manual de Psicoterapia de Grupo**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

VILELAS, José – **Investigação: O Processo de Construção do Conhecimento**. Lisboa: Edições Sílabo. 2013.

VYGOSTSKY, Lev S. – **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fonte. 1999

XAVIER, Sandra – **Significar a competência emocional na prestação de cuidados à pessoa em fim de vida**. Tese de Doutoramento. 2014.

YALOM, Irving – **Love's Executioner (El verdugo del amor)**. Buenos Aires: Emecé Editores. 2007.2.ed. ISBN 978-950-04-2895-8.

WATSON, Jean – **Enfermagem: ciência humana e cuidar - uma teoria de enfermagem**. Loures: Lusociência, 2002. 182 p. ISBN 972-8383-33-9.

WODAK, R., MEYER M. – **Methods of critical discourse analysis**. London: Sage. 2006.

WODAK, Ruth – What CDA is about: a summary of its history, important concepts and its development. In WODAK, R., MEYER M. – **Methods of critical discourse analysis**. London: Sage. 2006. Pp 1- 13

WINNICOTT, D (1975). **Jeu et réalité**. Paris: Gallimard

ZIMMERMAN, D, OSORIO, L.C. – **Como trabalhamos com grupos - 2 ed.** Porto Alegre: Artmed, 1997. ISBN 85-7307-212-2 .

ZULL, James E. – The art of changing the brain. **Educational leadership**. 2004 62 (1), 68-73.

<http://www.ordemenfermeiros.pt/legislacao/Documents/LegislacaoOE/CodigoDeontologico.pdf/>

https://www.ordemospsicologos.pt/ficheiros/documentos/caodigo_deontolaogico.pdf/

<https://www.ordemosmedicos.pt/?lop=conteudo&op=9c838d2e45b2ad1094d42f4ef36764f6&id=cc42acc8ce334185e0193753adb6cb77/>

ANEXOS

ANEXO A

JOÃO DOS SANTOS, RAÍZES, FRUTOS E HORIZONTES			
Local	Salão nobre do CHPL-HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
CALENDARIZAÇÃO	Setembro – Dezembro 2013 (até 30 momentos de co-criação)	DURAÇÃO DA ACÇÃO	4 meses
ENTIDADE PROMOTORA	ESTC-IPL/ Comissão Organizadora do Centenário de João dos Santos		
OBJECTIVOS	<p>Objectivo Central</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Favorecer a criação de um espaço de criação em redor de João dos Santos; ➤ Estimular as capacidades expressivas/ criativas de todos os envolvidos; <p>Objectivos Específicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Facilitar o exercício de reflexão pessoal e grupal; ➤ Fomentar uma relação mais estreita com outras formas de expressão que não exclusivamente a expressão verbal; ➤ Constituir um objecto artístico final com fins de apresentação pública, de forma a envolver toda a comunidade interessada; 		
POPULAÇÃO-ALVO	Profissionais de Saúde/ Educação	NÚMERO DE PARTICIPANTES	Ilimitado
Operacionalização			
RECURSOS HUMANOS	Mestrandos de Teatro e Comunidade (ESTC-IPL)		
RECURSOS LOGÍSTICOS/ MATERIAIS	Salão nobre do CHPL-HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
FINANCEIROS	Concursos públicos/ Privados, Apoio Mecenato		
PARCERIAS/ ARTICULAÇÕES	HDE-CHLC (Área de Pedopsiquiatria)		

Programação da Actividade

ESTRATÉGIAS/ METODOLOGIAS	<p>A estratégia metodológica centra-se, num primeiro momento, na criação de um grupo (comunidade) que se proponha criar a partir do universo de João dos Santos</p> <p>Posteriormente, iremos concretizar a criação do objecto artística mobilizando estratégias de criação inerentes à linguagem teatral, à abordagem de criação centrada na comunidade, em todo o seu potencial de expressão.</p>
INDICADORES DE AVALIAÇÃO	<p>Nº de participantes, grau de envolvimento e interesse nas actividades</p> <p>Realização de entrevistas no início, final e três meses após o final do processo.</p>
RESULTADOS ESPERADOS	<p>Presença significativa dos participantes</p> <p>Processo rico em todas as dimensões para cada um dos participantes</p> <p>Objecto artístico sentido como verdadeiro objecto de criação de todo o grupo</p>
INSTRUMENTOS DE REGISTO DA INFORMAÇÃO	<p>Diários de bordo, fotografia, vídeo, gravação áudio</p>
POSSÍVEIS CONSTRANGIMENTOS	<p>Tempo relativamente curto para o desenvolvimento do projecto</p>

ANEXO B

Exmo Conselho de Administração do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa:

No âmbito do Centenário do Aniversário de João dos Santos, foi proposto construir um objecto artístico com a linguagem do Teatro e Dança, o qual será desenvolvido pelos Mestrandos do Mestrado de Teatro e Comunidade – Escola Superior de Teatro e Cinema (antigo Conservatório Nacional).

Nesse sentido foi feita articulação prévia com Comissão Organizadora do Centenário de João dos Santos, na pessoa da Dr^a Paula Grijó, que desde o primeiro contacto se tem manifestado fortemente interessada no desenvolvimento e concretização do referido objecto artístico.

Desta forma pela natureza do projecto (ver em anexo), que pressupõe o contributo de Profissionais de Saúde, solicitamos a possibilidade de **utilização do espaço do grupo de Teatro Terapêutico**, com periodicidade semanal, em horário pós-laboral, num horizonte temporal de criação entre Setembro (2^aquinzena) e Dezembro deste ano.

Por último referir, que mantivemos uma reunião prévia também com o Coordenador do Grupo Teatro Terapêutico – João Silva – que se manifestou disponível e interessado em participar neste processo de criação.

Os melhores cumprimentos

Meia Dúzia de Oito

(Colectivo Artístico multiprofissional – Teatro, Comunicação Social, Educação, Design, Saúde – actualmente a realizar Mestrado Teatro e Comunidade/ ESTC-IPL)

conselho de administração

Gmail

Move to Inbox

More

COMPOSE

Celebração do Centenário de João dos Santos

JOAO DOS SANTOS x

Inbox

Important

Sent Mail

Drafts (6)

Circles

[Gmail] Trash

Try now

Unable to reach Gmail.
Please check your
internet connection or
company's network
settings. [Help](#)

Search people...

administracao3 <administracao3@chpl.min-saude.pt>
to me

8/23/13

Portuguese

English

Translate message

Turn off for: Port

Exmos Senhores

No âmbito da Celebração do Aniversário de João Santos, vimos informar que dada a importância da iniciativa se autoriza a utilização do Sal Nobre do Pavilhão 11 do CHPL de setembro a dezembro do corrente ano para o fim pretendido.

Solicita-se a indicação do dia semanal pretendido e o respetivo horário.

Com os melhores cumprimentos

O Conselho de Administração

Celeste Tavares

Secretariado Conselho Administração

✉ administracao@chpl.min-saude.pt

☎ 217917002 Fax 217952989

Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa

Av. do Brasil, 53

1749 002 Lisboa

Ricardo China <abrirolivro@gmail.com>

to Ana, Ana, Marco, Rafael, Zé, Sylvie, sylvia

8/24/13

Aqui segue a resposta dos senhores

☐

Ricardo China <abrirolivro@gmail.com>

8/28/13

ANEXO C

Planeamento dos Ensaios

1º Encontro

09/09/2013

TEMA	Acolhimento		
Objectivos	Primeira fase do processo de criação (Grupo) Favorecer um primeiro contacto com o grupo de criadores; Definição de calendário e horizonte de intervenção;		
Materiais	Papel, canetas, livros, chá e bolos.		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Dinâmica de apresentação dos diferentes criadores (O apelido de infância/ o meu brinquedo/ E o que eu quero ser quando for grande)	Apresentar o grupo	45min
Desenvolvimento	Explicitar os objectivos, propósitos iniciais Metodologia de criação	Objectivar a proposta de criação	45min
Partilha	Partilha das expectativas iniciais, em papel post-it, como se fora um percurso museológico Fotografia de grupo	Compromisso colectivo	30min

2º Encontro19/09/2013

TEMA	Me, myself and I		
Objectivos	Primeira fase do processo de criação (grupo) Promover um contacto consigo mesmo através de diferentes estímulos sonoros, auditivos, tácteis, olfactivos		
Materiais	Material orgânica múltiplo, cordas, canetas, papel, vendas, textos João dos Santos, rádio antigo, caixa de música.		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Ritual de início com chá e bolos Acomodação dos diferentes materiais individuais	Acolhimento	15min
Desenvolvimento	1. Vendar os olhos 2. Entrada em pequenos grupos por um itinerário de sentidos (material orgânico, sons vários, batida de coração, sentar no colo, cheiros diferentes) 3. Leitura de textos do João dos Santos pelo grupo de dinamizadores	Favorecer um encontro mais profundo consigo, com a sua história, com as suas lembranças e experiências	45min
Partilha	De olhos vendados ainda, entrar em contacto com material orgânico com a mão e contar uma lembrança Fotografia de grupo	Primeiro momento performativo individual	45min

3º Encontro26/09/2013

TEMA	O Nascimento		
Objectivos	Primeira fase do processo de criação (grupo) Promover um olhar renovado sobre si mesmo Introdução dos mediadores teatrais		
Materiais	Música, canetas, papel, vendas, barro,		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Entrada na sala individualmente e procurar o seu espaço na sala.	Afirmação do espaço individual no contexto do grupo.	10min
Desenvolvimento	1. Itinerário de encontro com diferentes pessoas, a diferentes velocidades e ritmos 2. Dinâmica de roda com aquecimento lúdico de corpo e som 3. Promover pequenos encontros corpo-corpo a partir de diferentes estímulos sonoros e visuais. 4. Dispersar pela sala e promover um novo nascimento através do Barro.	Favorecer o encontro com o outro através dos mediadores do corpo Encontro com o símbolo e a metáfora de nós mesmos.	80min
Partilha	Partilha do objecto criado, do símbolo individual Fotografia de grupo	Segundo momento performativo individual	30min

4º Encontro03/10/2013

TEMA	Os primeiros passos		
Objectivos	Transição para segundo momento do processo de criação (Vocabulário) Promover o encontro concreto com as primeiras palavras/ textos João dos Santos; Iniciar a viagem pela Infância a partir das memórias mais precoces, mais fundadoras, tendo em conta os ecos do trabalho com o Barro Primeiras noções do espaço cénico teatral		
Materiais	Música, canetas, papel.		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	1. Corpo – Repetir o exercício em roda do nome e movimento 2. Corpo – Ainda em roda, levar o nosso primeiro brinquedo de Infância, a primeira recordação de objecto lúdico 3. Voz – Trazer uma música de Infância, cantá-la em coro.	Afirmação do espaço individual no contexto do grupo.	30min
Desenvolvimento	1. Introduzir noção de espaço cénico 2. Entrar em cena, apresentarmo-nos com a nossa alcunha de infância e sair 3. 4.... 5. Dividir em grupos de forma criativa com textos criados e outros do João dos Santos (cada um de nós assumirmos um sub-grupo) 5. Preparar apresentação que resulta do cruzamento de diferentes textos trazidos e um do João dos Santos	Aquisição da gramática teatral Trabalhar corpo, voz e interpretação em cena	60min
Partilha	Partilha do objecto criado, do símbolo individual Fotografia de grupo Chá e bolos	Terceiro momento performativo individual Ritual final	30min

5º Encontro10/10/2013

TEMA	Contra-Cena		
Objectivos	Segundo momento do processo de criação (Vocabulário) Definição de Cena e Contra-cena Continuação da viagem pela Infância Momento de criação colectiva		
Materiais	Música, papel, canetas, livros, chá e bolos.		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Aquecimento Steiner	Aquecimento de corpo e voz	45min
Desenvolvimento	1.Foco do Próprio/ Foco do outro 2.Divisão do grupo em pequenos grupos para criar momento performativo colectivo, com as primeiras noções do vocabulário teatral (Cena, Contra-cena, Teatro, Não-teatro, Corpo e Voz Cénica)	Concretizar noção do foco pessoal, foco do outro, foco do espectador. Fomentar a noção de colectivo de criação.	45min
Partilha	Apresentação e discussão dos diferentes momentos de criação em grupo. Fotografia de grupo Chá e bolos	Primeiro momento performativo em grupo. Ritual final	45min

6º Encontro17/10/2013

TEMA	Contra-Cena II		
Objectivos	Segundo momento do processo de criação (Vocabulário) Consolidar o trabalho do ensaio anterior.		
Materiais	Música, papel, canetas, livros, chá e bolos.		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Aquecimento corpo (Recuperar o objecto e a música de infância) Aquecimento da voz (Exercício de dicção, projecção)	Aquecimento de corpo e voz	45min
Desenvolvimento	1. Foco do Próprio/ Foco do outro 2. Divisão do grupo em sub-grupos de dois (A partir da ideia “Quando eu tinha 8 anos”, com diferentes posturas corporais associadas) 3. Improvisação a dois em Cena/ Contra-Cena	Concretizar noção do foco pessoal, foco do outro, foco do espectador. Fomentar a noção de colectivo de criação.	45min
Partilha	Dinâmica final com “Fogueira de histórias” (Em roda todo o grupo deitado de cabeça ao centro, partilha uma história da sua infância com o elemento cómico presente) Fotografia de grupo Chá e bolos	Consolidar o imaginário individual e colectivo Ritual final	30min

7º Encontro24/10/2013

TEMA	Coro – Coralidade		
Objectivos	Segundo momento do processo de criação (Vocabulário) Consolidar o trabalho do Ensaio anterior A definição de uma outra qualidade da Presença Cénica (Coralidade)		
Materiais	Música, papel, canetas, livros, chá e bolos.		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Aquecimento Steiner Aquecimento corpo (Recuperar o objecto e a música de infância) Aquecimento da voz (Exercício de dicção, projecção)	Aquecimento de corpo e voz	45min
Desenvolvimento	1. Foco do Próprio/ Foco do outro 2. Noção de colectivo em cena (Como todo um grupo assume a sua Presença, Como se move, como se relaciona com o espectador) 3. Divisão do grupo em sub-grupos (Com Textos da sessão do Barro e textos do próprio João dos Santos), para criar um momento em que o coro é o protagonista	Concretizar noção do foco pessoal, foco do outro, foco do espectador. Fomentar a noção de colectivo de criação.	45min
Partilha	Apresentação e discussão dos diferentes momentos de criação colectiva Fotografia de grupo Chá e bolos	Segundo momento performativo em grupo Consolidar o imaginário individual e colectivo Ritual final	45min

8º Encontro31/10/2013

TEMA	O Encontro Adulto-Criança		
Objectivos	Segundo momento do processo de criação (Vocabulário) A emergência de um esboço Dramatúrgico Ir ao encontro de um dos propósitos de JS (o encontro do adulto e a sua criança)		
Materiais	Música, papel, canetas, livros, chá e bolos.		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Aquecimento corpo (Sempre em roda e em relação) Aquecimento específico para dinâmica da carta	Aquecimento de corpo e voz	45min
Desenvolvimento	1. Foco do Próprio/ Foco do outro (a dois) 2. Escrever uma carta à sua criança (Como exercício de escrita criativa com apenas 7 minutos)	Concretizar noção do foco pessoal, foco do outro, foco do espectador. Criar o primeiro esboço dramatúrgico	45min
Partilha	Momento individual sem partilha (Cada um consigo e com a sua viagem biográfica) Fotografia de grupo Chá e bolos	Fomentar espaço de ressonância interna Ritual final	30min

9º Encontro07/11/2013

TEMA	O Dia D		
Objectivos	Segundo momento do processo de criação (Vocabulário) Integração dos diferentes conteúdos dos ensaios anteriores A primeira linha/ orientação narrativa do espectáculo A emergência dos diferentes protagonistas		
Materiais	Música, papel, canetas, livros, chá e bolos, luz cénica		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Aquecimento a partir da ideia de casa-espço próprio (Tenho a minha casa, o meu espaço, e exploro devagar o espaço alheio)	Aquecimento de corpo e voz	45min
Desenvolvimento	Individualmente, criação momento performativo a partir da carta escrita, e com todas as noções de espaço cénico, foco próprio, foco do outro, corpo, voz fomentadas em sessões anteriores	Criar diferentes protagonistas Esboçar um continuum narrativo	45min
Partilha	Apresentação individual com luz e espaço cénico definido Fotografia de grupo Chá e bolos	Esboçar um continuum narrativo Ritual final	30min

10º Encontro21/11/2013

TEMA	Horizonte Espectáculo		
Objectivos	Transição para o terceiro momento do processo (Criação) Integração dos diferentes conteúdos dos ensaios anteriores Surgimento dos momentos narrativos em grupo		
Materiais	Música, papel, canetas, livros, chá e bolos, luz cénica		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Aquecimento (Recuperar as dinâmicas de aquecimento mais valorizadas pelo grupo)	Aquecimento de corpo e voz	45min
Desenvolvimento	1. Divisão do grupo (em diferentes sub-grupos criados a partir do tom das cartas em cruzamento com textos de JS que se aproximam das mesmas). 2. Grupos divididos (Identidade, Descobertas, Afectos, Sonhos, Medos) em criação colectiva.	Integração do universo da infância individual em arquétipos associados à infância Integração da obra de JS	45min
Partilha	Apresentação nos seus grupos respectivos (apenas com Encenadores) Fotografia de grupo Chá e bolos	Aprofundamento do trabalho de criação realizado (tendo em conta sobretudo a noção de presença individual) Ritual final	30min

~

11º - 18º Encontro
25/11/2013- 14/12/2013

TEMA	Horizonte Objecto		
Objectivos	Terceiro momento do processo de criação (Criação) Integração dos diferentes conteúdos dos ensaios anteriores Desenvolvimento do trabalho de criação Definição do Canavaccio Favorecer os meios de produção e divulgação		
Materiais	Música, papel, canetas, livros, chá e bolos, luz cénica, diferentes materiais cénicos associados a cada uma das cenas.		
Espaço	Salão nobre do CHPL – HJM (GTT – Grupo de Teatro Terapêutico)		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Aquecimento (Nas diferentes sessões mobilizar uma roda de aquecimento para foco do grupo, e foco individual)	Aquecimento de corpo e voz	45min
Desenvolvimento	Desenvolvimento do trabalho de criação	Consolidar o trabalho de construção do Espectáculo	45min
Partilha	Apresentação nos seus grupos respectivos (apenas com Encenadores) Apresentação para grande grupo (em ensaios posteriores) Fotografia de grupo Chá e bolos	Aprofundamento do trabalho de criação realizado (tendo em conta sobretudo a noção de presença individual) Definição de imaginário narrativo comum Ritual final	30min

19º - 23º Encontro
16/12/2013- 21/12/2013

TEMA	A Máquina de Empaturrar Perus		
Objectivos	Quarto momento do processo de criação (Objecto) Integração dos diferentes conteúdos dos ensaios anteriores Adaptação do espectáculo ao espaço da Escola Superior de Educação Afirmação da Presença Individual/ do grupo		
Materiais	Chá e bolos, recursos áudio-visuais, diferentes materiais cénicos associados a cada uma das cenas.		
Espaço	Escola Superior de Educação de Lisboa		
Fases do Encontro	Descrição	Objectivo específico	Duração
Aquecimento	Aquecimento (Foco individual e do grupo)	Aquecimento de corpo e voz	30min
Desenvolvimento	Ensaio Técnico/ Ensaio Geral	Consolidação dos diferentes momentos do espectáculo e transições	90min

ANEXO D

Diário de Bordo – Laboratório Presença
João dos Santos (Raízes, Frutos, horizontes)

Mote – Primeiro contacto com o Universo do Dr.João dos Santos

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrados da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
1ªPré-Sessão	20/06/2013	Hotel 3k	3 Membros da M 12 8 e muitos associados da SPP.

