

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# *CORRE MÃE! CORRE!*

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO

ESPECIALIZAÇÃO - TEATRO DO MOVIMENTO

---

Frédéric da Cruz Pires

Lisboa, maio de 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

*CORRE MÃE! CORRE!*

Frédéric da Cruz Pires

TRABALHO DE PROJETO

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro do Movimento, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa e co-orientação do professor Luca Aprea.

Lisboa, maio de 2013

*Para a minha mãe*

## AGRADECIMENTOS

Aos orientadores

professor Armando Nascimento Rosa pela revisão do relatório

e ao professor Luca Aprea pela revisão do mesmo e por todas as sessões de Teatro do Movimento,

aos professores Maria João Serrão, Stephan Jürgens, David Antunes e Maria Repas Gonçalves,

ao Júri,

aos meus colegas do Leirena Teatro,

ao António Fonseca pela amizade e apoio no crescimento do Leirena Teatro,

ao João Mota pelo saber,

a todas as estruturas artísticas, espaços culturais e municípios que receberam o *Corre Mãe! Corre!*: Comuna Teatro de Pesquisa, Teatrão, TAP, CEF, Teatro-Cine de Pombal, Cine-Teatro de Ourém, Rosas do Lena, Casa da Cultura de Alvaiázere, Municípios de Pombal, Alvaiázere e Ourém.

ao Teatro José Lúcio da Silva, Dr. José Pires e toda a sua equipa técnica,

ao Município de Leiria, em especial ao Senhor Vereador Dr. Gonçalo Lopes,

aos meus pais pelo amor incondicional,

a minha companheira por toda a paciência, confiança e apoio.

## RESUMO

O presente relatório representa o trabalho desenvolvido na criação e apresentação do espetáculo *Corre Mãe! Corre!* pelo Leirena Teatro, no âmbito do Mestrado de Teatro - especialização em Teatro do Movimento da Escola Superior de Teatro e Cinema.

É objeto de estudo neste relatório as referências e os conhecimentos artísticos que possibilitaram a exploração de um processo e de uma linguagem na construção de um espetáculo de teatro relacionado com a região onde o Leirena Teatro se encontra inserido, Leiria. Para esse efeito, evoca-se no presente a importância da comunidade na conceção deste produto artístico.

O diálogo existente entre os dados adquiridos no processo de pesquisa e os conhecimentos artísticos que a companhia detém, permitiu desenvolver uma dramaturgia textual e cénica singular que estabeleceu um ponto de contacto importante com a comunidade ao envolver a cultura da Região Centro à arte teatral. Sublinha-se que esta flexibilidade originou a criação de um espetáculo que, apesar de fazer alusão a um momento histórico que afirmou Portugal enquanto nação através da Batalha de Aljubarrota contra a invasão Castelhana, representa a luta de uma mãe que tudo faz para garantir a segurança da sua família.

O processo de pesquisa e construção do *Corre Mãe! Corre!* teve início em abril de dois mil e doze e a sua estreia aconteceu no Teatro Miguel Franco, Leiria, a três de novembro do mesmo ano, estando com temporada marcada pelo País até catorze de setembro de dois mil e treze.

Palavras-chave: Leirena Teatro, Artes Performativas, Comunidade, Identidade Cultural, Popular, Espaço Vazio, Movimento, Jogo.

## ABSTRACT

The following report shows the work developed in the creation and presentation of the play *Corre Mãe! Corre!* by Leirena Teatro, in the Masters in Theatre Program - Theatre of Movement in the Escola Superior de Teatro e Cinema.

The object of study in this report are the references and artistic knowledge which allowed for the exploration of a process and language in the construction of a play related to the region where Leirena Teatro resides, Leiria. For this, the community played a key role in the concept of this artistic object.

Existent dialogue between the acquired data in the research process and the artistic knowledge that the company holds, allowed for the development of a dramatic text which established an important point of contact with the community involving the culture of the central region and the theatrical arts. This flexibility originated in the creation of a play which, in spite of referring to the historical moment which solidified Portugal as a nation in the Battle of Aljubarrota against the Castilian invasion, it also represents the fight in a mother who does everything it takes to ensure the safety of her family.

The research process and construction of *Corre Mãe! Corre!* began in April 2012 and opened in the Miguel Franco Theatre, Leiria, on November 3rd of that same year. It toured nationally until September 14th 2013.

Keywords: Leirena Teatro, Performative Arts, Community, Cultural Identity, Popular, Empty Space, Movement, Play

# ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>1</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1 .....</b>   | <b>3</b>  |
| <b>A DESCOBERTA PARA A CRUELDADE: O IMPACTO DO SABER .....</b>                      | <b>3</b>  |
| 1.1. A LICENCIATURA EM TEATRO E EDUCAÇÃO.....                                       | 5         |
| 1.1.1. <i>ANTÓNIO MERCADO</i> .....   | 7         |
| a) Projeto de intervenção .....   | 7         |
| b) O papel do ator na ação do personagem.....                                       | 8         |
| c) Construção de um texto dramático cúmplice .....                                  | 9         |
| 1.1.2. <i>ANTÓNIO FONSECA</i> .....   | 10        |
| a) Do discurso comunicativo e apelativo à descoberta do contador de histórias ..... | 10        |
| a) Os indutores no jogo faz-de-conta .....  | 12        |
| 1.1.3. <i>MARCO ANTÓNIO RODRIGUES</i> .....   | 13        |
| a) Da desconstrução para a construção.....  | 14        |
| b) Teatro Popular .....   | 14        |
| 1.1.4. <i>NUNO PINO CUSTÓDIO</i> .....  | 15        |
| a) A técnica da máscara.....  | 16        |
| 1.2. JOÃO MOTA.....   | 18        |
| a) Espaço cénico.....   | 20        |
| b) Jogos sonoros e cantos .....   | 21        |
| 1.3. LUCA APREA.....  | 22        |
| a) Teatro do Movimento .....  | 22        |
| 1.4. PETER BROOK .....  | 24        |
| <b>CAPÍTULO 2 .....</b>   | <b>28</b> |
| <b>DA CRIAÇÃO DE UMA ESTRUTURA À CONSTRUÇÃO DE UM ESPETÁCULO: A</b>                 |           |
| <b>CONCEÇÃO DO <i>CORRE MÃE! CORRE!</i>.....</b>                                    | <b>28</b> |
| 2.1. A CIDADE DE LEIRIA .....   | 28        |
| 2.2. O NASCIMENTO DO LEIRENA TEATRO .....   | 29        |
| 2.3. O PENSAMENTO DA COMPANHIA - TEATRO PARA A COMUNIDADE.....                      | 30        |
| 2.4. A CRIAÇÃO DE UM PÚBLICO DE TEATRO .....  | 31        |
| 2.5. LUXO OU NECESSIDADE NA CONSTRUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE UM NOVO                    |           |
| PRODUTO.....  | 33        |
| 2.6. A IMPORTÂNCIA DA COMUNIDADE NA CRIAÇÃO DO <i>CORRE MÃE! CORRE!</i> .....       | 34        |
| 2.7. A CONCEÇÃO DO <i>CORRE MÃE! CORRE!</i> .....                                   | 35        |
| 2.8. Á PROCURA DE UMA LINGUAGEM ESTÉTICA ENVOLVENTE E INQUIETA NA                   |           |
| CONSTRUÇÃO DO <i>CORRE MÃE! CORRE!</i> .....  | 37        |
| a) Sobre o texto dramático do <i>Corre Mãe! Corre!</i> .....                        | 38        |

|  |           |
|--|-----------|
| b) Sobre a utilização da figura do Contador .....  | 40        |
| c) Sobre a influência do Teatro Popular .....  | 42        |
| d) Sobre a influência do Teatro de Revista .....   | 43        |
| e) Sobre o método dos indutores .....  | 45        |
| f) Sobre o cenário.....  | 46        |
| g) Sobre os jogos sonoros - Instrumentos musicais convencionais e não convencionais..... | 48        |
| h) Sobre o canto.....  | 48        |
| i) Sobre a técnica da máscara.....   | 49        |
| j) Sobre o Teatro do Movimento.....  | 50        |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>  | <b>52</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA.....</b>   | <b>55</b> |
| <b>WEBGRAFIA.....</b>  | <b>58</b> |
| <b>ANEXO 1 .....</b>   | <b>59</b> |
| <b>ANEXO 2 .....</b>   | <b>60</b> |
| <b>ANEXO 3 .....</b>   | <b>61</b> |

## CONTEÚDO DOS ANEXOS

### ANEXO 1

DVD 01

[VÍDEO – DVD]

#### PARA ANÁLISE DO JÚRI/ Espetáculo

##### Vídeo 01 –

###### ***Corre Mãe! Corre!***

Encenação **Frédéric da Cruz**

Local: Auditório do Olival, Ourém – Data: 13 de maio 2013, às 11h00.