Descrição da Pré-Sessão

O filme “Photomaton”, um retrato da vida e obra de João dos Santos num evento promovido pela Sociedade Portuguesa de Psicanálise, da qual foi um dos sócios fundadores. Estávamos nós – Eu, Zé, e Rafael – espantados com tanta gente reunida em sua homenagem. Algumas frases ecoam dentro de mim com particular ressonância... *”É mais importante o que se é do que se sabe”* a propósito da qualidade de um terapeuta, de um professor, de um cuidador, ou ainda... *”O silêncio dos outros é que nos permite encontrar a resposta...”*, como se fora na ausência do verbo que viabiliza a resposta mobilizadora.

O largo espectro de influência da obra de João dos Santos, no âmbito da Sociedade Portuguesa de Psicanálise, no desenvolvimento de uma especialidade médica – Pedopsiquiatria, no pensamento sobre o desenvolvimento da criança, do papel da escola e dos educadores. Ficámos ainda mais esmagados. Os primeiros contornos de um processo de criação. A ideia seminal do Encontro. Uma ideia cara ao Teatro, à Saúde. O Encontro.

Mote – Primeiro contacto com a Pessoa João dos Santos (através da sua filha – Paula Lobo)

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
2ªPré-Sessão	28/06/2013	ESTC-IPL	M 12 8/Docente do Mestrado Teatro e Comunidade(ESTC/IPL)

Descrição da Pré-Sessão

Profunda e generosa disponibilidade – Paula Lobo, uma das filhas de João dos Santos. Desde o primeiro momento, muito entusiasmada com a possibilidade de criação de um objecto artístico a partir da Obra de seu pai. Novamente o “Photomaton”, e mais algumas frases a ecoar dentro de mim...”*Ser autêntico...explicar às pessoas o que é ser autêntico...*”, uma tarefa para toda uma vida, no inconsciente a gritar em plenos pulmões a música de Sérgio Godinho...”Pode alguém ser quem não é?, um possível título...Pode alguém ser quem é? Pode alguém revelar todo o seu potencial? Pode alguém despir-se em tudo o que o define? Pode? Outra frase gatilho emocional “...*Criatividade, criar-se a si próprio...*” tremendo, o maior objecto de criação afinal somos nós. O ser mais criativo é aquele que se consegue criar e recriar...uma última frase de pé de ouvido...”*trabalhar com militância*”, esta na voz de Paula Lobo a propósito do pai. O sentido do compromisso tão arredo da nossa vida em sociedade, o sentido de compromisso tão próximo ao Teatro em Comunidade. Ser militante da vida, ser militante do compromisso com o outro. Os meus colegas de Mestrado, a Professora, encontraram desde logo algumas pontes entre o universo do João dos Santos e a lógica de criação teatral. A ideia do encontro, da possibilidade de ser autêntico, de viver num plano diferente do quotidiano.

Mote – Primeiro contacto com o universo profissional de João dos Santos – Conferência “João dos Santos

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrados da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
3ªPré-Sessão	6/9/2013, 7/9/2013	Cinema São Jorge	Aberto a toda a comunidade/ Sociedade Civil

Descrição da Pré-Sessão

A sala maior do Cinema São Jorge cheia. Não, não foi um evento mediatizado, apenas a celebração pública de uma grande figura da Saúde, Cultura, Educação que o nosso país teve nos últimos 50 anos. Tantas foram as evocações e memórias nas mais distintas áreas, por figuras igualmente representativas destas 3 áreas. Mais frases estiletas a provocarem forte ressonância ...”*não é necessário reprimir a criança, só é preciso ajudá-las a reprimir-se...*”, uma frase com uma actualidade impressionante tendo em conta a forma como as crianças crescem hoje em dia, com tudo mastigado e de imediata assimilação. “...*A arte da vida consiste em saborear o mel da vida, mesmo quando a adversidade nos atinge...*”, como integrar esse sentimento face às dificuldades do dia-a-dia, qual o lugar do teatro na celebração do essencial e do indizível?...”*Há que proclamar o direito à fantasia e ao pensamento actuante...*” Dar um braço às ideias, para que esta não seja só mental, ajudar a criança adulto a tornar a sua vida concreta mais consentânea com a vida mental...”*a criança actual é a criança que em todos nós habita*”...qual a nossa construção de pessoa adulta, que criança conservámos, mais zangada, mais feliz, mais pacificada, continua leve e livre, tornou-se muito pesada e cinzenta...? Que criança, que adulto? ...”*a morte do mestre nunca acontece*”... Uma frase que resume bem esta conferência por tantas vozes em redor de João dos Santos, uma frase que explica também o meu vínculo pessoal e profissional ao que faço todos os dias com crianças, jovens e pais.

Mote – Planeamento prévio do projecto de criação

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
4ªPré-Sessão	8/9/2013	Estação de Comboio do Rossio	M 12 8 (Ricardo, Rafa, José Luís)

Descrição da Pré-Sessão

Mote – Acolhimento

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
1ª Sessão	9/9/2013	GTT – CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

Foi o primeiro encontro. Intenso. Surpreendente a quantidade de pessoas que responderam ao nosso desafio, e tão ávidas que elas se encontram. As expectativas são variadas, mas uma nota dominante, o encontro. Falámos tantas vezes entre nós da importância do Teatro em criar o espaço do Encontro. Isso foi tão cristalino no semblante das Pessoas. Muitas dúvidas sobre os nossos propósitos em relação ao processo de criação. Não sabemos ainda se vamos querer um objecto teatral no final do processo de criação. Boas dúvidas, melhores expectativas e desejos.

Mote – Me, my self and I

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
2ª Sessão	19/9/2013	GTT - CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

O momento...M 12 8 a dar voz às palavras de João dos Santos...*(espero que os homens se não matem uns aos outros só por eu ter deixado de estar alerta e de vigia aos maus, aos estúpidos, aos mentecaptos e aos pervertidos. Porque, entretanto, nesta Primavera florida, vou passando semanas inteiras a imaginar com prazer, como hei-de matar ao domingo, os piolhos e os escaravelhos das minhas roseiras)*, todos os criadores protagonistas a tirarem as vendas, e de repente o espanto no vislumbre de como todos aqueles olhares se transformaram. Qualquer coisa aconteceu no percurso que cada um deles fez. Uma certa qualidade apareceu, todos ainda fortemente contaminados por uma viagem emocional nas latitudes dispersas das suas memórias. Como o cheiro, o som, o tacto, o paladar inscrevem marcas emocionais no corpo.

Mote – O Nascimento

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
3ª Sessão	26/9/2013	GTT - CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

De repente a dois e o início de uma frase...quando eu tinha 6 anos...e uma leve indicação corporal (mão na cintura, dedo em riste, braços atrás das costas)...e solta-se o improviso. O desconforto inicial dá lugar a pequenas descobertas em cada um. No final, a partilha da importância de fazer isso em grupo, por todos os criadores-protagonistas estarem a viver o mesmo desafio, o mesmo medo da exposição, os mesmos receios da transposição das suas personas quotidianas.

Mote – Os primeiros passos

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
4ª Sessão	03/10/2013	GTT - CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

O que eu faço em cena? Como trabalho a voz? Estou em cena? O que não é teatro? Respirar de uma outra forma? Mandar a voz para trás das costas? Falar com o dedo em riste? Rir-me como se tivesse vontade de chorar? Ser afectuoso com as duas mãos na cintura? Em todos estes corpos, estas perguntas. A primeira sessão de introdução da técnica teatral, e um novo mundo se abre na cabeça, no corpo na subjectividade de cada um dos criadores-protagonistas. Lembro-me subitamente dos meus primeiros momentos na Escola, o misto de estranheza e encantamento com as aulas de Corpo I e Voz I. Um novo corpo, uma nova voz, todo um mundo novo por explorar.

Mote – Contra-Cena

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
5ª Sessão	10/10/2013	GTT - CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

A contra-cena. Muito interessante constatar a diferença entre estar e não estar permeável ao outro que está em Contra-cena. A discussão final muito rica em torno das questões da Presença em Cena, como o corpo se transforma, a voz se torna pouco reconhecível, e depois uma subjectividade que se evidencia de forma surpreendente.

Impressionante, como a voz transporta um conjunto de memórias inerentes à vida de cada um. De repente, aparecem outras pessoas preenchidas por uma viagem que fizeram a um determinado local, a diferentes emoções, tendo convidado diferentes pessoas reais e imaginárias. Este é o caminho de uma Presença que sempre esteve viva de forma latente ou o caminho de uma Presença que está agora a nascer? Não sei responder a tal pergunta neste momento.

Mote – Contra-Cena II

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
6ª Sessão	17/10/2013	GTT - CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

Um imaginário que se replicou ao ritmo das memórias de cada um, uma Presença que conheceu alguns lampejos quando não se temeu o estado de serena expectativa face à vida narrativa do par em Cena. Presença que se afirma de uma forma clara nessa condição de criação que nasce do Encontro em Cena.

Vi este aquecimento que o Zé propôs muitas vezes, com estas mesmas pessoas. Hoje foi diferente, a forma como os braços se levantaram do chão, como o peito enche de ar, como estes corpos reagem de forma imediata, orgânica. Senti muita vontade de estar, de integrar o grupo. Estes corpos começam a expressar outras coisas.

Mote – Coro-coralidade

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
7ª Sessão	24/10/2013	GTT - CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

Coralidade. Muito silêncio face ao poder do Coro. Registamos os primeiros sinais de sensibilidade e desenvolvimento das ferramentas da Presença, a maior atenção à Voz, um corpo que se edifica no Encontro, a Individualidade que vive apenas no Encontro, no Coro. Comunidade. Eu e o Outro. Nós.

Com um grupo tão grande, não faz qualquer sentido dispensar a força expressiva do colectivo. Que movimento é esse, qual o seu real impacto? O grande grupo condiciona positiva ou negativamente o indivíduo? Sempre as dúvidas a tornarem este exercício tão difícil. Hoje um dos criadores-protagonistas se afastou do grande grupo, e isso devolveu alguma coisa de particular à cena. O confronto, o desafio entre o protagonista e o coro, por momentos em sintonia, em outros momentos completamente em tempos diferentes.

Mote – O Encontro Adulto-Criança

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrados da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
8ª Sessão	31/10/2013	GTT - CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

Coralidade. Muito silêncio face ao poder do Coro. Registamos os primeiros sinais de sensibilidade e desenvolvimento das ferramentas da Presença, a maior atenção à Voz, um corpo que se edifica no Encontro, a Individualidade que vive apenas no Encontro, no Coro. Comunidade. Eu e o Outro. Nós

Mote – Dia D

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
9ª Sessão	07/11/2013	GTT - CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

Guardar objectos porta-memórias...anita, amendoeira-em-flor, biberon, paredes-meias, manta esverdeada, espelho partido, sapatilhas...guardar movimentos porta-memórias...segurar a mão junto ao ouvido, embrulhar o corpo com os braços, sorrir apenas com o olhar, sentar de joelhos e cabeça baixa, erguer o braço de forma firme e impositiva...o dia D do nosso processo de criação, pela infância que cada um destes adultos materializou.

Mote – Horizonte espectáculo

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
10ª Sessão	21/11/2013	GTT - CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

A infância como substrato de eleição para criar. Surgiram diferentes momentos quando ousaram desfiar o seu interminável fio de ecos e ressonâncias da idade menina. Este será um ponto de reflexão, seguramente

O primeiro momento em que se sentiu uma vida diferente em palco. Muitos momentos mortos, muita sujidade nos diferentes momentos, mas alguma coisa de vivo e intenso aconteceu hoje. Que personagem, quais os personagens, o que foram estas apresentações, o personagem adulto, o personagem criança, o personagem emoção, o personagem infância. Um momento decisivo para todos, pois foi muito claro a riqueza de cada uma das “histórias encenadas”, a transformação que cada um dos criadores-protagonistas. Já não são Profissionais de Saúde a brincar ao teatro, tiveram neste momento uma outra qualidade.

Mote – Horizonte objecto

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
11 ^a -18 ^a Sessão	25/11/2013- 14/12/2013	GTT – CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

Imagens dos sapatos. O jogo que se inverte, o adulto que experimenta os seus sapatos de criança, não experimento ser adulto, experimento ser criança. É esse paradoxo que podemos teatralizar, com corpo e voz de adulto.

Muito prazer no jogo teatral assumido. Ladainha feliz, 2x1, 3x1, 6x6, a introduzir diferentes planos de expressão. Espaço aula como espaço de abertura ao mundo.

Um texto a ser assumido quase em loop. Ora modo corpo, ora modo texto. Qual o mais interessante, a coreografia do movimento ou a coreografia do verbo.

E se de repente um conjunto de lençóis e cobertores coloridos pudessem ser o mais poderoso dos elementos lúdicos e ilustrativos da Noite da criança. Agora sou um monstro assustador, agora sou apenas o Ricardo cheio de sonhos maus, agora vou ser o mata-monstros.

Desde logo vinculados ao que estava a acontecer quando nos apresentaram o seu momento, desde o primeiro instante sabíamos que estávamos perante um momento do espectáculo. Mais uma vez a pergunta, para quê a palavra?

Não consigo deixar de pensar como cada uma das pessoas envolvidas neste projecto tem a sua própria história, tem a sua forma particular de relação. Quanto mais penso nisto, mais me assalta a poderosa evidência de como o teatro pode tornar as pessoas maiores. Neste ensaio, estive mais perto da A. que tem um monólogo muito difícil para assumir, fizemos este monólogo em diferentes locais da nossa sala, a diferentes alturas, com várias tonalidades emocionais (zangada, hesitante, feliz), e também com várias revisões do próprio texto. Em tudo isto, cada vez que olhava para a A. sentia-a revolver-se por completo, estava a chegar a um outro lugar, desconhecido para ela, para mim. No final, um abraço de reconhecimento mútuo desse salto.

Um dos momentos chave deste processo, sem qualquer dúvida. O Movimento desencadeado pela S. Tudo se tornou tão cristalino, a nossa “catequese” da Presença em Cena - o nosso tempo, o tempo do outro, sempre disponíveis, sempre atentos, atenção à respiração, cuidado com a voz, não tenham pressa, não encham a cabeça antes de entrar em cena, alerta para o discurso pré cozinhado, aceitem o outro à vossa frente – de repente, da forma mais espontânea a qualidade Coro apareceu de forma esmagadora. Todos estiveram Presentes no tempo certo. Movimento simples, cada um entrou e dialogou à sua maneira, sem nunca ter perdido a noção do colectivo. Do grupo. Tudo tão imediato, tão espontâneo, tão integr

Mote – A Máquina de Empanturrar Perus

Contexto – Projecto João dos Santos (Raízes, Frutos, Horizontes)

Dinamizadores – M 12 8 (Colectivo artístico/ Mestrandos da ESTC-IPL)

Sessão	Data	Local	Presenças
19 ^a -23 ^a Sessão	16/12/2013- 21/12/2013	GTT – CHLP	M 12 8

Descrição da Pré-Sessão

Durante todo o espectáculo, esqueci todos os aspectos técnicos apesar da concentração no aparato da luz e som. Esqueci as pausas, os ritmos certos, as transições das cenas. O meu foco permaneceu sempre com os actores, os criadores-protagonistas, sim, apesar de algumas imperfeições na utilização da voz, desapareceram por completo as pessoas por entre os diferentes personagens, ou o Personagem. Já não vi A , B ou C, apenas várias infâncias, ou a mesma infância, várias adultos reconciliados com a sua infância, ou o mesmo adulto. Não sei. O que teria pensado João dos Santos com estes adultos em movimento de (re) integração da sua Infância? Tudo bem integrado, o corpo desapareceu, a palavra desapareceu, a voz desapareceu, o homem adulto desapareceu, a criança evocada desapareceu, alguma coisa nasceu. Não sei qual o seu nome.