Duração: 01h04'21.

**ESPETÁCULO REALIZADO PARA 1º CICLO E IPSS'S DO OLIVAL, OURÉM.**

Nº de público: 80 pessoas

##### Vídeo 02

**Spot [Vídeo] – *Corre Mãe! Corre!***

##### Vídeo 03

**Ficha técnica**

## ANEXO 2

DVD 02

[VÍDEO – DVD]

### No âmbito do Festival de Teatro de Pombal

#### Vídeo 01

##### ***Corre Mãe! Corre!***

Encenação **Frédéric da Cruz**

Local: Teatro-Cine de Pombal – Data: 18 de abril 2013, às 14h30.

Duração: 1h00'44.

**ESPETÁCULO REALIZADO PARA IPSS'S**

Nº de público: 300 pessoas

#### Vídeo 02

##### ***Corre Mãe! Corre!***

Encenação **Frédéric da Cruz**

Local: Teatro-Cine de Pombal – Data: 19 de abril 2013, às 21h30.

Duração: 1h02'49".

**ESPETÁCULO REALIZADO PARA PÚBLICO GERAL**

Nº de público: 180 pessoas

#### Vídeo 03

**Spot [Vídeo] – *Corre Mãe! Corre!***

## **ANEXO 3**

**DVD 03**

**[DADOS - COMPUTADOR]**

### **ANEXO A – Os atores**

Celso Pedro

Frédéric da Cruz

Sofia Neves

Vânia Fernandes

### **ANEXO B – Spot vídeo**

Spot [Vídeo] – *Corre Mãe! Corre!*

### **ANEXO C – Fotos do Espetáculo**

IMG\_ 0012 (Vânia Fernandes)

IMG\_ 0014 (Sofia Neves)

IMG\_ 0024 (Vânia Fernandes/ Frédéric da Cruz/ Celso Pedro/ Sofia Neves)

IMG\_ 0027 (Vânia Fernandes/ Frédéric da Cruz)

IMG\_ 0030 (Vânia Fernandes/ Frédéric da Cruz/ Celso Pedro/ Sofia Neves)

IMG\_ 0041 (Sofia Neves/ Frédéric da Cruz/ Celso Pedro)

IMG\_ 0042 (Sofia Neves/ Frédéric da Cruz/ Celso Pedro)

IMG\_ 0047 (Sofia Neves/ Vânia Fernandes/ Frédéric da Cruz/ Celso Pedro)

IMG\_ 0050 (Vânia Fernandes)

IMG\_ 0055 (Vânia Fernandes/ Sofia Neves)

IMG\_ 0062 (Sofia Neves)

IMG\_ 0064 (Sofia Neves)

IMG\_ 0066 (Sofia Neves)

IMG\_ 0071 (Celso Pedro/ Sofia Neves/ Frédéric da Cruz)

IMG\_ 0080 (Frédéric da Cruz/ Sofia Neves/ Vânia Fernandes)

IMG\_ 0083 (Frédéric da Cruz)

IMG\_ 0098 (Vânia Fernandes/ Frédéric da Cruz/ Sofia Neves)

IMG\_ 0111 (Sofia Neves)

IMG\_ 0116 (Frédéric da Cruz/ Celso Pedro)

IMG\_ 0118 (Vânia Fernandes)

IMG\_ 0124 (Sofia Neves/ Vânia Fernandes)

IMG\_ 0136 (Celso Pedro/ Vânia Fernandes/ Frédéric da Cruz)

IMG\_ 0145 (Celso Pedro)

IMG\_ 0147 (Celso Pedro/ Frédéric da Cruz)

IMG\_ 0160 (Vânia Fernandes)

IMG\_ 0165 (Vânia Fernandes/ Celso Pedro)

IMG\_ 0168 (Celso Pedro)

IMG\_ 0179 (Vânia Fernandes)

IMG\_ 0181 (Frédéric da Cruz/ Celso Pedro)

IMG\_ 0188

IMG\_ 0193 (Celso Pedro)

IMG\_ 0196

IMG\_ 0208 (Sofia Neves/ Celso Pedro/ Vânia Fernandes/ Frédéric da Cruz)

IMG\_ 0221

IMG\_ 0225

#### **ANEXO D – Música pífaro**

01 – 1ª Voz da música de entrada

02 – 2ª Voz da música de entrada

03 – Música da Mãe

04 – Soldados

05 – Música das crianças

06 – Falua

07 – Coveiro

#### **ANEXO E – Figurinos**

Figurino Filhos

Figurino Mãe

Figurino Barqueiro

Figurino base

Figurino Burlão

Figurino Castelhanos

Figurino Crianças

Figurino Filha

Figurino Filhos batalha

Figurino Meirinho

Figurino Nazaré

Figurino Sentinela

#### **ANEXO F – Cenário**

Estrutura aberta

Estrutura fechada

Estrutura separada

#### **ANEXO G – Desenho de imagem**

Desenho de Imagem

Foto de Imagem

#### **ANEXO H – Cartaz**

01 - Cartaz - Leirena Sem Local - *CORRE MÃE! CORRE!*

02 - Cartaz - *Corre Mãe! Corre!* em Pombal

03 - Cartaz - Espetáculo de Beneficência - Leirena Teatro

#### **ANEXO I – Folhas de sala**

Lado A

Lado B

#### **ANEXO J – Book**

*Book* de apresentação – *Corre Mãe! Corre!*

#### **ANEXO K – Desenho de luz**

Desenho de luz, cenário e panejamento – Teatro Miguel Franco

Desenho de luz – Teatro Miguel Franco

#### **ANEXO L – Texto: *Corre Mãe! Corre!***

Texto dramático – *Corre Mãe! Corre!*

#### **ANEXO M – Calendário de digressão**

Digressão

#### **ANEXO N – Material de apoio**

Filmes [capas]:

*Les Fables de La Fontaine* – Robert Wilson

*Henry v* – Kenneth Branagh

*Marat-Sade* – Peter Brook

*The Tragedy of Hamlet* – Peter Brook

Fotos:

[...]

#### **ANEXO O – Inquérito**

Inquérito

#### **ANEXO P – Vídeos de ensaios [chegada da estrutura/ cenário]**

Ensaio - Boi I

Ensaio - Boi II

Ensaio - Cenas 2,3,4

Ensaio Barqueiro I - cena 7

Ensaio Barqueiro II - cena 7

Ensaio Canavial - cena 5

Ensaio cena 1 a 8

Ensaio cena 8 a 10

**ANEXO Q – Vídeos do jogo do pau**

Luta do Pau I – Rancho Rosas do Lena (Batalha)

Luta do Pau II – Rancho Rosas do Lena (Batalha)

Luta do Pau III – Rancho Rosas do Lena (Batalha)

Luta do Pau IV – Rancho de S. Guilherme (Leiria)

**ANEXO R – Instrumentos convencionais e não convencionais**

Instrumentos convencionais

Instrumentos não convencionais

“O Tao em que se pode caminhar não é o Tao eterno.  
O nome que se pode dizer não é o nome eterno.

Sem nome, é a origem do céu e da terra.  
Com nome, é a Mãe das dez mil criaturas.

Por isso  
é sempre sem pretendermos  
que vislumbramos a sua maravilha.  
E sempre que pretendemos  
apenas vislumbramos os seus contornos.

Os dois  
são idênticos ao surgirem e só diferem no nome.  
À sua identidade chama-se o mistério.

É um mistério que leva a outros mistérios.  
A porta para um sem número de maravilhas.”  
Lao Tse em *Tao Te King*

“Para que alguma coisa de qualidade possa acontecer, é necessário em primeiro lugar criar  
um espaço vazio. Um espaço vazio permite o nascimento de um fenómeno novo”  
Peter Brook em *O Diabo é o Aborrecimento*