ANEXO E

Avaliação do Laboratório

Criador	Unidade de registo
M. (0-4m09s)	<p>“(…) Foi muito interessante este processo...estivemos sempre numa fronteira, num limbo, com as nossas dificuldades da infância, estive sempre num fio transparente com todas essas vivências. As xs era difícil gerir todas essas emoções e tudo o que surgia para fora de mim mesmo sem eu saber. Uma das coisas mais interessantes que aprendi sobre mim, foi que eu sem a possibilidade de falar, sou o oposto desta Mafalda que sou habitualmente - Extrovertida, risonha. O que faz se eu tiver um problema das cordas vocais...TOU TRAMADA...foi muito pouco tempo, mas a sensação que eu tenho é que vivemos tudo com tanta intensidade que o afecto que criámos é tão forte como se eu já vos conhecesse há tanto tempo, sem ter problema em me expor em determinados momentos...gostava muito de fazer parte deste grupo...a questão do tempo é importante...foi muito intenso...roubou muito tempo às nossas vidas...tenho filhos pequenos é complicado esta regularidade, e esta aflição de criarmos...nesses moldes...com mais tempo e sem tanta pressão ...gostei imenso...umas das cenas que eu gostei mais...como se fôssemos um só corpo...foi a cena do movimento...e não tinha a palavra...não me senti tímida, insegura (...)</p>
A. M. (5m-7m10s)	<p>“(…) Gostei muito de conhecer a Mafalda.ehehehe. Lembro-me uma das primeiras sessões, quando pela primeira vez entramos num palco, eu, ai, ai, ai, e agora o que faço? Parece tão simples, é só entrar, dizer o meu nome, apelido de infância, mas depois qualquer coisa aconteceu quando assumi a consciência de estar em cena. E depois por aí fora. Eu estou pronta para continuar...estou pronta para tudo (...)</p>
S.M. (7m-10m)	<p>“(…) Gostei do processo...senti-me super-adulta...senti que cuidava imenso da minha criança...isso foi muito bom...mas tenho imenso trabalho terapêutico feito e isso ajuda...Relativamente a repetirmos acho que sim...gostava de falar de alguns pormenores...mas não precisa de ser hoje...relativamente a continuarmos com o grupo de criação...estou pronta...vamos gerindo...não sei...gostei muito (...)</p>

<p>H. (10m-12m)</p>	<p>“(…) Em relação a mim, acabar aqui agora não fazia sentido...sinto necessidade de continuar...assim ou de outra maneira...estou pronta para o que vier...senti-me muito bem...já estava a sentir falta de estarmos juntos outra vez...acabar aqui não faz sentido...gostei muito de estar com todos...e quero continuar (...)</p>
<p>R. G. (12m-15m)</p>	<p>“(…) Gostei muito do processo...gostei muito da maneira como vcs conduziram...as diferentes lideranças...gostei muito da maneira como fizemos os solos e depois fomos juntando...e aquela maneira toda como fomos descobrindo e o caos até ao fim...mas como no final fizemos uma coisa que somos todos...o grupo é muito grande e estou habituado a grupos mais pequeninos em que tenho um contacto mais íntimo com as pessoas...e sinto-me muito disperso...por outro lado...agradavelmente surpreendida como um grupo tão grande...em tão pouco tempo consegui fazer um peça...em que todos acreditamos...e que todos nos identificamos...sou como a A., é um processo que se deu muito, que se viveu muito...para só ter uma apresentação...neste momento...acho que sabe a pouco...em relação ao futuro...vai depender do horário (...)</p>
<p>A.M. (15-18m30s)</p>	<p>“(…) Filha da mãe de ideia que tu te lembraste...há uns meses atrás...”bora lá..vai ser bué giro”..e eu respondi “tá bem, é para a loucura, é para a loucura”. No meio desta história toda, conseguiram todos... e especialmente tu...conseguiu que eu subisse para um palco...a sério...quando subi para o palco...completamente borrado...no meio desta história toda...estou disponível para repetirmos...no final...para continuarmos...sem compromisso (...)</p>
<p>P.N. (19m-21m)</p>	<p>“(…) O processo foi bom em todos os sentidos, também partilhei com eles, a não ser com a Mafalda...que o dia em que fiquei nua...decidi que não vinha mais...e esse dia foi para mim muito difícil...acabei por reviver coisas que me doem...mas ao mesmo tempo depois de pensar as coisas boas que esse momento...criei com vcs todos uma ligação que ainda não tinha encontrado...uma ligação diferente...que não me apetece cortar...faz todo o sentido voltarmos a repetir...ao mesmo tempo achei que podíamos ter explorado mais...houve muitas faltas...agora termos a oportunidade de mudar qq coisa...para mim continuar no futuro faz todo o sentido. Foi tão difícil escrever aquela carta. Não sabia o que dizer a essa criança que dificilmente reconhecia como Eu própria. Gostei de escrever mas foi tão difícil, senti-me artificial e um pouco falsa. Mas foi tão difícil. E eu só pensava, o que posso dizer da pessoa adulta que sou (...)</p>

<p>A. R. (22m-24m)</p>	<p>“(…) Ao contrário de algumas pessoas, o processo foi importante para me lembrar que a minha infância foi muito feliz e foi muito, muito bom...as saudades que tenho dessa parte da minha vida ... não tinha percebido que tinha sido tão feliz...na segunda parte da criação senti-me por xs desamparada...assim no limbo...mas acho que depois fui-me encontrando...tal como vcs criei relações fortes com algumas pessoas, mais com umas do que com outras...mas as que criei são fortes e bonitas...e sim, sim...(…)”</p>
<p>V. B. (24m-25)</p>	<p>“(…) Eu subscrevo tudo o que as pessoas disseram..estou disponível para repetir...e gostava de fazer parte do projecto...mas não sei se vou estar em Portugal...</p>
<p>J. F. (25m-28m)</p>	<p>“(…)Foi uma experiencia muito gira..foi a primeira xs que eu pisei o palco...já tinha estado com 6 anos mas fugi com medo das pessoas...agora foi muito mais fácil...não sei se foi por estarmos em comunidade...gostei imenso...já sabia que isto ia ter continuidade...estou disponível para continuar...claro..com mais tempo (...)”</p>
<p>I. (28m-37)</p>	<p>“(…) eu vim através da joana f., e eu pensei porque não? Não foi bem porque não..porque eu vim da dança..e era uma área que estava adormecida em mim...e é interessante como ao longo das sessões, o que sobretudo foi importante para mim...foi o contacto com essa vida que eu tive lá para trás...e só por isso valeu a pena antes ainda de começarmos a fazer a segunda parte já com o espectáculo...também trouxe coisas importantes a nível de desenvolvimento pessoal...é verdade que a vossa dinâmica foi interessante, as vossas diferentes abordagens, mas mexeu comigo em alguns aspectos quando algumas coisas eram programadas e não aconteciam dessa forma...mas numa primeira abordagem antes do espectáculo...estava a achar isso interessante...uau que bom a flexibilidade que as pessoas têm...mas ao mesmo tempo pensava que era muito picuinhas...entrei no processo sem saber muito do projecto...explicava-me algumas coisas...nunca muito concretas mas tive sempre feliz...a segunda parte...senti que era sempre muito rápido...mas depois houve uma parte...que tive mesmo para desistir, o nosso pequeno grupo não tinha nada concreto para apresentar mas tive sempre ambivalente...porque queria continuar...e decidi assim...sem saber muito bem porque talvez pela ligação ao grupo...e o resultado final acho que foi bom, as pessoas gostaram muito, ficaram muito surpreendidas com o à vontade de toda a gente e que acharam isso muito estranho...teria muita pena ficar por aqui...quero repetir...e quero continuar de</p>

	acordo com a estrutura e com todo o processo. Acho que o espectáculo foi possível, porque vcs também fizeram muito bom trabalho na costura e integração dos diferentes momentos. (...)"
P. N. (38m-41m)	“(...) Eu vim através do Ricardo...de outra forma nunca teria vindo experimentar..gostei muito da primeira parte...na segunda parte senti-me muito fora...devido a minha pouca disponibilidade...e para mim foi difícil gerir pois sou uma pessoa de estar a 100%, no entanto foi uma aprendizagem...confesso que se não tivesse comprometida com a Sónia, a Paula, a Rita, teria desistido mesmo, foi o compromisso que me manteve, para não deixar o barco. Tive pena de não falar sozinha em palco, foi o meu grande objectivo. Relativamente ao futuro, vou entrar num momento crítico...a conclusão dum processo com o meu grupo de dança amador...no entanto confesso que adoraria continuar com esse projecto...mas não posso me comprometer neste momento (...)"
C. (41m-49m)	“(...) O maior desafio que estes meses de trabalho trouxe , foi conviver com gente tão esquisita...as vezes as pessoas dizem , os amigos são a família que nós escolhemos...a vcs não posso dizer isso porque não vos escolhi...isto para mim foi um grande desafio...por iniciativa própria eu não me aproximaria da maior parte das pessoas que estão aqui. Ao longo do processo, eu acho que nunca me aproximaria dum Rafael, e foi dar conta, eu preciso de estrutura...o comentário final das pessoas que eu conheço foi...eu não percebi nada mas depois de introduzir o universo do João dos Santos perceberam...essas pessoas que estavam muito longe do conteúdo...fixaram-se nisto da relação que criámos...disseram...tens aqui amigos de longa data não é...e ficaram muito surpreendidas com só vos conhecer desde Setembro há 3 meses. Na verdade foi muito difícil estar lá no dia 20 e ter aguentado o tempo todo, e apesar da esquisitice das pessoas foi muito bom. Para mim o confronto com a diferença das pessoas, a diferença de diferentes perspectivas de vida, diferentes formas de trabalhar, também diferentes formas de presença foi muito enriquecedor...mesmo que não tivesse havido espectáculo valeu muito a pena...portanto repetir a maquina de empanturrar sim, mas depois...não tenho tempo, vou para Viseu...para mim foi uma descoberta muito importante perceber que gente tão diferente pode criar juntos coisas tão bonitas. Tive imensa vergonha muitas xs, mas tu também tens vergonha, o mínimo que eu posso fazer é partilhar também, o dia da partilha individual, foi o dia D. Sinto-me contente

	com pessoas esquisitas terem-se aproximado da minha esquisitice. Meia duzia de oito gostei imenso de vos conhecer (...)"
A. P. (50m-51m)	"(...) Eu acho que tem a ver com o que nós partilhámos, o que somos e fomos na nossa infância. E essa partilha foi o nosso elo de ligação. Na nossa família, que nós não escolhemos, somos todos diferentes, mas temos um crescimento comum, vivemos e partilhámos tudo. E é um bocadinho o que aconteceu connosco (...)"
A.C. (52m-55)	"(...) Eu gostei muito, umas das coisas que eu mais gostei foi...ser possível fazer teatro onde as pessoas gostam todas umas das outras, e isso é super-verdade e tem sido muito difícil não é só o espaço que estamos no palco que é bom, por xs pensava e agora porque é que temos de ir beber chá...O bonito foi isso, estava aqui para sermos amigos e também fazer teatro...e não foi nada importante aprender técnicas de teatro...para ser possível todas as pessoas independentemente da sua formação teatral estarem em palco e fazerem coisas giras...a minha família ninguém foi ver...e eu reivindiquei tanto que o meu pai disse...ah também se repuserem nós vamos ver...gostei da peça, gosto do grupo, gosto de vcs...e isso não é nada fácil (...)"
A. (56m-58)	"(...) O meu nome é Andreia, sou peru dependente e quero continuar...gostei muito do todo, houve momentos muito complicados, toda a evolução, e agora que estamos todos a falar sobre isto, sempre me deu a sensação que éramos menos por estarmos muito juntos. Tão bom a generosidade que eu senti toda a gente, obrigado por isso. Talvez noutra fase não teria sido fácil, um regresso ao passado, com saltos ao presente e ao futuro. Todo o crescendo, o processo, foi maravilhoso. Só tenho a dizer, OBRIGADO, e claro que quero continuar (...)"
R. C. (58m-1h02m)	"(...) Houve uma coisa que a Ana Rita disse que para mim, também me identifiquei. Eu tive uma infância muito feliz, para mim foi fácil e muito bom voltar lá. Todo o processo foi muito engraçado, ultimamente tenho feito algumas coisas com pessoas diferentes segundo a definição da Cátia. Nós temos de estar com pessoas diferentes, com experiências diferentes. Foi tão engraçado perceber que só muito mais tarde eu soube o que as pessoas fazem. É tão bom sair da nossa caixa, é muito saudável e libertador. Eu senti desde logo

	<p>que o que acontecia no grupo, ficava no grupo. E isso tb tornou tudo isto muito bonito e intenso. Tive pena de não ter tanta disponibilidade como gostaria. Foi muito importante todo o aconchego, até físico. Tive pena de não conhecer mais profundamente a obra do João dos Santos. Acho que o processo e a construção da peça, a sensação que eu tive foi ir construindo os vários momentos, e depois surgiu tudo de uma maneira espectacular. Tudo muito bem construído, a musica, o movimento, o texto do João dos Santos (...)"</p>
<p>P.V. (1h03m-1h05)</p>	<p>"(...) Gostei muito destes 3 meses. Todo o processo foi evoluindo de uma forma muito forte. A segunda parte não seria possível sem a primeira parte. Criar o grupo, as vivências, as técnicas. A sessão dos sentidos, senti as torradas da minha avó, as gotas de chuva, foi o dia mais brilhante de regresso à minha infância. O que foi mais brilhante, foi o que construímos o que é nosso. Ninguém escreveu nada para nós, veio tudo de nós (...)"</p>
<p>J. G. (1h05m-1h9m)</p>	<p>"(...) Eu já tinha tido experiência teatro há muitos anos. Eu estava a pensar aquilo que vcs estavam a escolher, e pensei...que não somos nós que escolhemos o teatro, é o teatro que nos escolhe, pela capacidade de entrega, pela capacidade de sonhar, pela capacidade de estar, pela capacidade de criar, eu acho que foi isso que nos uniu durante todo este tempo. O processo foi muito mais importante que a peça em si. A criança que nasceu naquela peça, foi em parte real, foi em parte ficção. Foi a criança que eu gostava de ter sido. Por acho que fui uma criança demasiado sério, e brinquei pouco. Há medida que eu fui crescendo, tenho procurado isso. Dois feedbacks, menos positivo, ausência de fio condutor. O muito bom, foi pessoas que se arrepiaram, que regressaram à sua própria. Obrigado. Quero repetir e continuar (...)"</p>
<p>D. (1h10m-)</p>	<p>"(...) Para mim foi um bocado difícil. Com crianças é tranquilo, com adultos sou muito tímida. Muitos exercícios que fizemos foram muito difíceis, o momento da partilha individual foi muito difícil. Não gostei, confesso. E comecei a identificar-me muito mais quando começamos a trabalhar em pequeno grupo. Acho que nos divertimos imenso. A nossa cena ficou completamente diferente do que estava inicialmente. Foi giro perceber que poderia vencer o desafio do palco. Repetir e continuar muito bom. (...)"</p>

<p>R. (1h15m-1h20m)</p>	<p>“(…) Eu quero agradecer toda a entrega e exposição de todos. Já passamos por isso, uns mais outros menos. O espectáculo foi um grande bombom. Funcionou tudo em função da vossa disponibilidade. As vossas vivências, as vossas memórias. Nós tivemos um encontro muito feliz no nosso mestrado, só posso agradecer a todos. Nós nos escolhemos, e acreditámos uns aos outros. Eu optei, e tive muito prazer de estar. O encontro foi muito bom. No processo colectivo, o nosso ego, a nossa experiência pode pesar. Muitas xs atropelamo-nos uns aos outros. Sentiram isso muito, as nossas diferenças, as nossas estéticas. Nós nos enriquecemos em dobro, pois vivemos o processo por dentro e por fora. Passamos por muitas dificuldades pessoais, e amorosas. Agradecer pelo João dos Santos, que faz toda a diferença, mudou completamente a minha visão humana, e visão no trabalho do teatro (…)”</p>
<p>Z. L. (1h20m-1h25)</p>	<p>“(…) Agradecer a vossa entrega e a confiança, abertura e disponibilidade. Para nós enquanto colectivo e grupo, foi uma grande aprendizagem. Vamos adaptando e construindo à medida da viagem. O nosso colectivo permitiu abertura, haver um espaço vazio e deixar que isso possa ser preenchido. Perceber a beleza que cada diferença, e tb entre nós, com estéticas e sensibilidades diferentes nos pode enriquecer. Vcs foram os primeiros filhos que tivemos, e são a nossa família.</p> <p>Aquilo que mais me marcou, perceber o meu lugar, enquanto artista pedagogo, o meu lugar na criação colectiva. Antes de ir para uma comunidade, criar uma comunidade, e isso é o lugar onde eu quero continuar, sempre no colectivo, e perceber muito de quem está a orientar. Deixar-me levar por uma cena que não tinha pensado. O mais comovente, a cena do movimento, uma escuta colectiva tão esmagadora, o segundo momento, uma sensibilização estética que eu senti que se estava a criar, foi muito bom perceber que já não precisava fazer nada. Quero continuar, nesse espaço que nós apelidámos, de ventilação artística (…)”</p>
<p>A. S. 1h28-)</p>	<p>“(…) Na primeira sessão, ia ser impossível não continuar. O que eu mais destaque do grupo, e das pessoas. Foi a vossa generosidade, no meio do teatro não é muito comum. A generosidade dentro da vossa diferença tem sido muito importante. O teatro escolhe-nos, mas nós vamos fazendo as nossas opções. Sublinho tudo o que os primos nos disseram, e tudo o que vcs disseram. Nós, enquanto colectivos, estamos a crescer. O saldo foi muito positivo. Tive com as mesmas inseguranças também em relação ao nosso espectáculo. Eu acho que</p>

	se deve repetir. Eu acho que não vou ter disponibilidade, com o compromisso semanal (...)"
A. A. (1h25m- 1h28m)	"(...) Eu vou ser breve. O meu papel foi de ser muito mais observadora. Tive sempre muitas ganas de me atirar. Foi muito bonito observar o vosso crescimento. Não tinha menor dúvida que as coisas iam correr bem. São pessoas bonitas, pessoas que estão. Vcs tiveram lá genuinamente. Não há forma de o errar, porque é vosso. Continuem se faz favor (...)"
R. (1h30m-)	"(...) A nível pessoal, tudo isto foi muito ligado ao meu próprio desenvolvimento. Agradecimento aos Meia Dúzia de Oito, não apenas a nível técnico, mas sobretudo do ponto de vista humano. Para mim nada melhor ilustra isto tudo, o que a Ana Sofia diz, gostar de pessoas. Para além de todo o processo, a palavra-chave, é a permeabilidade. Nós assumimos isso desde o primeiro momento, que esse seria um grande desafio. Acho que foi um espaço enquanto artista pedagogo. Não é nada comum, conduzir um processo de criação desta forma. Nós abraçamos este projecto, em função do que tínhamos vivido previamente. Muito suportado nessa experiência, também ousámos criar desta forma. No processo final, houve necessidade de ser mais directivo. E nessa parte final, muito de vcs não esteve tão envolvido. As nossas angústias prendiam-se muito mais com o vosso potencial de criação não estar tão evidente. Não estamos a ensaiar suficientemente, para dar visibilidade a tudo o que foi criado. O que vcs fizeram, o que nós fizemos, aquilo que foi feito, tem uma qualidade artística elevada (...)"