## INTRODUÇÃO

O presente relatório de trabalho de projeto pretende dar conta das referências e dos conhecimentos artísticos que possibilitaram a exploração de um processo e de uma linguagem na construção de um espetáculo de teatro relacionado com a região onde o Leirena Teatro se encontra inserido, Leiria, promovendo assim as artes dramáticas e vocacionando os seus ideais no teatro para a comunidade. Esta estrutura procura desenvolver projetos que envolvem simultaneamente a área educativa e a área artística para a construção de público na Região de Leiria, visando a criação de produções relacionadas com a identidade cultural da Região Centro. Estes objetivos bem como o pensamento teatro para a comunidade foram adquiridos ao longo de uma formação académica que levou à descoberta destes ideais. Toda esta aprendizagem foi essencial para a elaboração do projeto escrito do Leirena Teatro, mas não o suficiente para a sua concretização. Por isso, foram fundamentais os conhecimentos posteriores ao curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra, aprendidos com diversos pedagogos e encenadores nas diversas estruturas profissionais como O Teatrão, Teatro Maria Matos, Comuna Teatro de Pesquisa e Teatro Nacional D. Maria II, na área da interpretação, encenação e produção. Por considerar o movimento uma área essencial no enriquecimento do projeto sentiu-se necessidade de aprofundar conhecimentos a esse nível, através do Mestrado em Teatro do Movimento, para a realização de espetáculos cuja fisicalidade do ator e o seu movimento fossem uma mais-valia para as produções da Companhia.

A razão da apresentação deste trabalho de projeto em torno do *Corre Mãe! Corre!* prende-se com o facto de englobar saberes relacionados com as artes performativas, onde se insere o teatro e educação, teatro do movimento, música e dança. A conjugação de todos estes conhecimentos convergiram para a criação deste projeto e foram promotores de uma

## CORRE MÃE! CORRE!

pesquisa que entrelaça o tempo presente com a herança cultural da Região Centro na qual o Leirena Teatro pertence.

Quanto à estrutura, o presente relatório de trabalho de projeto encontra-se dividido em dois capítulos fundamentais que constituem o corpo do relatório.

O capítulo 1 designado por “A descoberta para a crueldade / O impacto do saber” inicia-se com uma introdução ao capítulo que aborda o motivo do ingresso no curso de Teatro e educação, a aprendizagem decorrente do mesmo, a forma como direcionou o pensamento teatral e a necessidade de procurar novas abordagens artísticas após a licenciatura. Segue-se uma descrição do curso de Teatro e Educação e dos conhecimentos transmitidos pelos seus pedagogos. Abordar-se ainda neste capítulo os conhecimentos adquiridos após a licenciatura.

O capítulo 2 intitulado “Da criação de uma estrutura à construção de um espetáculo / Conceção do *corre mãe! Corre!*” inicia-se com uma abordagem sobre a cidade de Leiria, o nascimento do Leirena teatro e o seu pensamento. Aborda ainda a criação de um público de teatro, bem como, a importância da comunidade na idealização do *Corre Mãe! Corre!* e a linguagem estética a que se recorreu.

O presente relatório de trabalho de projeto finaliza-se com a conclusão, bibliografia e anexos.

# CAPÍTULO 1

## A DESCOBERTA PARA A CRUELDADE

### O impacto do saber

Este capítulo intitulado “A descoberta para a crueldade – O impacto do saber” inspirou-se no *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud e deve-se a todos os pedagogos que contribuíram para uma formação profissional qualificada e para uma procura constante de novos saberes.

A opção de frequentar o curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra nasceu com a vontade pessoal em saber como a arte e a educação juntas poderiam contribuir para a criação de projetos artísticos e pedagógicos que fomentassem o gosto pelo teatro no seio de uma comunidade. A disciplina de “Projeto de Intervenção” realizada no último ano de licenciatura permitiu realizar exercícios finais que, pelo seu cariz interventivo, obrigava a uma pesquisa mais aprofundada do público-alvo a quem se destinavam. Estabeleciam-se contactos com populares, fazia-se o levantamento das suas inquietações e procurava-se envolvê-los na criação destes objetos artísticos. A apresentação destes exercícios contava no final com a presença de todos os envolvidos no processo. Em termos pessoais, a licenciatura trouxe assim a certeza de querer direcionar o teatro em função da comunidade e de nunca dissociar a arte e a educação pelas vantagens que estas duas áreas, articuladas, apresentam, nomeadamente na contribuição da educação de um público.