ANEXO F

Autorização para gravação de imagem/audio


De acordo com o processo de criação, poderá ser importante que os ensaios/encontros sejam filmados/ fotografados, de forma a serem trabalhados com propósitos artísticos, no decorrer do processo, assim como, documento ilustrativo do trabalho desenvolvido.

Todo o material produzido poderá ser utilizado em contextos académicos ou científicos.

Nestas condições eu, _____,
autorizo/ não autorizo o colectivo Meia Dúzia de Oito a registar as sessões.

Lisboa, ____ de _____ de 2013

ANEXO G

	<p>Escola Superior de Teatro e Cinema/ Instituto Politécnico de Lisboa</p> <p>A Presença em “Cena” terapêutica</p> <p>O teatro enquanto ferramenta de Presença na pessoa do Profissional de saúde</p> <p>Guião de Entrevista</p>
---	---

1. Introdução

Este Focus Group inscreve-se no contexto do Mestrado de Teatro – Teatro e Comunidade. Um instrumento que pretende recolher um conjunto de dados, os quais, irão permitir avaliar o conceito de Presença, o impacto de um processo de criação Teatral no conceito de Presença, e eventualmente, apontar a diferentes caminhos de Desenvolvimento de Presença mediados por processos e ferramentas teatrais.

O guião de entrevista está estruturado em 3 dimensões: dados pessoais/profissionais, uma outra dimensão com o conceito de Presença Teatral, uma dimensão complementar relacionada com o conceito de Presença nos domínios da Saúde, por último, uma dimensão que procura avaliar uma possível relação entre dois conceitos de Presença aparentemente distintos.

2. Objectivo do Focus Group

Constituir um manancial substancial em torno das questões suscitadas, de forma a dar corpo concreto as hipóteses inicialmente levantadas no contexto do objecto de investigação.

3. Amostra

Será constituída por 9 profissionais de Saúde (3 Enfermeiros, 3 Médicos, 3 Psicólogos)

4. Protocolo do Focus Group

- Apresentação de objecto de estudo;
- Solicitação de autorização para gravar entrevista;
- Assegurar confidencialidade do conteúdo da mesma do entrevistado;

5. Guião do Focus Group

Dados pessoais/ Profissionais

1. Profissão
2. Tempo de exercício profissional

Conceito de Presença do Actor em Cena

3. Como se define um “actor com presença”, expressão tão popularmente utilizada?
4. Quais as diferentes dimensões da presença do actor?
5. Como se desenvolve a Presença do Actor?

Conceito de Presença do Profissional de Saúde

6. Podemos falar de Presença do Profissional de Saúde?
7. Como se define?
8. Quais as diferentes dimensões da mesma?
9. Como se desenvolve a Presença do Profissional de Saúde?

Relação entre estas diferentes acepções do Conceito de Presença

10. Existe alguma relação entre estes dois conceitos de Presença?

11. Como se vinculam os dois conceitos?

ANEXO H

RESUMO DOS ACHADOS DISCURSIVOS

GRUPO FOCAL I

1º Questão - Como se define um “actor com presença”, expressão tão popularmente utilizada?

Cat/Sub-Categoria	Unidade de registo	Análise de discurso
1.1.	“(…) Começaria por dizer, que é como aqueles professores que só estão a debitar matéria, e os outros que encarnam paixão e respiram a matéria na forma de se exprimirem, e falam com a boca mas com o corpo todo, que nos transporta para conhecimento que nos quer dar a conhecer...transpondo para o actor com presença, este é o que nos faz sentir aquilo que ele está a sentir e que nos quer transmitir (...)” M1	
1.1.	“(…) aquele que transmite emoções (...)” P2	
1.1.	“(…) Acho que é aquele que pode estar uma sala cheia, e nós achamos que ele está a fazer aquilo só para nós, há ali uma comunicação directa independentemente das filas de cadeiras que nos separam (...)” M2	
1.1.	“(…) ele próprio está a viver tudo aquilo que nos está a transmitir. (...)” E1	
1.1.	“(…) Presença é também encher o espaço (...)” P2	
1.1.	“(…) eu também penso isto, presença para mim é quando o actor enche todo o palco (...)” P1	
1.1.	“(…) Eu também acho que esta ideia de contágio, de querer estar mais próximo ainda, de querer estar ao lado desse actor no palco...quando penso num actor com presença penso sem duvida na ideia de encher por muito que o palco seja grande, cheio de sentimentos e dos próprios pensamentos que ele vai navegando, mas ao mesmo tempo, falando por mim, esta ideia de contágio...do tipo , quem me dera (...)” E2	

1.1.	“(...) Para mim, a presença também está relacionado com encher o espaço. Para mim também há a diferença entre presença e ser impositivo. Acho que alguém com presença consegue encher o espaço todo, permitindo também dar luz ao outro. Às vezes há actores com uma Presença desagradável, parece que não há ali espaço para mais nada...isso para mim é o limite da minha noção de presença (...)” M2	
1.1.	“(...) Aí já será o contrário, já não é o actor ao serviço do papel, mas já está a pôr o papel ao serviço dele, acho que isso faz toda a diferença entre ser um actor com presença ou não...no primeiro caso, está a dar vida ao papel, emoção ao papel, está a dar uma realidade e não vice-versa (...)” E1	
1.1.	“(...) Fazes-me lembrar aquela expressão de corpo e alma (...)” E2	
1.1.	“(...) Encher o espaço não significa tirar o espaço aos outros, antes pelo contrário, para mim aquele espaço torna-se vivo...alguém pode entrar sem que o actor perca a presença (...)” P1	
1.1.	“(...) Acho que a presença também é ter noção do timing, o meu timing e o timing das outras pessoas que estão comigo (...)” M2	
1.1.	“(...) tem muito a ver com generosidade, um actor com presença é um actor generoso, a forma como faz chegar a mensagem a nós, que nos faz partilhar (...)” E1	

1.2. Quais as diferentes dimensões da presença do actor?

Cat/ Sub-Categoria	Unidades de Registo	Análise de discurso
1.2.	“(…) Tocámos aí em algumas, a convicção, a generosidade, a postura (…)” M1	
1.2.	“(…) Expressar-se seja com o corpo, com a voz (…)” P2	
1.2.	“(…) E a congruência entre o não verbal e o verbal (…)” E1	
1.2.	“(…) Tenho dificuldade em dividir em dimensões, pois para mim a Presença é uma coisa Una (…)” M2	

1.3. Como se desenvolve a Presença do Actor?

Cat/ Sub-Categoria	Unidades de Registo	Análise de discurso
1.3.	“(…) Eu acho que é treinado, não acredito que seja uma coisa inata, ok, determinada pessoa pode nascer com a Presença, mas há um determinado caminho que o actor precisa de fazer (…)” E1	
1.3.	“(…) Tem a ver com a consciência dos seus recursos, com o corpo, com a voz (…)” P2	
1.3.	“(…) A postura, a voz, o não verbal, e tudo o que ele é que é indissociável do actor (…)” E1	
1.3.	“(…) da capacidade de ver a repercussão nos outros, de ler isso, de ler os outros...acho que é um percurso (…)” M2	
1.3.	“(…)Acho que a presença é algo que se constrói de dia para dia, é um trabalho específico de actor, é algo que se vai construindo, em palco em interacção com os outros, e com o tempo é algo que se desenvolve, não acho que seja uma coisa inata, que pode ser trabalhada (…)” E2	

1.3.	“(…) Acho que tem muito a ver com aquilo que já foi dito, o reconhecimento de si próprio, da sua corporeidade, da sua intimidade, da expressão dessa intimidade, e do impacto que essa expressão tem nos outros, portanto essa tomada de consciência implica trabalho, aprender a ler o impacto que nós temos nos outros, na nossa expressão da intimidade, e a capacidade de nos adaptarmos a isso, pode ter a ver com o imprevisto ou não, a capacidade de ler o outro, e esperar da nossa parte, quer da parte dos outros o que vem (…)” M1	
1.3.	“(…) Eu acho que o actor está numa situação artificial...ele tem que transmitir uma emoção...nós transmitimos uma emoção sem pensar, o actor tem que ter consciência de pensar sempre...mas como genuíno não tem que ser verdadeiro ou não (…)” P2	
1.3.	“(…) eu não sei se vou lançar o caos ou não, tu verás isso , mas estou um pouco perdida no conceito de Presença, acho que temos estado sempre a falar do que é um bom actor para nós, e agora quando pensamos como se trabalha a Presença, eu não sei do que é que a gente está a falar...posso cingir-me aquilo que disse, ou seja, ocupar o espaço ou mantê-lo vivo, um bom actor é um actor com presença, estamos a assumir isso ...é igual, equivalente (…)” P1	
1.1.	“(…) Para mim não é equivalente, mas se não tiver presença não é um bom actor (…)” M2	
1.1.	“(…) Para mim é equivalente (…)” M1	
1.1.	“(…) acho que é uma condição sine qua non (…)” E2	
1.1.	“(…) Para mim não é sinónimo, daí se callhar a minha confusão...a coisa que vcs estavam a falar da transmissão de emoções, eu já fui impactada emocionalmente no teatro, estou-me a lembrar especificamente de uma atriz que eu acho que não tem presença nenhuma, ela apaga-se completamente mas conseguiu transmitir-me emoções...para mim o conceito Presença é demasiado específico, por isso se calhar comecei a ficar baralhado...quando vcs dizem	

	consciência dos outros, é do público, ou dos outros actores em cena (...)” P2	
1.1.	“(…) para mim é dos dois (...)” P2	
1.1.	“(…) para mim também (...)” E2	

2.1. Qual a definição de Presença quando estamos no nosso papel de profissionais de Saúde?

Cat/ Sub-Categoria	Unidades de Registo	Análise de discurso
2.1.	“(…) Eu acho que faz sentido falar, eu diria mais, muitas xs eu estou lá de corpo presente, mas não estou lá presente, portanto está lá qq coisa de mim, não estou lá eu toda. E eu acho que faz muito sentido falar da Presença, gosto de Pensar na Presença no nosso trabalho como companhia mental vá, como esquecer-se do que vai ser o jantar, o que ficou por fazer ontem, quase parar o tempo, deixar, proporcionar, um momento de encontro entre duas intimidades que estão ali, isto é muito difícil , por isso é que muitas xs não há Presença, há só um corpo presente (...)” M1	
2.1.	“(…) Eu acho que os miúdos dão logo conta, eu posso não saber o que é que é, eles sentem, ás xs uma pessoa sente que está a dizer tudo certo, tudo muito elaborado, e depois vem um miúdo de 3 anos e diz...tu ontem não dormiste muito bem, estás a brincar muito mal hoje (...)” M2	
2.1.	“(…) quando nós não estamos genuinamente disponíveis para o adolescente, eles sentem isso (...)” E1	
2.1.	“(…) a Presença é disponibilidade interior (...)” M1	
2.1.	“(…) disponibilidade mas não apenas mental, sabes mas também física, e emocional (...)” M2	
2.1.	“(…) Se eu não estou mentalmente disponível, fisicamente também não estou, a nossa indisponibilidade interna manifesta-se quer queiramos quer não no nosso corpo, portanto vamos dando	

	sinais...e eles sentem tudo isso...começam a dar resposta ao lado (...)” E1	
2.1.	“(…) Também podemos ser nós próprios quando estamos em relação, a poder dizer , para mim esta noção de presença quando somos nós próprios, no sentido de autenticidade, tentarmos ser verdadeiros, não nos despojarmos de nós próprios, pois somos nós na relação, e às xs quando estamos distraídos ou quando não estamos tão bem...eu não trabalho com crianças mas os adultos também percebem isso e também nos devolvem...mas às xs até por aí que começa este diálogo, não porque sou eu que reparo no outro, mas o outro que repara em mim...e a presença começa aí, porque a partir desse momento eu me transformo porque o outro ...e aí começa a presença (...)” E2	
2.1.	“(…) eu vou falar uma coisa se calhar básica, mas acho que é importante, a Presença começa por estar, estarmos, naquele dia, aquela hora, nós vamos estar, uma pessoa assume o compromisso e está (...)” M2	
2.1.	“(…) Eu acho que o nosso objectivo é esse, às vezes conseguimos, às xs não, mas o nosso grande objectivo é que eles nos consigam reter (...)” E1	
2.1.	“(…) a mim tem a ver com a disponibilidade emocional, mostrar que podes compreender as emoções do outro sejam elas quais forem, ou aceitar, talvez seja mais fácil definir...e acho que tem muito a ver fisicamente, então no trabalho com os miúdos...não é preciso estar sempre a dizer, às xs ajuda (...)” P1	
2.1.	“(…) capacidade de estar em relação com outro (...)” M2	
2.1.	“(…) para mim a empatia é importante, autenticidade (...)” P1	
2.1.	“(…) Até agora não falámos disso, mas eu acho que a preparação teórica é importante, para não dar só a empatia...senão é(...)” P2	

2.1.	“(...) e depois há a questão da segurança que pode transmitir, que tem muito a ver com a tua preparação teórica que o P4 há pouco dizia (...)” E1	
2.1.	“(...) de qualquer das maneiras, a relação com os nossos doentes não é igual à das nossas vidas pessoais...muitas vezes a preparação teórica é importante para percebermos que a relação não é igual, pese embora tenhamos que lá estar de corpo e alma (...)” P1	

2.2. Quais as dimensões da Presença do Profissional de Saúde ?

2.2.	“(...) a relação, a auto-consciência, a congruência, a postura física (...)” E1	
2.2.	“(...) A corporeidade, a linguagem, o verbal e o não-verbal (...)” M1	

2.3. O Percorso de desenvolvimento da Presença do Profissional de Saúde?

2.3.	“(...) para mim teve muito a ver com o Tai-Chi, passar do verbal para o corpo (...)” P1	
2.3.	“(...) Para mim tem a ver com a partilha com os colegas, supervisão, e também leituras que podem não ser de Psicologia (...)” P2	
2.3.	“(...) Para a resposta não ficar hermética, teve a ver com auto-consciência, maior capacidade de resistência à frustração, respeito pelo grupo, estou a tentar perceber o que aprendi com o Tai-Chi, maior consciência física, dos meus próprios limites, que também se adquire com a idade acho eu (...)” M1	
2.3.	“(...) e a capacidade de fazer escolhas, não fazemos escolhas hoje como fazíamos há 18 anos atrás...para	

	mim passou por um processo de auto-conhecimento, descoberta de mim, o que é que eu estava aqui a fazer, depois a própria formação, a própria questão dos pares e não necessariamente da mesma profissão, e muito o olhar multidisciplinar, e poder crescer em equipas que tem diferentes olhares sobre aquilo que estamos a fazer, isso ajudou-me a abrir, perceber o outro com outras dimensões, e ir estando, não estou com miúdos hoje como estava há 10 anos atrás (...)" E1	
2.3.	"(...) e os pacientes ensinam-nos a...se estamos abertos a (...)" P2	
2.3.	"(...) eu acho que substituímos aquela ansiedade de fazer as coisas bem, por estar mais presente (...)" P1	
2.3.	"(...) eu acho que umas das coisas que fez a diferença na forma como estou em relação, foi a questão do tempo (...)" E1	
2.3.	"(...) Nós temos muita urgência em resolver os problemas, nós temos que intervir no tempo deles, não é no nosso (...)" M1	
2.3.	"(...) para mim tem muito a ver com Supervisão, e partilhar tudo com os amigos, com quem está lá em casa, mas acho que foi muito por aí...aprender a esperar, aprender a não ter medo daquela altura que uma pessoa não tem nada para dizer...ás xs penso...esta gente vem de uma hora e meia de distância, gasta não sei quanto em transportes, para estar aqui uma hora sem eu saber fazer exactamente o que...isso angustiava-me muito...mas depois com a supervisão percebi que estava a fazer qualquer coisa...vir da Medicina também acho que não é muito fácil...a pessoa está habituada a curar na hora, e nesta área é muito diferente...(..." M2	

3. Como se podem cruzar estas duas formas de Presença?

3.	"(...) Criar um ambiente onde se apetece estar, eu sei que é muito vago, mas os dois para mim, criam um ambiente onde se apetece estar (...)" M2	
----	---	--

3.	<p>“(...) estava a pensar também, sem perder a congruência, estar é querer estar, ou seja, às xs não se está interiormente disponível, mas o facto de querer estar é quase como se...ah...um actor pode ter os motivos para estar triste mas tem que fazer uma cena alegre...acho que isso também na Presença do Profissional de Saúde também é como incarnar papéis, sem ser incongruente, não é estar a fingir, mas a capacidade de estar presente com o outro como o outro precisa, e não como me apeteceria estar, e nesse sentido é encarnar personagens, até porque estar presente com o Guilherme não é igual a estar presente com o João, portanto as presenças também se vão adequando e vamos vestindo camisolas conforme a idade, as pessoas...representamos, sim (...)” M1</p>	
3.	<p>“(...) agora fizeste-me lembrar algumas vezes em que eu pensei relativamente a um doente meu...tu estás melhor do que eu (...)” P1</p>	
3.	<p>“(...) É engraçado estares a falar agora da camisola, porque há bocado quando perguntavas as várias dimensões, só me vinha a imagem de máscara, e eu pensava...eu acho que às xs usamos máscaras e não é por isso que deixamos de ser autênticas..e acho que agora expressaste exactamente isso...há bocado estava a pensar e não estava a perceber nada, portanto acho que é muito isso...acho que nós somos actores dentro do nosso próprio papel profissional (...)” E2</p>	
3.	<p>“(...) é verdade, e começa logo pelo tom de voz, chega um deprimido e começo logo (em tom muito alto)...então amigo...e depois a mímica acompanha...sim...nós encarnamos papéis...estamos a fazer personagens...e acho que é instintivo...assim como quando estou com mais pequenos ou mais crescidos, o tom de voz também se altera...nós estamos actuar personagens...tudo aquilo são bocados de mim, aparecem várias perspectivas minhas na relação com os outros,...provavelmente se não estivesse presente junto daquela pessoa, eu não estaria com aquele tom de voz, nem estaria a sorrir...neste sentido, às vezes acho que é preciso representar, de forma a não deixar transparecer aquilo que eu estou a pensar...a presença do profissional</p>	

	de saúde também se aproxima do actor...que representa ...não sai tudo aquilo que ele é naquele momento...as emoções são tríadas (...) M1	
3.	“(...) Sim, sai o que tu pensas que é útil para aquela pessoa (...) P2	
3.	“(...) eu acho que há aqui uma coisa, que é a relação terapêutica que eu não consigo transpor para o trabalho de actor mas eu também não conheço o que é ser actor...acho que há um imediatismo, um impacto do outro em mim na minha profissão que eu não estou a ver como (...) E1	
3.	“(...) eu estava a pensar terapia é uma situação artificial, tem regras próprias, um pouco como o teatro (...)” P2	
3.	“(...) mas a terapia é artificial, tem regras próprias, mas muito real, às vezes mais real do que a vida deles (...)” P1	
3.	“(...) eu não falo da preparação do actor, eu estou a pensar no produto acabado, se eu falar na preparação do actor se calhar eu consigo ter mais pontes (...) P1	
3.	“(...) se for um produto acabado de improviso se calhar há mais pontes, passar para um guião é mais difícil...quando eu penso actor em improviso e nós nas nossas consultas terapêuticas...se calhar está mais perto (...)” M2	
3.	“(...) mesmo quando improvisas tanto no teatro, como na relação terapêutica também tem as suas regras (...) P2	
3.	“(...) mesmo assim acho que há um protagonismo diferente (...)” M2	
3.	“(...) cada um de nós tem uma ideia de um actor...e acho que as nossas respostas também estão de acordo com..se estivermos a falar de um monólogo de improviso, é uma coisa completamente diferente se for uma peça com guião estruturado (...)” M1	

3.	“(...) da mesma maneira, existem também apoio terapêutico, a psicoterapia, a intervenção terapêutica em grupo (...)” E1	
3.	“(...) O foco também está posto na relação, nesta coisa terceira que existe que é o Nós, não é para ele, Deus me livre(...)” M1	
3.	“(...) para mim tudo tem a ver com as emoções, quando passa emoção, seja no teatro como na terapia, este será o momento alto (...)” P2	
3.	“(...) Eu não consigo pensar o que sou eu em Cena teatral, sobretudo se comparo com o meu papel em Cena terapêutica...acho que penso demais (...)” M2	
3.	“(...) ainda não consigo falar de mim como atriz em cena teatral, mas enquanto espectador e na relação terapêutica, e agora vou dar a resposta mais ingênua do mundo....há ali um momento em que o mundo desaparece...e quando isso acontece...acho que é que há de comum nas duas (...)” M2	
3.	“(...) Isso a mim também me acontece (...)” M1	
3.	“(...) quando há uma cumplicidade tão grande com aquela pessoa que tudo o resto se apaga (...)” P1	
3.	“(...) O bom teatro é quando eu penso...aquilo não me aconteceu mas podia ter acontecido, eu não disse aquilo mas poderia ter sido eu a dizer (...)” M1	
3.	“(...) eu estava a pensar quando estou em interacção com pessoas doentes, sinto sempre que sou eu própria, nesse sentido, no teatro, aquilo que eu sei é que naquele momento vamos assumir um personagem mesmo que vá buscar coisas minhas, não somos nós (...)” E2	

ANEXO I

RESUMO DOS ACHADOS DISCURSIVOS

GRUPO FOCAL II

1ª Questão – Como se define um “actor com presença”, expressão tão popularmente utilizada?

Categoria/ Sub- Categoria	Unidades de registo	Análise de discurso
1.1.	“ Um actor com presença é genuíno naquilo que transmite, dá a sensação que não está a fingir, ainda que esteja a encarnar um outro personagem ou uma outra coisa que não é ele, podia ser ele...que é espontâneo, não no sentido que não trabalha aquilo que deve fazer mas que sai sincero, que sai genuíno (...)” M1	
1.1.	“ Um actor com presença, é um actor que enche o espaço, ou seja, é um actor que de alguma forma capta as pessoas que o estão a observar, e que nós sentimos que é um espaço que está cheio, que está redondo, é difícil ter presença quando não se ocupa isso (...)” M2	
1.1.	“ Eu acho que aquilo que fizemos durante o espectáculo influencia a minha resposta. Eu acho que o actor com presença, é quem leva as características dele que estão no papel (...). Que encontra naquele personagem características dele, do próprio.” P2	
1.1.	“...é aquele actor que põe aquilo que é seu, da sua história de vida naquele personagem (...). Acho que isso vai muito de encontro aquilo que fizemos, todo o processo foi feito, grande parte do processo foi feito, a partir das nossas diferenças individuais, mas depois quando se construiu o texto colectivo, e os textos foram divididos por todos, nem sempre falamos daquilo que é nosso directamente, mas integramos aquela experiência como se tivesse dentro de nós. Portanto, quando representamos aquele papel assumimos como se de facto fosse nosso, com aquilo que vem de nós, com aquilo que vinha do outro. Foi isso que facto tocou as pessoas que estavam sentadas, e o feedback	

	que eu fui tendo foi...era tudo tão real e tão sentido, via-se que vinha de dentro de vocês, e a pessoa percebe que não se esteve ali apenas a debitar texto (...) E1	
1.1.	“...por isso eu acho que há papeis mais difíceis para um actor, e mais fáceis para outro (...) P2	

Questão nº1.2. Quais as diferentes dimensões da presença do actor?

Cat/ Sub-Categoria	Unidades de registo	Análise de discurso
1.2.	“Uma das coisas que eu sinto sobre isso, é que muitas xs falamos de um ponto de vista interno, e outras xs externo. Quando a “P6” diz que isto é uma coisa que ocupa muito espaço, isto é uma coisa que se vê, quando a gente diz...é muito genuíno isso é uma coisa interna. Quando se fala em características, acho que pode vir destas duas dimensões, pelo menos (...) P1	
1.2.	“Sim, é quase como se tivesse uma dimensão mais física, e outra mais interior, mais emocional. E passam de maneiras diferentes. Há pessoas que enchem o palco pela Presença física, e outras que enchem o palco pela forma como debitam o texto, como dizem, como saem as palavras (...) E1	
1.2.	“ (...) mas isso para mim é tudo presença. Para mim em termos de dimensões, em termos de ocupar o espaço, isso para mim no início era muito difícil, e não sei se consegui no fim. Outras dimensões seriam, a capacidade de estar em relação em cena e com os espectadores. São as várias dimensões de presença que me fazem sentido. Para mim, há uma dimensão que para mim é conseguir afirmar o meu papel, o meu espaço, e depois é conseguir estabelecer uma relação com as	

	<p>peessoas que estão comigo e com o espectador (...) M2</p>	
1.2.	<p>“ (...) Por acaso houve uma coisa que eu senti no espectáculo, em que eu acho que tem um bocado a ver com isto, no primeiro espectáculo, eu vi imensas coisas a acontecer no público, mas estava ao mesmo tempo a sentir-me a mim a fazer os movimentos, foi uma sensação muito poderosa, uma coisa muito poderosa, senti-me muito presente nesse espectáculo, nesse momento (...) Não perdia a concentração, estava a ver as pessoas todas, estava a senti-las (...) E1</p>	
1.2.	<p>“ (...) isso é que é espectacular, eu tive isso por alguns momentos, eu tou aqui, este é o meu tempo, o meu espaço, não me estou apressar, não tenho medo de encher aquilo que tenho que encher, e ao mesmo tempo também consigo estar com a pessoa que está ao meu lado e também consigo estar com o público (...) Acho que isso é fantástico para quem consegue fazer isso o tempo todo. E achei magnífico. Isso para mim é presença (...) P1</p>	
1.2.	<p>“...Eu tou aqui com uma questão, porque eu não sei, para quem observa a noção de presença, é a mesma coisa de quem está actuar. Eu acho que são sensações muito diferentes. Estando habituado a estar no público, e olhando para alguém que tem presença em palco eu não sei o que ele está a sentir, mas quando eu me sinto presente em palco, não tem nada a ver com aquilo que é enquanto observadora. Não sei se me estou a explicar, por isso não sei se é a mesma coisa. Ou seja sentir-me presente em palco, é completamente diferente do que aquilo que eu capto quando observo um actor ou bailarino com presença. Estar em palco e sentir-me presente é uma coisa muito mais cheia, que não tem nada a ver quando se está enquanto espectador. Eu acho até que é perfeitamente</p>	

	<p>possível, nós estarmos totalmente presentes em palco, e quem está a ver estar totalmente nas tintas. Para mim é muito mais importante quem está a viver em palco. Eu não assumi nenhuma personagem, pelo menos não senti, quer dizer, agora no fim talvez quando tive que fazer de mãe, mas de facto transformamo-nos em alguém que não somos, sentirmo-nos presentes é muito forte, e muito superior a percepção de presença de alguém que está a ver (...) “ E2</p>	
1.2.	<p>“ (...) Para mim o que assustou, foi mesmo quando não estava em cena, ou não estava a dizer nada, aí é que eu acho que tomei consciência da linguagem não verbal, quando uma pessoa não tem o foco nela, da postura, são coisas que não pensava...estar em cena sem o foco...e manter-me presente, não deixar abandonar, estar ali e ter consciência do corpo (...) M2</p>	
1.2.	<p>“ (...) Um dos momentos mais fortes de toda a peça, em que a S. começava com a dança e terminava com a cena dos afectos, e não havia voz, havia movimento, havia expressão corporal, expressão facial, vivi sempre esse momentos como dos mais intensos, naquilo que eu senti por parte do público, e o feedback de alguns momentos, a intensidade do que esse momento transmitiu, e sem palavras, a nossa presença física e emocional estava toda lá, invadia as pessoas todas que estavam a assistir (...) E1</p>	
1.2.	<p>“ (...) Mas aí havia o grupo, e as relações entre nós (...) P1</p>	
1.2.	<p>“(…) o colectivo transmitia essa emoção, essa energia que se criou no colectivo, contaminou completamente o público, estavam a viver aquilo como nós, tal era a intensidade do que nós estávamos a criar naquele momento.(...)” E1</p>	

1.2.	“(...) estava a pensar agora, que quando eu falava no espectáculo a minha atenção estava na voz, quando eu falo normalmente, não está, mas no espectáculo toda a minha atenção esteve na voz.(...)” P2	
1.2.	“(...) porque mesmo aí, pegando agora na voz, quando tu falas italiano rapidíssimo, não se percebe nada do que dizes, mas está toda a gente a seguir, e perceber o que está acontecer, então as crianças estavam completamente pregadas a seguir a tua cena (...)” E1	
1.2.	“(...) Acho que a cena tinha perdido imenso se não tivesses falado em italiano, na língua que é mais espontâneo em ti (...)” M2	

1.3. Como se desenvolve a Presença do Actor?

Cat/Sub-categoria	Unidades de registo	Análise de discurso
1.3.	“(...) Todo o processo foi muito rico, e cada vez mais intenso, também fomos ficando cada vez mais à vontade, com as dinâmicas, com a criação do nosso espírito do grupo. Acho que todo esse processo foi aumentando de intensidade e de variedade de experiências, foi nos dando consciência disto, de como podemos usar não apenas as nossas vivências, como também podemos usar a nossa voz, o nosso corpo tudo para criar um personagem, o estar em palco. Todo o processo foi em crescendo, começou muito pequenino e depois explodiu na apresentação” (...) E1	
1.3.	“(...) Foi possível por ser um processo em grupo, senti mais à vontade, mais liberdade, por ser um processo em grupo (...)” P2	

1.3.	<p>“(...) Eu pessoalmente senti uma grande quebra, quando se decidiu e agora vamos preparar o espectáculo, sim, senti, pois também foi a altura que eu tive que me afastar...porque para mim todo o outro processo foi um abrir de portas, mas também houve outras coisas que foram óptimas para tomarmos consciência de nós, nomeadamente a relação com o outro em palco, sem pensar em nada terapêutico ou essas coisas, mesmo fugindo dai, porque de facto, quando se está em palco e em grupo, muito do aquilo que se cria, teve a ver com a cumplicidade que se conseguiu estabelecer no momento inicial. O facto de eu ter aceite o desafio tem a ver com a dificuldade de eu não ter ainda falado em palco, e porque de facto estamos sempre a tentar separar o corpo da voz, e isso é umas coisas que eu sinto na dança...se a voz faz parte do corpo, esta deveria ser natural quando se dança, e não é. Portanto acho que as duas têm que estar presentes, ou pelo menos têm que aparecer de alguma forma mais natural quando são utilizadas em simultâneo....mas o momento que mais me marcou, foi um dos últimos exercícios que fizemos de alguma criatividade e espontaneidade, tínhamos que ir para o meio e dizer alguma coisa qualquer...e estava em pânico porque não sabia o que dizer...e isso fez-me imensamente bem porque na altura pensei...vai desenrasca-te...e isso faz-nos crescer...tem a ver com essa capacidade de desenvolver a espontaneidade...surgem coisas muito engraçadas e ficamos muito admirados connosco próprios...e como é que eu estou a dizer isto, isto não sou eu...porque também nos vamos descobrindo...esse conhecimento que vamos tendo de nós ajuda a desenvolver essa coisa chamada presença (...) E2</p>	
1.3.	<p>“(...) O meu processo foi muito aos altos e baixos, primeiro eu achava que me iam dar um papel, que ia ser muito fácil, porque eu ia</p>	