Após a licenciatura, foi urgente a necessidade de procurar novas linguagens e conceitos performativos ligados ao teatro com vista à construção de um projeto artístico que é hoje o Leirena Teatro. Para tal, foi fundamental a deslocação para a capital onde a fonte de conhecimento está mais centralizada. A oportunidade de lecionar teatro em Lisboa e, em simultâneo, participar em espetáculos, *workshops*, cursos de teatro e assistir assiduamente a espetáculos de teatro ampliou os conhecimentos ligados às

## CORRE MÃE! CORRE!

artes performativas e conferiu um novo olhar sobre as suas potencialidades. A frequência do Mestrado em Teatro, especialização em Teatro do Movimento surge assim nesse seguimento. Com a experiência do mestrado foi possível descobrir e trabalhar o movimento não só como um mero instrumento, que permite ao ator criar jogos, cenas e compreender a sua corporalidade, mas também como ferramenta essencial para manter a interpretação viva pela procura física constante que se manifesta através da atualização do movimento no espaço vazio. O movimento é um elemento rico que cria e desenvolve mundos imaginários e, ao mesmo tempo, um instrumento pobre que dá a oportunidade ao encenador e ao ator de não procurarem truques exteriores para captar a atenção do público. Sobre os atores de Grotowski e da forma como eles lidam com a pobreza de meios, Peter Brook diz:

“Grotowski faz da pobreza um ideal; os seus actores desistiram de tudo menos do seu próprio corpo; têm o instrumento humano e tempo ilimitado - não admira que se considerem o teatro mais rico do mundo.” (2008: 84)

A causa que leva a comparar o movimento como elemento pobre, é o facto de não necessitar de meios externos para ser autónomo e de se prolongar pelo espaço. Ou seja, o ator ganha a possibilidade de transformar o espaço de cena em espaço do corpo, apresentando imagens e formas com uma qualidade e dimensão fora da normalidade quotidiana. Por isso, se o espaço estiver vazio, este tem o poder de ser preenchido através do corpo consciente do ator que evocará tudo o que é invisível para a realidade visível.

Neste capítulo, far-se-á uma breve descrição do curso de Teatro e Educação e dos conhecimentos transmitidos por António Mercado, António Fonseca, Marco António Rodrigues e Nuno Pino Custódio. Abordar-se-ão ainda os conhecimentos adquiridos após licenciatura com João Mota e com o Mestrado de Teatro, especialização em Teatro do Movimento pelo Luca Aprea. Destacar-se-á também a aprendizagem adquirida através do visionamento de espetáculos, filmes e livros do encenador e diretor de Teatro Peter Brook.

## 1.1. A LICENCIATURA EM TEATRO E EDUCAÇÃO

“A arte de representar é, de certa forma, a mais exigente de todas; sem uma aprendizagem constante, o actor ficará sempre a meio caminho.”

(Brook, 2008: 39).

Com o objetivo de formar profissionais na área da educação artística e em artes performativas, este é um curso que pelas suas estratégias e métodos de aprendizagem, procura desenvolver no formando a consciência da necessidade de alcançar novos conhecimentos para aperfeiçoar a sua formação profissional, a fim de agitar as artes dramáticas com um novo olhar. Ou seja, os conhecimentos que foram adquiridos durante o curso em união com os novos saberes apreendidos fora das fronteiras do território académico, foram fundamentais na exploração de um processo de trabalho que, unido de um pensamento de intervenção, procura envolver jovens, famílias e toda uma comunidade através das suas criações.

A aprendizagem da lecionação de disciplinas como “Oficinas de Teatro” e “Expressão Dramática” promoveu a exploração de processos e estratégias que favoreceram o processo de montagem de uma produção. Se planificar uma sessão é ir sempre ao encontro das dificuldades dos formandos, a fim de concretizar os objetivos da aula e da disciplina, a montagem de um espetáculo de teatro começa em saber quais são as necessidades do seu público na realização de espetáculos pensados para quem e para onde.

Todo o pedagogo necessita de saber informações sobre os seus formandos para desenvolver estratégias que visam alcançar a atenção dos seus alunos ao estudo. Por seu lado, um encenador precisa de selecionar um público-alvo antes de dar início ao processo criativo, com o objetivo de criar e desenvolver estratégias para alcançar e adquirir um maior número de espectadores. O mesmo acontece em relação aos atores, o encenador procura estratégias para que estes possam descobrir e desempenhar os personagens e as suas ações conforme a conceção que idealiza.