	<p>decorar o texto do personagem depois percebi que não era bem assim. Primeiro, foi muito importante a primeira fase do trabalho para desenvolver a minha presença, depois percebi que íamos mesmo que fazer um espectáculo. Depois a minha personagem teve várias mudanças, e no final percebi que ia ter Presença com uma lanterna e a fazer de criança, não foi nada fácil, porque eu não imaginava que ia ter presença nessas circunstâncias, porque supostamente eu ia decorar um personagem muito bem decorado. Na verdade, eu nunca pensei que ia ter presença com um pijama e uma lanterna, sempre achei que a Presença estava ligada a uma arte teatral muito elaborada e inacessível a maior parte das pessoas. Com muitas zangas e achar que não era possível. (...) M2</p>	
1.3.	<p>“(...) Eu também não vivi as coisas como um crescendo tão linear, também vivi mais intensamente a primeira parte do que a segunda. Também acho que vivi mais intensamente a primeira parte do que a segunda. Por um lado o grupo sub-dividiu-se, por outro lado, a nossa cena ficou logo pronta, e depois tivemos que voltar e desmontar a cena. A primeira parte de processo de conhecimento do grupo e das pessoas foi muito intensa e as cenas da improvisação, senti-me muito, muito presente...de repente, vais para uma improvisação e sais...mas não tens bem a certeza quem teve ali...acho que isso permitiu que a espontaneidade pudesse sair...a cena do movimento para mim também foi importante...a sessão do movimento foi muito forte...um pouco a dissociação, a ouvir a música...todos estavam a 100%... a sério...porque estávamos nós mas tínhamos que estar em escuta...já agora em relação à presença eu gostava de dizer uma coisa que...enfim...o Ricardo diz que eu me protegi muito no processo...eu as xs ouço-vos falar da</p>	

	criança e a criança...para mim o mais importante foi sentir-me adulta (...)” P1	
1.3.	“(…) foi bom a evolução em mim e nas as pessoas, ver como iam melhorando na colocação da voz, não sair logo de cena, à maneira como estão muito mais atentas ao responder ao outro que está ao lado, estas coisas que iam sendo trabalhadas, isso ajudou-me ver o que isso fazia crescer os outros enquanto actores, mas ajudou-me muito na atriz de dia-a-dia. A maior consciência dos vários timbres de voz que eu tenho, nas caras que é possível fazer e eu não sabia, maior consciências das partes do corpo que se mexem e dá para fazer formas, não sou muito dada a essas coisas, mas dar conta de tudo o que o corpo pode expressar também pelas figuras que os outros estão a fazer, como se pode ter tanta graça. Depois também ver como as pessoas se riem de nós, também se calhar temos graça. Fui eu que disse isto, fui eu que disse este disparate. O corpo faz mais coisas do que eu pensava. No final, as pessoas diziam ...ai tu és tão expressiva...e depois lembro-me de ter ido para o espelho...e pensar...realmente nós fazemos muitas caras...para mim também foi importante fazer isto entre as pessoas...perceber o impacto e senti-las emocionadas (...) engraçado perceber a quantidade de informação que passamos sem dizer nada (...)” M1	

2. Podemos falar de Presença do Profissional de Saúde?

Cat/ Sub-categoria	Unidades de Registo	Análise de discurso
2.1.	“(…) Este processo acho que teve mais influência na minha vida do dia-a-dia do que na minha carreira artística, é verdade, talvez	

	<p>porque a faixa etária que me situo ser a adolescência, eu dei por mim a corrigir posturas, a ter mais atenção com o timbre de voz que utilizo, já percebi que falo diferente se é rapaz ou rapariga, se é deprimido ou hiperactivo, o timbre de voz o volume, a atenção que eu ponho ao corpo do outro, quando estou com mais do que uma pessoa, agora dou por mim a ter maior atenção a todos (coro) e também à forma como eu estou ali, e a adequar a minha resposta física , até se estou de caneta, se tiro tudo. Ouço mais o não-verbal do que antes. Foi giro descobrir a quantidade de vozes que eu tenho. Tenho encaminhado muitos doentes para o teatro. (...) M1</p>	
2.1.	<p>“(...) para além de tudo isso, dou por mim com muito menos de me expor ao ridículo, antes fazia de conta que era um leão, agora não, sou mesmo um leão, salto, grito, que era uma coisa que eu achava que era me expor ao ridículo. (...) M2</p>	
2.1	<p>(...) é verdade não queria ser parola, pois tinha muito medo disso (...) M1</p>	
2.1.	<p>(...) eu agora espicaço mais as pessoas, não tenho medo da reacção delas, sem medo do imprevisível. Geram-se assim muitas situações sem estarem controladas (...) M2</p>	
2.1.	<p>(...) tem a ver com a consciência da voz, do corpo, dos outros, agora pensar estas mesmas questões fez-me mais sentido. Experiência do teatro, não seria possível construir tão rápido, se não fosse o grupo. (...) P2</p>	
2.1.	<p>(...) eu também não queria ir para o palco. Este processo trouxe-me uma criança qualquer, estar com o miúdo com a consciência de mim, sinto qualquer coisa, como uma criança mais genuína que saia (...) P1</p>	
2.1.	<p>(...) acho que é mais por aí, passo o dia a fazer figuras tristes, mais ridículas...acho que o</p>	

	<p>processo foi mais de redescobrir uma criança que a integro de outra forma...fundamental neste processo foi o grupo...seria impossível atingir tudo isto individualmente (...). O Crescimento em grupo , em espelho, muito importante (...) E1</p>	
2.1.	<p>(...) Não estou num bom momento profissional, não sei que impacto é que terá tido, mas acho que se tivesse num bom momento profissional ia sentir o mesmo que senti quando comecei a estudar enfermagem e dançava. Lembro-me que cresci imenso como enfermeira com a dança, porque acho que todas as formas artísticas, traz um grande conhecimento de nós, por isso vai influenciar a forma como estamos com os outros. Se eu tivesse num momento melhor...(...) durante o meu estágio, eu lembro-me que estava muito aflita pois sentia que não chegava à criança, e disseram-me que eu era capaz de chegar...e isso veio de facto da dança, e também no teatro. Eu trabalho com adultos, e de facto quando brincamos com as pessoas faz toda a diferença ...isto facilita-nos imenso (...) E2</p>	
2.1.	<p>“(...) Não só...voltamos à questão da congruência, nós não podemos separar, está tudo em ligação, está presente, disponível, está com uma atitude contentora, se eu estou lá, mais preocupada com o telemóvel, a falar com a pessoa do lado, a falar sobre o filme que estão a ver, não estou disponível para eles, isso é o bastante para eles se começarem a agitar e começar com chamadas de atenção e se for preciso desenvolvem logo ali uma crise disruptiva (...)” E1</p>	

2.2. Quais as diferentes dimensões da Presença do Profissional de Saúde

2.2.	“(…) É como o actor, também tem limites. A nossa presença tem limites (…)” M2	
2.2	“(…) na teoria, consciência das nossas emoções, da nossa história, portanto tem muitos pontos em comum com a presença do actor (…)” P2	
2.2.	“(…) A minha presença...e eu não era assim, era muito tagarela, é uma presença mais de escuta, muito mais do que um actor se calhar precisa (…)” M2	
2.2.	“(…) Pois para mim, quando eu penso na minha presença não tem nada a ver, a não ser que eu pense na presença com os outros actores que estão em cena, e não com o público...a forma como eu estava a entender a presença do actor em palco, não tem nada a ver com a presença terapêutica...a não ser que eu comece a pensar na forma como estou com outros actores em cena (…)” P1	
2.2.	“(…) tem muito a ver com a postura, com a forma como se está na relação, de facto há posturas que r no trabalho de actor com outros actores (…)	
2.2.	“(…) são tranquilizantes, a pessoa está lá, disponível, tranquila, está contentora, e isto faz toda a diferença (…)” E1	
2.2.	“(…) Está a falar da postura física? (…)” M1	
2.2.	“(…) Tem muito a ver com auto-consciência, eu sei no momento consigo sentir que aquilo me está a tornar insegura, E1	
2.2.	“(…) tem presença aquele que se conhece bem, dos seus limites, estar (…)	
2.2.	“(…) estar disponível para escutar, oferecer ajudar, estar em relação (…)” P2	
2.2.	“(…) e este respeito, há pouco estava se a falar do actor que pode ser muito invasivo, se impor demais, eu estava a pensar em comentários que ouvi, estava a pensar se cá tivessem doentes o que é que eles diriam...eu sinto-me seguro, sereno com...eu acho que tem muito a ver com isto...permitir a outra pessoa sentir-se acolhida,	

	sem ser invadida, no respeito pela intimidade, quer dizer como uma esponja eu absorvo, a tua ansiedade, o teu medo, consigo te devolver isto de forma digerida, mas sem te impor, abrindo a tua cabeça, e metendo lá dentro, isto de deixar ser como é, deixar o outro ser como é (...)" M1	
2.2.	"(...) estava aqui a pensar, começa por não cheirar mal, não falar encostado à pessoa, pela mímica facial, não estar a falar com a pessoa e ver o telemóvel, ou olhar para o relógio, não haver nada entre (...)" M1	
2.2.	"(...) Eu acho que o tom e o ritmo do discurso são importantes (...)" P2	

2.3. O percurso de desenvolvimento da Presença do Profissional de Saúde?

2.3.	"(...) começa muito pelo conhecimento próprio, esta questão do tempo para mim é fulcral, o esperar, esperar, esperar, esperar, e depois esperar, observar, sintonizar com o ritmo do outro, pelo mesmo comprimento de onda, isto para mim tem sido muito difícil, porque o meu ritmo habitual é 300 depois como é que eu estou na presença de alguém que está a 50, isto de adequar ritmos para mim tem sido a coisa mais difícil, e depois o medo da espontaneidade, isto que se dizia há pouco...o medo de não fazer bem, então tem que estar tudo muito estruturado, sistematizado, às vezes isso substitui Mais Presença, e tem sido um desafio estar mais Presente, e ser menos perfeccionista, no sentido de não me escapar nada....soltar o imprevisto, que também é preciso na relação com o outro que nos procura,...mas é tão difícil porque é tudo tão pensado, então o espontâneo, não sei, se calhar tem a ver com medo de fazer mal, de ser uma Má Presença...então às tantas torna-se numa Presença Pesada...uma presença chata...então, não sei...isto que diziam há pouco (...)" E2	
2.3.	"(...) eu estava a ouvir falar...esperar, esperar, e só me lembrava da palavra esperança, que é muitas vezes o	

	que aqueles miúdos não têm...bom mas isto não tem nada a ver (...) P1	
2.3.	“(...) eu acho que tem tudo a ver, porque eu acho que a presença tem tudo a ver, com re- introduzir a dimensão tempo nas nossas vidas que não costuma haver, passamos por dezenas de pessoas durante um dia e não estamos presentes, portanto isto que estás dizer tem tudo a ver, porque veio re-introduzir a dimensão tempo na relação (...)” M1	

3. Existe alguma relação entre a Presença em Saúde e em Teatro

Cat/ Sub-Categoria	Unidades de Registo	Análise de discurso
3.	“(...)Não sei se teríamos chegado ao mesmo resultado fora do universo do João dos Santos, que era uma pessoa que fazia isto muito bem. Lembro-me de estar a viajar entre as obras dele, ajudou-me muito a pensar a presença terapêutica e a presença artística...veio-me aquela memória a sessão que tivemos dos cheiros, sons, que me foi particularmente saborosa que faz muita a síntese entre estas duas coisas...que é potenciar todos os sentidos, aumentar a consciência que estás vivo e em relação, temos muitos sentidos, recebemos informação de muitas fontes, comunicamos de muitas maneiras, e acho que é aqui que se cruzam os dois universos, a possibilidade de expressar coisas, de receber coisas expressas pelos outros, penso que é ponto em comum (...) M1	

3.	<p>“(…) há pouco estávamos a falar da dimensão tempo, e nisto acho que os dois aproximam-se, nesta coisa de estar atento aos sinais do outro, reparar em diferentes pormenores, isto de captar os sinais e adequar o nosso ritmo ao ritmo do outro, isto de esperar o que é que mais dizer para eu saber o que te vou dizer, este sincronizar de espontaneidades, digamos assim...temos coisas preparadas mas temos que esperar o que é que vem daí, acho que isto tem tudo a ver com os dois mundos...e esperar...acção gera reacção, comportamento gera comportamento, tom de voz gera tom de voz...muitas vezes saio de uma consulta e penso...isto hoje foi teatro, isto hoje foi João dos Santos..até mesmo a questão do perfeccionismo...perder o medo a ler o guião e sê tu própria...como estávamos a falar do que é estar em relação terapêutica...estar mais presente e menos preocupada em fazer bem...também acho que isso se aplica à presença do actor, acho eu (...) P1</p>	
3.	<p>“(…) Comunicação, é o ponto que eu vejo de união entre os dois universos, no teatro comunicamos connosco próprios, e comunicar no sentido de descobrir. Na relação terapêutica, é preciso ouvir outro, comunicar o outro, e comunicar com as nossas emoções despertas pelo outro. (...) P2</p>	
3.	<p>“(…) No teatro para a coisa resultar temos que captar a atenção do outro, na relação terapêutica também temos que captar a atenção do outro ou do grupo que está connosco, para haver relação e depois a intervenção, no teatro, para a peça resultar temos que criar relação com quem está do outro lado, e depois todo o processo que implica auto-descoberta, conhecimento do nosso corpo, e isso também é necessário na saúde. Aqui os dois processos cruzam-se lindamente (...) E1</p>	

3.	“(…) esta auto-consciência do corpo fala-se pouco nas formações da saúde, ter consciência disso e do impacto que tem sobre o outro. Aqui se cruzam estes mundos. P1	
3.	“(…) Em ambos os universos, é preciso manter um papel e uma relação próxima ao mesmo tempo, como ter uma relação com uma função clara a desempenhar, sem perder a relação comigo própria e com o outro, e isso é uma reflexão para mim. A gestão do silêncio..quando estou calada estou também em relação...também é transversal aos dois universos (...) M2	
3.	“(…) a presença tem também muito a ver com o estar, a forma como se está, na sua plenitude, sem abdicar da totalidade. A sensação de estar presente é muito semelhante a forma como estou na relação terapêutica. No sentido de estar completa, autêntico. Cruza-se na forma como se está, nesse sentimento de plenitude. E eu acredito quanto mais estamos presentes em palco, ou na relação terapêutica, isso passa para o outro (...) E2	

APÊNDICES

APÊNDICE A

MEIA DÚZIA DE OITO E SE NÃO SABE PORQUE É QUE PERGUNTA? APRESENTAM

A MÁQUINA DE EMPANTURRAR PERUS

20
DEZ
21H30

ESE
LISBOA
ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO

ENTRADA
LIVRE

CENTENÁRIO
JOÃO DOS
SANTOS

Apoios: Comissão de
Centenário
João dos Santos



Grupo de Teatro
Terapêutico do Júlio
de Matos

APÊNDICE B

FICHA ARTÍSTICA

INTERPRETAÇÃO/CO-CRIAÇÃO

Ana Rita Rosa, Anabela Pereira, Anabela C. Santos, André Maravilha, Andreia Santos, Carlo Volpato, Catarina Santos, Cátia Milheiro, Diana Albuquerque, Helena Rainho, Inês Mota, Joana Fernandes, Joana Gonçalves, Mafalda Coito, Patrícia Silva, Paula Vaz, Paula Monteiro, Patrícia Nunes, Rita Cadima, Rita Gaspar, Sónia Malaquias, Vera Bernardino.

DIRECÇÃO / ENCENAÇÃO

Colectivo Meia Dúzia de Oito

Ana Almeida

Ana Sofia Santos

José Luís Costa

Marco Ferreira

Rafael Moraes

Ricardo Rodrigues

Sílvia Ferreira

Sylvie Rocha

www.facebook.com/meiaduziadeoito

meiaduziadeoito@gmail.com

Apoios | Comissão de Centenário João dos Santos, Centro Hospitalar de Lisboa Central, Escola Superior de Teatro e Cinema, Escola Superior de Educação (Instituto Politécnico de Lisboa), Grupo de Teatro Terapêutico - Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, SOU – Movimento e Arte.

M/3

Duração aproximada 1h15

Entrada Livre

MEIA DÚZIA DE OITO SE NÃO SABE PORQUE É QUE PERGUNTA? APRESENTAM

A MÁQUINA DE EMPANTURRAR PERUS

08
FEB
16H

~~20
DEZ
21H00~~

ESE
LISBOA
ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO

ENTRADA
LIVRE

CENTENÁRIO
JOÃO DOS
SANTOS

Apoios: Comissão de
Centenário
João dos Santos



Grupo de Teatro
Terapêutico do João
de Matos



SINOPSE

O tempo da Criança. O tempo do Adulto. O tempo do Encontro.

Não é obra do acaso, é também obra da disponibilidade recíproca daqueles que se encontram. Nesse lugar Encontro recuperámos a mãe-avó, o ré menor, a Xinoca, os jantares de mesa cheia, os fatos ridículos de carnaval, o abraço estampado, e outros tantos salpicos de uma memória que se fez adulta. Conto contigo, quero voltar a olhar para ti em breve, nossa mãe fotografou e guardou, e mais não digo, vais ter que descobrir sozinho. Metáfora assumida na viagem da criança-adulto-actor-comunidade, em que saber tudo a cada instante deixa de ser importante, pois vivemos em palco o tempo necessário para que elas se ponham livremente a si próprias, procurando resolver lentamente...elas, as crianças, nós, as crianças, nós os adultos. Nós...

A MÁQUINA DE EMPANTURRAR PERUS

(...) **João Sousa Monteiro** - O David Cooper compara esta ansiedade dos adultos em relação à privacidade das crianças, àquelas mães muito chatas que têm a mania que os filhos comem pouco e estão a ficar muito magrinhos. «Come mais, meu filho, comeste tão pouco!» «Vá, mais uma colher pela avô, e mais outra pelo papagaio...» «Só mais esta garfada e depois acabou-se; vá lá, não faças birras», não é? «Esta criança é um castigo para comer!» Quando a criança pensa que se calhar é um castigo aturar aquela chata! E o miúdo, ou a miúda, entretanto já comeram que se fartaram, ou já tinham comido antes, ou então andam simplesmente preocupados com as suas vidas e não lhes apetece comer, como acontece a toda a gente. E depois falam ao pediatra e dizem que o filho não come nada, ou que a filhinha está muito magra, que não tem apetite.