A razão e o desejo de cada encenação surgirão pela necessidade em levantar questões que, pela sua suscetibilidade no seio da comunidade, serão causadoras de ação dentro da peça, levando quem assiste a interrogar-se perante cada cena.

## CORRE MÃE! CORRE!

Em *Apropriar-se do Teatro*, Hélène Beauchamp refere que

“o desejo é a primeira coisa que existe quando há criação teatral. Desejo de dizer qualquer coisa, porque essa coisa é importante e é preciso dizê-la. Desejo de encontrar os meios mais eficazes para a valorizar e dar-lhe todas as hipóteses de existir plenamente.” (2006: 17)

Se o professor está ao serviço do aluno e da escola, o projeto que o encenador idealiza deve estar ao serviço da comunidade e do teatro e, por isso, o teatro e a comunidade não podem estar dissociados.

A urgência de estar ao lado das coletividades culturais e recreativas<sup>1</sup>, com a finalidade de aprender e adquirir novos conhecimentos como de prestar apoio através de formações, permite criar amizades duradouras e parcerias importantes entre estruturas que vivem para a comunidade envolvente, sendo o curso de Teatro e Educação o responsável por este pensamento.

A noção de projeto de intervenção, adquirida ao longo da formação, dá objetividade e concretude à importância da comunidade na construção de um projeto artístico onde todos os intervenientes são cúmplices pelo nascer do espetáculo, favorecendo a criação de público que, por sua vez, vai adquirindo maiores capacidades de análise crítica. Por exemplo, o início deste trabalho de projeto começou com uma pesquisa no terreno, realizada diretamente entre as populações das diversas localidades do distrito de Leiria e do Concelho de Ourém. Durante esse período adquiriu-se material concreto como músicas, histórias, jogos, lutas tradicionais<sup>2</sup>, danças, entre outros, para a realização das bases que seriam o suporte do espetáculo. Processo ou pensamento de intervenção comunitária, este é um meio de excelência para que todos aqueles que partilharam conhecimentos se sintam também responsáveis pela criação do espetáculo.

As exigências de uma sociedade racional levam o artista a desenvolver importantes encontros entre a arte e a comunidade. As competências adquiridas no curso permitiram reconhecer os elementos externos e construir a partir deles, para que no fim se apresentasse um produto à comunidade e para a comunidade, promovendo a identidade cultural da Região Centro e o desenvolvimento do indivíduo. A base deste pensamento de intervenção está não só na comunhão com a arte, mas no despertar de uma ligação entre a

---

<sup>1</sup> Citam-se as coletividades que estiveram mais envolvidas na criação do *Corre Mãe! Corre!*: Rancho Rosas do Lena, Rancho de S. Guilherme e grupo Belidade da Casa-Museu João Soares.

<sup>2</sup> Ver ANEXO 3 – Q [Vídeos do jogo do pau].

## CORRE MÃE! CORRE!

arte e a Região de Leiria. Por fim, o curso de Teatro e Educação pretende a criação de um profissional que seja um cidadão com a capacidade de ação cívica na comunidade envolvente.

Nos pontos que se seguem abordar-se-ão os conhecimentos adquiridos no curso através dos diversos pedagogos que fizeram parte de uma formação académica teatral que, pela dimensão que esta arte manifesta, foram fundamentais para a aquisição de uma nova consciência artística.

“Quando o desejo não se transforma, o Acontecimento não nasce, e nada se inscreve.”  
José Gil

### 1.1.1. ANTÓNIO MERCADO<sup>3</sup>

O teatro é uma arte que caminha lado a lado com a comunidade e para a comunidade. Este é o pensamento que em muito influencia o trabalho daqueles que tiveram como professor o António Mercado. É a construção de um “Artista cidadão” que, com um “olhar cívico”, procura prestar um serviço pela capacidade de agitar pensamentos através da sua arte.

#### a) Projeto de intervenção

No começo de uma nova produção, procura-se alcançar toda uma vasta comunidade indo ao seu encontro nos lugares de cada freguesia e concelhos do seu distrito, a fim de caminhar ao seu lado e de a compreender. Se o objetivo é agitar pensamentos, faz todo o sentido desenvolver espetáculos interventivos em que quem assiste se identifica e relaciona com a obra em cena pela sua temática e atmosfera cénica. É a construção de um projeto de intervenção comunitário através da arte teatral.