E então o David Cooper compara esta compulsão alimentar, para empanturrar os miúdos (com a ansiedade dos adultos), com a mesma atitude, mas agora ao nível do estar sozinho: mais um presente, e mais um ir aqui e um ir acolá, e mais uma festa, e mais um vídeo, e mais uma coisa e outra, mas deixar os miúdos em paz é que não pode ser. É o que se fazia dantes aos perus, antes do natal, enfiava-se-lhes azeite pela boca abaixo, ou lá o que era, para eles ficarem mais gordos...e empanturravam-se os desgraçados dos perus (*risos*) para depois os adultos se empanturrarem por sua vez com os ditos perus... (*Risos*)

João dos Santos - Ou então os patos...os gansos, com aquela máquina com que se lhes mete a comida para dentro para fazer o fígado gordo, o «foie-gras»...

João Sousa Monteiro - Como é que é isso?

João dos Santos - É uma máquina que tem uma manivela, e que tem um tubo que se mete dentro da goela do ganso, e metem-lhe então a comida lá para dentro, porque o bicho não podia comer aquilo tudo...é para o fígado ficar gordo, degenerado e gordo, para se fazer depois essa preciosidade culinária, ou gastronómica, que é o «foie-gras», que é muito apreciado.

João Sousa Monteiro - Tenho a impressão de que a cabeça das crianças, muitas vezes, fica como o fígado dos gansos, degenerado e gordo, (*risos*) por não se lhes dar a liberdade, e o *tempo*, todo o tempo necessário para que elas se ponham livremente a si próprias, e vão procurando resolver, lentamente, todos estes problemas, tão difíceis de resolver, e tão importantes para toda a gente, de que falou no princípio deste capítulo.

in *EU AGORA QUERO-ME IR EMBORA* - João dos Santos conversas com João Sousa Monteiro. Assírio Alvim (1990)

APÊNDICE C

Meia Dúzia de Oito/ Se não sabe porque é que pergunta

A máquina de empanturrar perus

- GUIÃO -

Direcção

Meia Dúzia de Oito

Criadores e Intérpretes

Ana Rita Rosa	Cátia Milheiro	Joana Gonçalves	Rita Cadima
André Maravilha	Catarina Santos	Mafalda Coito	Rita Gaspar
Andreia Santos	Diana Albuquerque	Paula Monteiro	Sónia Malaquias
Anabela C.Santos	Helena Rainho	Paula Vaz	Vera Bernardino
Anabela Pereira	Inês Mota	Patricia Silva	
Carlo Volpato	Joana Fernandes	Patricia Nunes	

2013 | 20 de Dezembro | 21h | Escola Superior de Educação

CENA I – Voz infantil de João dos Santos | **Todos**| Todo o espaço cénico

- *Entrada do público na sala com audio João dos Santos*
- *Todos os personagens espalhados pelo espaço cénico*
- *Estendal com todos os figurinos num estendal em palco*
- *Luz de palco e varandins ligada*

CENA II – Vestir a nossa criança | **Todos**| Palco

- *À medida que o público se senta, os personagens levantam-se em direcção ao palco*
- *Todos assumem o seu personagem com o figurino, oscilar entre confortável e desconfortável*
- *Os primeiros a assumirem a sua criança serão os personagens da cena identidade e saem com o figurino em direcção ao espaço cénico da respectiva cena (estrado).*
- *Os restantes personagens constituem uma roda exterior que envolve todo o público.*
- *Luz de palco e varandins ligadas*

CENA III - Identidade | **Carlo, Joana, Rita Rosa**| Estrado

- *Os personagens estão posicionados ora no estrado, ora sentados no palco.*
- *Uma luz de frente ligada e varandins.*

Estão os 3 em pé, de um lado ou do outro da zona das crianças: Joana com sapatos de ‘senhora’ calçados, a olhar para eles e a mexer-se de uma forma sensual, Ana Rita a folhear um livro da Anita. Andam pelo espaço

CARLO – No meu bilhete de identidade está escrito: italiano (tira o bilhete de identidade do bolso)

- *Nella mia carta di identità c'è scritto: italiano*
- *Quando era criança falava outra língua. Para dizer bilhete dizia carta: carta como esta (mostra a carta)*
- *Uma carta do passado que fala ao presente*

Olham para a zona das crianças, sorriem, e um a um, à vez, dirigem-se para essa zona.

Primeiro Carlo, vê uma mosca e tenta matá-la com uma colher de pau, depois começa a brincar com a colher de pau como se fosse uma espada. Enquanto brinca fala em italiano, depois Ana Rita, leva o livro que tem na mão, senta-se junto aos livros, folhea o que tem na mão até a Joana se sentar junto dela e depois pousa-o sobre a pilha de livros. Rita e Joana começam a brincar. Joana põe o a bandolete prateada em Rita

JOANA – Quem é este? Conheces?

RITA – Não... Fala esquisito...

JOANA – PARA!

puxam o Carlo para junto delas e começam a colocar-lhe ganchos. Carlo resiste

RITA – Esta quieto! Não querias brincar...?

JOANA – Anda cá!

Após alguma brincadeira Joana levanta-se e dirige-se para fora da zona das crianças, serena. Rita coloca colares no Carlo.

JOANA (que entretanto foi buscar a máquina fotográfica faz sinal a Carlo para ir para a cadeira tirar a fotografia)

CARLO (dirige-se à cadeira pequena ao fundo da zona das crianças, senta-se encolhido para tirar o retrato.)

JOANA (olha para ele, faz uma careta, pela figura dele, e tira o retrato.) – Flash!

CARLO – A fotografia do meu primeiro bilhete de identidade

CARLO, JOANA E RITA – BAHHH! (em coro)

RITA (enquanto a cena de cima decorre, brinca discretamente com a boneca e vai olhando para a cena que está a decorrer)

CARLO (levanta-se, tira os ganchos, e dirige-se para fora da zona das crianças)

JOANA(coloca a máquina onde estava e anda pelo espaço a observar os seus sapatos.)

RITA (agarrada ao livro lê o título) – Anita na escola (sorri)

– gosto tanto dos livros da Anita... (fecha o livro e procura outro)

– Anita na cozinha... Anita descobre a música... Anita na floresta...

– Anita de avião... (pensativa e intrigada)

– Eu nunca andei de avião... (pega noutro livro)

– Anita e o cão corajoso (sorri, fica pensativa e novamente intrigada)

– hum... Eu não tenho um cão... Mas eu sou a Anita, eu sei que sou a Anita!!

– Anita na montanha! Anita na quinta! Anita no jardim! Anita e a Tia Lucia! A minha tia no se chama Lucia!!!

– TIAAAAAA...

CARLO, JOANA E RITA – Ó TIAAAAAA...

RITA (sai da zona das crianças)

– Ó TIAAAAAA...

JOANA (Joana levanta-se e vai para a zona das crianças, descalça os seus sapatos, faz um totó, CARLO faz o outro

– Ai já chega... está a aleijar-me...

– Assim não fico bonita... não gosto de totós a minha mãe é que me obriga!

– Olá! Tu é que és bonita, gostava de ser como tu!

CARLO – Gostava de ser como tu!

RITA – Gostava de ser como tu!

JOANA – Queres brincar comigo?

RITA – Sim Joaninha, quero! E a que queres brincar?

JOANA – Ao que tu quiseres.. Gosto de fazer os outros rir... e de fazer os outros felizes

– Tu és feliz!?! (para o público)

– Tu és feliz!?! (para o Carlo)

CARLO – Tu és feliz!?!

JOANA – Tu és feliz!?! (para Rita)

RITA – NÃO! Eu sou a Anita! (entra na zona das crianças e vai para junto dos livros)

– Eu sei que sou a Anita! – Anita de bicicleta... (triste) Eu no sei andar de bicicleta....

– Anita no ballet (desesperada) – Mas eu não ando no ballet!! Eu queria... Mas não ando no ballet! Mas eu sou a Anita! A minha tia chama-me Anita... Dá-me os livros da Anita, eu sei que sou a Anita! (procura outro livro)

– Anita de balão (sorri... Desespera...)

– Eu nunca andei de balão!! TIA ERMELINDAAAAA! (levanta-se com um livro na mão e dirige-se ao público)

– ó tia, eu sou a Anita não sou? (pausa)

– (sorri feliz) (Dirige-se para fora da zona das crianças e fica a observar o livro)

JOANA – (a falar para a boneca) Ah... estás triste? (a boneca fala ao ouvida do Joana) Porquê?... Fizeram-te mal!! – Porque é que as pessoas são más?

JOANA – (sai também da zona das crianças)

CARLO – Quando eu era criança... Falava outra língua

JOANA – Quando eu era criança... Sabia muitas coisa

RITA – Quando eu era criança... Era a Anita!

(todos olham sempre para quem fala)

CARLO, JOANA E RITA – Quando eu era criança...

- *Deixam os objectos de cena, no espaço do estrado. Permanecem por lá em contemplação da cena Olá, Olá*

CENA IV – Olá, Olá | **Todos** | parte 1

- *Todos em roda exterior*
- *Entra audio da cena*
- *Começam a mostrar as folhas com os textos respectivos, de forma lenta e pausada*
- *Cena termina com sinal sonoro de sininho. Todos dispersam rapidamente para as suas posições em cena (balcão, escadas caracol, entre o público)*
- *Foco do grupo passa a ser a cena no espaço cénico central*

CENA V - Descoberta | **Anabela, Cátia, Carlo, Diana, Inês, Rita** | Espaço cénico central

- Entram a brincar em cena como se os bancos fosse carrinhos
- Posicionam os bancos de frente para o público
- Luz de frente, cima e varandins ligadas

Tabuada (x2) TODAS

Diana: De que é que isto é feito?

Diana: De que é que isto é feito?

Diana: De que é que isto é feito?

Todas: Chiu!

Cátia: Fogo!

VOLTAM PARA TABUADA

Diana - A minha mãe diz-me sempre que os brinquedos também nos preparam para a vida adulta! DICIONÁRIO: BRINQUEDOS - “S.M. objeto com que as crianças se divertem ou brincam” Mas isto não me diz nada...

COMEÇAM A BRINCAR DE TROCAR DE LUGAR...

Inês – *huuuuuuummmmmmmmm...*

- Não fui eu!

- Foste tu!

Rita - Quem foi é quem tem as mãos amarelas!

- Não fui eu!
- Não fui eu!
- Quem diz é quem é!
- Foi ela!
- Foste tu!
- O cheiro vem de trás.

Rita - Não foi ela...

Anabela- Queres ser minha amiga?

TODAS PARA O PÚBLICO - Queres ser minha amiga?

- Ela não gosta de mim! – *ALGUÉM DO PÚBLICO QUE NÃO RESPONDE*

Cátia - Ninguém quer brincar comigo!

Diana – *Queres ser minha amiga?*

Rita – *Quero!*

Anabela – *Mas disseste que és minha amiga primeiro!*

Inês – *Deste lado todos já são meus amigos!*

Diana - Já tenho 53 amigos!

Anabela- Eu já tenho 200!

Inês - E eu 200 infinitos

Anabela - Eu 200 mil Infinitos

Cátia – Eu tenho 637 amigos no Facebook

SILÊNCIO

Rita - As coisas mudaram, não foi? - *PARA ALGUÉM DO PÚBLICO*

Todas para alguém do público - *As coisas mudaram, não foi?*

Anabela - No meu tempo é que era bom!

TODAS REPETEM PARA O PÚBLICO e entre elas – *contam o que era bom (brincadeiras, momentos...)*

Anabela – Já alguma vez subiste a uma árvore?

Diana - Mas não é proibido?

Inês - A professora diz que não podemos,

Cátia - É perigoso

Rita - Podemos cair e partir uma perna...

Cátia – É proibido!

Diana - Vamos ser apanhadas!

Anabela - Quem não arrisca, não petisca!

Inês – Não tens medo?

Anabela - Anda!

A SUBIR PARA A ÁRVORE

Diana - Sabiam que as árvores, pelo processo da fotossíntese, captam o dióxido de carbono do ar e libertam oxigénio, mantendo, assim, o equilíbrio entre os componentes da atmosfera? E assim respiramos melhor!

Inês: Chiu! Vem! Anda rápido.

Diana: Uau!

PAUSA

Todas olham para a Cátia que está em baixo a escrever no diário.

Cátia – ESCREVENDO E FALANDO PARA O PÚBLICO – COM MUITA LEVEZA

“12 de Fevereiro de 1992

Querida Katy:

Preciso mesmo de falar contigo... Só tu me compreendes!... Tive um dia muito triste... Hoje na escola várias colegas gozaram com o meu cabelo, só porque a minha mãe decidiu cortar-mo pequenino ... à tijela !!!!... Andaram todo o recreio atrás de mim a chamar-me Pedrinho, “olha um rapazinho de saia, és o Pedrinho, Pedrinho...” Fiquei a chorar, sozinha... Acho que estas coisas deviam ser proibidas!..À tijela!.... Tive tanta vergonha! Só queria ter lá tido a minha mãe... Já alguma vez te sentiste assim?...”

Olha para o público, repete a pergunta, guarda o diário e pega na viola.

“Quando me sinto triste, gosto de ir chorar para a viola... Acho que ela me compreende e consegue sempre encontrar os acordes que estão em sintonia com os meus... Faço canções das coisas que gostava de conseguir dizer aos outros e não consigo...”

“Há coisas que só se vêem por olhos que já choraram...”

Cátia aprende os acordes

TODOS ESCUTAM OS ACORDES

Diana - substantivo feminino, estado de quem está só; lugar despovoado e não frequentado pelas pessoas...

Inês - Olha a professora!

Todas saem, menos Anabela

Anabela - Desde sempre fomos amigas. Todos os dias íamos para a escola juntas, regressávamos juntas e brincávamos sempre juntas, quando nos zangávamos os brinquedos voavam de um quintal para o outro, era sempre assim, foi sempre assim, passaram muitos anos...

Hoje não nos zangamos....Discordamos... temos pontos de vista diferentes.... continuamos a ser amigas!

Novamente a professora

Inês- A prof. Rosinda, a minha professora da segunda classe, pediu-nos para escrevermos um poema sobre o que “o que nós gostaríamos de ser”. – E eu escrevi, Se eu fosse uma fruta, seria uma melancia. Tinha sementes no lugar do coração. Ela começou a chora, que eu vi, e eu fiquei com medo e assustada... Pensei que tinha feito algo errado. Mas não! Ela deu-me um lápis de tabuada e um excelente no caderno. Percebi, ainda criança, que a poesia muda a gente.”

VOLTAM PARA A TABUADA UTILIZANDO A ARDOSIA. CARLO ENTRA COM A BICICLETA. AS MENINAS DESENHAM OU ESCREVEM NA ARDÓSIA. NA SEGUNDA VEZ QUE CARLO PASSA POR ELAS, MOSTRAM O QUE FIZERAM PARA O PÚBLICO, ENQUANTO ACOMPANHAM CARLO NA BICICLETA. QUANDO CARLO PARA NA FRENTE DELAS, TODAS FICAM ENVERGONHADAS E VIRAM-SE DE COSTAS.

CARLO - As raparigas têm um feitio que ninguém compreende, nem mesmo elas. Elas gostam daqueles rapazes que não lhes ligam nenhuma e que são estúpidos, em vez de gostarem daqueles que, por vezes, são mais atenciosos, pois mandam mensagens, perguntam-lhes se estão bem e as compreendem. Não se entende!

SAI CARLO, CÁTIA COMEÇA A TOCAR SEUS ACORDES (lento). MENINAS VIRAM PARA FRENTE DE NOVO.

Cátia - Às vezes, quando jogávamos entre todas, ao elástico ou ao “frutos, frutos fora”, eu perdia de propósito, para deixar as outras ganhar, porque assim sabia que elas não iam deixar sozinha e iam ser minhas amigas o resto do dia...”

Diana – AMIZADE: “S.F. afeição por uma pessoa; simpatia; dedicação; atração.”

CARLO VOLTA ATIRA SOBRE AS MENINAS MUITOS BILHETINHOS. VAI ATÉ INÊS E ENTREGA-LHE UMA ROSA. E SAI CORRENDO ENVERGONHADO. CENA DE PREPARAÇÃO DO CASAMENTO DE INÊS – MUITA FELICIDADE E RISINHOS. VOLTA CARLO PEGA NOS BRAÇOS DE INÊS E SAEM DE CENA. CÁTIA PARA A MÚSICA (rápido).

Anabela - ... há três anos recebi um telefonema dela assim: É só para te dizer que fiz a ecografia agora e que e não é uma, são duas meninas. Mas ela irrita-me tanto, nunca atende o telefone ao sábado... Mas devolve sempre a chamada!

Diana – SAUDADE: SUBSTANTIVO FEMININO

Rita - Saudade é o desejo conjugado na ausência. Saudades do tempo em que havia tanto por onde crescer que se estava sempre bem no próprio lugar. Em que as feridas doíam pela primeira vez... Agora o lugar é muito grande, cheio de ausências.

Cátia - E sempre esta inquietação de não se saber a que lugar se pertence.

- Começa a entoar-se a música “Fisga” em que todo o grupo canta, enquanto passa pelo público um cordão de memórias.

- Deixam os objectos de cena no espaço cénico (viola, bicicleta, ardósias, dicionário)
- O foco de todos passa a ser a imagem dos pés...
- Desligam-se luzes de cima.

CENA VI – *Medos I* | **André, Helena, Paula, Vera** | palco

- *Apenas a imagem dos pés*
- *Luz de palco e de frente*
- *Começa uma coreografia de pés e depois o texto...*

Paula – Gostas de dormir?

André – Pareces a mãe!...

Vera – Eu sei, mas não queres ficar bonita nas fotografias?

Lena – Não, eu odeio!

Paula – Odeias dormir?

André – Quero!

Vera – Então não podes amarrotar a saia do vestido. Já viste quando depois estiveres em cima do palco, com o vestido tão bonito que a mãe te fez? Ainda te lembras do texto todo que vais dizer?

Lena – Odeio!

Paula – Porquê?..

André – Lembro pois! Vou fazer de mãe! E o Henrique vai fazer de pai! Olha os totós que a mãe me fez! Até tenho laçarotes vermelhos, para condizer com as meias!

Vera – Vais ficar uma vaidosa à custa disso. E também vais passar a gostar de representar graças a isso.

Lena – Porque faço figura de idiota...

Paula – E sonhar? Gostas de sonhar?

André – O que é representar?

Vera – É fazeres de mãe e o Henrique fazer de pai. Mas mais a sério. E fazer de outras coisas também.

Lena – Se for com coisas boas, com bolos, com chocolates, com super-homens...

Paula – Com que outras coisas é que sonhas?

André – Como de árvore?

Vera – Também. Mas quando fores grande, vais perceber melhor.

Lena – Às vezes também sonho com aventuras, que sou um aventureiro... com piratas, que eu sou um pirata...

Paula – E o que é que fazes no sonho?

André – E vou ficar muito grande?

Vera – Vais. A piada é ires descobrindo aos poucos... Olha é a tua vez! Vai!

Lena – Eu sou um pirata... sou um pirata que mata os piratas...

Paula - Ah sim?

André – Olha, esta fotografia foi tirada na primeira de que tenho memória: a casa verde! Fui muito feliz na casa verde!

Vera – Mas estás com um ar tão triste e envergonhado... não, espera, estás com um ar zangado...

Lena – Sim, sempre. E outras vezes também fico entre a espada e a parede.

Paula – Então e depois o que é que acontece?

André – É uma possibilidade... mas era preciso tirarem-me esta fotografia??

Vera – Se calhar não era preciso tanto, mas a verdade é que ficou registado um momento de viragem na tua vida!

Lena – E depois aí, nas alturas mais incríveis, eu acordo!...

- *No final, apagam-se as luzes de frente e palco*

- *O foco do grupo vai para personagem do conferencista*

CENA VII - Conferencista | **Andreia** | balcão

- *Todas as luzes desligadas*

- *Acende luz do conferencista*

- *Ao mesmo tempo, cena do Medos II é preparada com respectivas cadeiras*

- *Personagem inicia a sua conferência*

Andreia – Vou contar a história de um menino....

- *Cena termina com conferencista a apagar respectiva luz*

- *Foco novamente a mudar para o palco,*

-

CENA VIII – Medos II | **André, Helena, Paula, Vera** | palco

- *Novamente luz de frente e palco.*

- *Partitura de movimento e palavra em palco*

Paula – Gostas de dormir?

André – Pareces a mãe!...

Vera – Eu sei, mas não queres ficar bonita nas fotografias?

Lena – Não, eu odeio!

Paula – Odeias dormir?

André – Quero!

Vera – Então não podes amarrotar a saia do vestido. Já viste quando depois estiveres em cima do palco, com o vestido tão bonito que a mãe te fez? Ainda te lembras do texto todo que vais dizer?

Lena – Odeio!

Paula – Porquê?..

André – Lembro pois! Vou fazer de mãe! E o Henrique vai fazer de pai! Olha os totós que a mãe me fez! Até tenho laçarotes vermelhos, para condizer com as meias!

Vera – Vais ficar uma vaidosa à custa disso. E também vais passar a gostar de representar graças a isso.

Lena – Porque faço figura de idiota...

Paula – E sonhar? Gostas de sonhar?

André – O que é representar?

Vera – É fazeres de mãe e o Henrique fazer de pai. Mas mais a sério. E fazer de outras coisas também.

Lena – Se for com coisas boas, com bolos, com chocolates, com super-homens...

Paula – Com que outras coisas é que sonhas?

André – Como de árvore?

Vera – Também. Mas quando fores grande, vais perceber melhor.

Lena – Às vezes também sonho com aventuras, que sou um aventureiro... com piratas, que eu sou um pirata...

Paula – E o que é que fazes no sonho?

André – E vou ficar muito grande?

Vera – Vais. A piada é ires descobrindo aos poucos... Olha é a tua vez! Vai!

Lena – Eu sou um pirata... sou um pirata que mata os piratas...

Paula - Ah sim?

André – Olha, esta fotografia foi tirada na primeira de que tenho memória: a casa verde! Fui muito feliz na casa verde!

Vera – Mas estás com um ar tão triste e envergonhado... não, espera, estás com um ar zangado...

Lena – Sim, sempre. E outras vezes também fico entre a espada e a parede.

Paula – Então e depois o que é que acontece?

André – É uma possibilidade... mas era preciso tirarem-me esta fotografia??

Vera – Se calhar não era preciso tanto, mas a verdade é que ficou registado um momento de viragem na tua vida!

Lena – E depois aí, nas alturas mais incríveis, eu acordo!...

- Luz de palco apaga-se, acende-se luz de cima

- Entra personagem da Sónia, em exploração do espaço, qual criança a perceber todos os recantos da casa

CENA IX – Movimento afectivo | **Todos** | Todos os espaços cénicos

- Todas as luzes ligadas

- Na sequência da exploração do espaço, Sónia inicia movimento coreografado.

- Segue a Patricia a fazer o mesmo movimento, primeiro exploração e depois assumir a coreografia

- Na sequência todo o grupo faz o mesmo, do seu lugar, na sua perspectiva e ritmo.

- Quando o grupo tiver instalado nessa dinâmica, personagens da Sónia, Rita, Patricia e Paula retiram-se quais crianças muito admiradas com todo o movimento, em contemplação assumida de toda a coreografia.

- O grupo mantém-se no movimento, e os personagens (afecto) assumem o seu lugar no palco

CENA X - Afectos | **Patricia, Paula, Rita, Sónia** | Palco

- *Luz de palco ligada*
- *Primeiro plano, criança, adulto, mãe, no palco em frente à direita*
- *Segundo plano, pintora, representa diferentes imagens*

Rita - a brincar com brinquedos e a cantarolar melodia (“O nosso galo, Balão do João e/ou Patinhos”), com adulto (Sónia) com mãos sobre braços da criança a acompanhar movimentos desta (a cara não se vê; temos que estar muito juntinhas para não parecer títere!)

Paula - chega com expressão de alegria e felicidade e com um brinquedo novo Criança e mãe sorriem uma para outra

Criança mostra brinquedos com que brinca à mãe e brinca com ela

Mãe oferece brinquedo novo que encanta criança

Troca de afectos entre mãe e criança (festas, toques no nariz com brinquedo ora à mãe ora à criança, beijo à esquimó, abraço)

Rita - desenha retrato da mãe (“imagem interna”), mãe pousa como modelo sorrindo para criança e contemplando desenho da criança com gesto de aprovação.

Neste momento, pintora começa a pendurar os desenhos no estendal

Rita - guarda desenho no peito

Paula - começa a afastar-se e a despedir-se da criança com gesto de adeus, sorrindo

Criança vê mãe afastar-se sorrindo com misto de tristeza e serenidade e faz gesto de adeus também

Mãe sai de cena

Rita - passa para trás de adulto (Sónia)

Sónia - levanta-se (cresce), criança atrás acompanha movimento: subir a olhar para

cima (espanto, descoberta, satisfação); sorrir logo; tocar o corpo crescido com as mãos, “limpar” o corpo, sacudir o pó, ter a certeza que tem este corpo. Olhar para o público e sorrir

Sónia - tira desenho da imagem interna do peito e abre papel, sorri contemplando-o e

olha na direcção da saída da mãe (devagarinho, com o sentido de recordar)

Rita - espreita por cima do ombro do adulto e sorri

Sónia - tira mais imagens internas do peito

- *No final, criança, adulto e pintora ficam a pendurar respectivos desenhos*
- *Entra em cena, personagem da Anabela Santos, da cena Sonhos*
- *Contempla os desenhos, todos os personagens da cena Afectos saem*

CENA XI - Sonhos | **Catarina, Mafalda, Patricia, Andreia, Anabela** | Palco, balcão

- *Todas as luzes acesas*

- *Assumido desconforto/ insegurança da personagem da Anabela*

- *o grupo das crianças está dividido em dois grupos, em ambos os lados do balcão, inicialmente em silêncio, apenas as mantas.*

Anabela inicia o texto...

Anabela - Boa Noite, venho aqui, pediram-me.. ah.. eu penso que a maioria de vós deve perceber muito bem disto, outros talvez não, mas eu também estou aqui para esclarecer as dúvidas, por isso, alguma questão, não hesitem, podem interromper à vontade.

O Coelho.

Então, isto é assim. Vão ao curral, onde está o animalzito e escolhido o preferido é tentar encurralá-lo contra um canto ou uma parede e apanham-no, apertam-no contra vocês, assim junto ao peito para ele se acalmar. Depois, colocam-no, com cuidado, para dentro do saco.

Crianças – começam a brincar com as luzes, a ligar e a desligar os focos de luz que temos na cabeça.

O saco, o melhor é ser daqueles das batatas, que são de linha grossa. Porque o animalzito é capaz de começar a espernear e com as unhas furar o saco. Se for de linha grossa, às tantas até fica com a unha entalada no saco, o que vai ajudar a que fique mais quietinho.

Crianças – Começam a fazer um burburinho, pequenos risos que vai aumentando num crescimento de excitação. Quando começa a descrição do saco, fazemos movimentos semelhantes a estrebuchar, como se fossemos um coelho preso no saco.

Anabela - Por isso, levar um saco é o melhor que têm a fazer, até porque o bichito não tem de estar a ver para onde o levam e se ele espernear vocês agarram a boca do saco com força e está resolvido o assunto.

Pssst! Menina, então, é para fazer Óoo, não é? Então.. pronto, já passou..

- Enfim, as crianças.. olhem, são as crianças e as flores, o mais lindo que existe no mundo!

Crianças – apagamos as luzes dos nossos focos e fazemos silêncio.

Anabela - Adiante,

Crianças – Ligam as luzes e saem do sítio onde estamos e começam a procurar um espaço, e param quando a Anabela disser “desenrascar sozinhos”.

Anabela - levam o bichito para o local escolhido. Agarram-lhe pelas patitas de trás, com força e é o fenómeno da “stickada”. Eu cá prefiro chamar paulada porque é um termo muito mais português e o que se pretende é que daqui para a frente todos vocês sejam capazes de se desenrascar sozinhos.

Crianças – Param quando a Anabela disser “desenrascar sozinhos”, e mantêm as luzes ligadas.

Anabela - Pronto, agora é: Respirar fundo, para dar impacto ao movimento, chegar o braço para trás e pumba!

Crianças – SALTAR

Anabela - Uma ou duas vezes, no máximo. Isto é para ser bem feito, que aqui ninguém quer fazer o animalzinho sofrer.

Crianças – Começam a fazer risos e sons, e a brincar à apanhada enquanto ela descreve

Anabela - A seguir, rapidamente, com uma navalha bem afiada espeta-se atrás da orelhita, uma qualquer, que é para fazer um furito para sair o sangue pisado. Pendura-se o coelhito pelas patas de trás com a cabecita inclinada para um balde, que é para não sujar o espaço. Convém que à volta do balde se espalhe um jornal para o caso de “espingalhar”. E fica ali uns 5-7 minutos. Espera-se um bocadito que ele acabe de estrebuchar e fala com a pessoa que estiver ali. “Então, como é que vai arranjar o coelhito? Ai eu gosto muito à caçador. Ai eu cá é mais guisado, ou então coelho frito, isso é que é um sonho!”

Óh, meninas! Então? Qual foi o combinado? É para fazer ó-ó! Olha agora, é preciso eu ir aí? E a minha menina? Porque é que não vai para ao pé das maninhas? Hum? Já a correr muito. Isso, pronto.. pronto..

Crianças – Param em silêncio e desligam as luzes. Assumem lentamente jogo das escondidas

Anabela - Isto das criancinhas é tudo muito lindo, mas até crescerem e saber o que a vida custa, dão mais trabalho que 20 coelhos juntos.

Quando o bichinho estiver sossegado, levanta-se a pele das costas, sopra-se para afastar o pelito e faz-se um cortezinho. Apenas o suficiente para meter os

nossos deditos. Uma pessoa do lado da cabecita, outra do lado do rabito. E um, dois, três. Cada um puxa para seu lado e é um rápido!

Corta-se no fundo dos tornozelos, para a pele sair por esse lado. Quem fica com a parte da cabeça tem de cortar nas orelhas o mais rente possível à cabeça. E nisto já a pele está do avesso, dá-se mais um puxãozinho e a pele sai que é uma beleza.

Agora, faz-se um cortezinho na barriga, entre as pernas. Vira-se ao contrário, pega-se pelo pescoço e dá-se um cortezinho na goela e os intestinos começam logo a sair pelo buraco. Mete-se a mão por dentro para tirar o fígado, isto que é para tirar o fel que é uma coisinha verde, assim um balãozinho verde. De contrário na cozedura, rebenta e estraga tudo, porque aquilo amarga muito.

Mas o que é isto? Parou já a dança! Olha agora... Mas é preciso ir chamar o vosso pai? Vamos a ver?

Crianças - Param e ficam quietas, em silêncio. Apagam as luzes. Lentamente aproximam-se do palco, mesmo junto à personagem da Anabela

Anabela - E pronto. Os coelhos são animais muito produtivos, cabem num espaço pequenino, reproduzem-se que é uma maravilha. Ora vejamos, uma coelha, a partir do momento em que estiver grávida demora um mês para ter os coelhitos, e pode ter até uns 10 coelhos de uma vez só e em 3-4 meses estão bons para ir para o tacho.

Agora, atenção que assim que apercebam que ela está a fazer ninho, o que significa que está grávida é tirar logo o coelho macho dali. Isto porque quando ela parir se o coelho estiver lá, o cheiro entusiasma-o. E se ela ficar grávida, pronto, lá se vai o leitinho e ficam os coelhitos muito magritos. Os coelhos demoram 10 dias para abrir os olhitos e se a mãe ficar logo grávida, eles ainda demoram a perceber que já não há mais leite, ficam cheios de fome e têm logo que começar a comer e a carne não fica com a mesma qualidade.

Crianças – Obrigam a personagem da Anabela a parar.

Anabela – Vamos para a mesa.

CENA XII – O bolo | **Todos I**

- Mantém-se as luzes ligadas
- Entra bolo em cena, todos dão foco à entrada do bolo
- Personagens do poema assumem os seus lugares no palco e espaço cénico central

CENA XIII – O escaravelho e as rosas | **Todos I** Palco e espaço cénico central

- *Mantém-se as luzes ligadas*
- *Primeiro plano, palco com 3 pares de personagens*
- *Segundo plano, 3 personagens nos diferentes corredores entre o público*
- *Começa o texto em forma poética*

CARLO - Era criança pequena quando me mostraram
que havia pessoas más e pessoas boas
e eu senti que se deviam matar todas as pessoas más.

JOANA F. - Era menino crescido quando me disseram
que havia homens bons e homens maus
e eu achei que se deviam matar todos os homens maus.

VERA - Era já grande quando me explicaram que havia os pervertidos

TODOS - e os outros

VERA - e eu concordei que se matassem todos os pervertidos.

MAFALDA - Era já homem quando me ensinaram que se deviam matar todos os
descrentes, mas...

CATARINA - não cheguei a perceber de que descrentes se tratava.

PATRÍCIA / CARLO - Ouvi dizer mal dos brancos e dos pretos,

PAULA / CATARINA - dos vermelhos e dos amarelos,

HELENA / JOANA - dos sábios e dos ignorantes,

VERA / JOANA F. / MAFALDA - dos inteligentes e dos estúpidos.

JOANA F. - Por pouco não matei toda a gente, para ficar só com os bons,

MAFALDA - os sábios

VERA - e os inteligentes! Cansado de procurar a verdade, acabei por matar em mim o
desejo de matar e o medo de ser morto.

JOANA / PATRÍCIA / CATARINA - Espero que os homens se não matem uns aos outros

PATRÍCIA - só por eu ter deixado de estar alerta e de vigia aos maus,

HELENA (eco) – aos maus

PAULA (eco) – aos maus

PATRÍCIA - aos estúpidos,

HELENA (eco) – aos estúpidos,

PAULA (eco) – aos estúpidos,

PATRÍCIA - aos mentecaptos

HELENA (eco) – aos mentecaptos

PAULA (eco) – aos mentecaptos

PATRÍCIA - e aos pervertidos.

HELENA (eco) – e aos pervertidos.

PAULA (eco) – e aos pervertidos.

VERA - Porque, entretanto,

MAFALDA - nesta Primavera florida,

JOANA F. - vou passando semanas inteiras

VERA - a imaginar com prazer, como hei-de matar ao domingo,

os piolhos e os escaravelhos das minhas roseiras.

TODOS (*em sussuro e alternadamente*) - os piolhos e os escaravelhos das minhas roseiras.

CENA XIV – Fotografia do grupo | **Todos** | Palco e espaço cénico central

- Entra em palco, personagem do fotógrafo.

- Interage com todos de forma a tirar fotografia

- Todos fazem semi-circulo no espaço cénico central. Relação directa com público

CENA XV – A festa | **Todos I** Palco e espaço cénico central

- Começamos a distribuir fatias de bolo por todos
- Instala-se o audio com voz do João dos Santos