A mediação artística na comunidade promove-se de duas formas. Por um lado, existe quando o grupo de criação estabelece contacto junto de uma comunidade que irá fazer parte do processo de construção do espetáculo, ou

---

<sup>3</sup> Encenador brasileiro. Dramaturgista, tradutor e professor de teatro, Formação em teatro no Brasil (Mestre em Teatro (M.A.), pela Universidade de São Paulo) e nos Estados Unidos da América (Master of Fine Arts e Doctoral Program (D.F.A.) in Dramaturgy, pela Yale University). Em Yale é dramaturg da Yale Repertory Theatre (“Ivanov”, de Chekhov) e da Yale School of Drama (“The Visit”, de F. Dürrenmatt).

## **CORRE MÃE! CORRE!**

seja, é a criação de um laço afetivo entre os criadores e a coletividade que partilhará dados e informações precisas para a elaboração da obra cénica, mantendo sempre um contacto essencial até a sua apresentação. Por outro lado, a intervenção também acontece junto daqueles que assistem pela primeira vez ao produto final, criando uma afetividade e uma cumplicidade pela identificação que este lhes gera.

A intervenção credibiliza a utilização de todos os materiais obtidos na pesquisa em campo, que promove as cenas que a conceção idealizará, fomentando um contato direto com o público-alvo e desenvolvendo cenas acesas prontas para serem debatidas. O importante é que se consiga estabelecer um contacto com o público e alcançar todos os objetivos traçados.

### **b) O papel do ator na ação do personagem**

Outra aprendizagem transmitida pelo António Mercado consiste na envolvimento física do ator na ação da personagem, através da noção do objetivo desta com a cena. É conhecer as personagens não pelo que dizem mas pelas ações que praticam, analisando todos os pormenores presentes no texto a fim de o ator poder compreender a presente motivação de cada personagem na cena dramática. Tudo isto, no espaço, inicia-se com um impulso que gerará a ação física e a ação da palavra. Por isso, o ator tem o papel de detetive na descoberta de provas que fomentam os pensamentos corretos para que cada impulso seja um tiro certo que toca no coração do público e permite a compreensão da obra a apresentar. Se cada pormenor existe por alguma causa no texto dramático, o mesmo acontece com o texto cénico, fazendo com que o público possa caminhar ao longo do espetáculo e envolver-se na ação presente em cena. Por isso, não se pode escrever ou desempenhar marcas e movimentações que não contribuem para a respiração e continuidade de uma ação ou que não estejam devidamente justificadas para o seu bom desenvolvimento e compreensão. Cada momento deve ser intenso e vivo, contendo uma existência causal que legitima a sua presença. Tudo existe por uma razão e esse raciocínio justificará a criação e

## CORRE MÃE! CORRE!

encenação, caso contrário não haverá certamente a necessidade de a conceber.

Em *O Diabo e o Aborrecimento*, Peter Brook refere que

“Vamos ao teatro para reencontrar a vida mas se não existe nenhuma diferença entre a vida fora do teatro e a vida dentro do teatro, nesse caso o teatro não tem nenhum significado. Não vale a pena fazê-lo. Mas se aceitamos que no teatro a vida é mais visível, mais legível do que no exterior, verificamos que é ao mesmo tempo a mesma coisa e uma coisa um tanto diferente” (1993: 19)

### c) Construção de um texto dramático cúmplice

“É extraordinariamente difícil escrever uma peça. A própria natureza do texto dramático exige que o dramaturgo consiga entrar no espírito de personagens com características opostas. Ele não é um juiz, é um criador – e mesmo que a sua primeira peça tenha apenas duas personagens, seja qual for o estilo, ele será obrigado a viver intensamente com ambas.”  
(Brook, 2008: 45)

As disciplinas de “Análise de Texto Dramático” e “Guionismo” da Escola Superior de Educação de Coimbra permitiram adquirir conhecimentos específicos para a construção de textos.

Se o teatro pretende ser uma ilusão da realidade, todo o mundo ficcional terá que ter uma razão existencial que o criador não poderá menosprezar. O texto dramático não é ação das palavras, é ação física onde se desenrolam conflitos concretos que permitem à obra evoluir no tempo e no espaço onde ela decorre. Todo o texto tem que interrogar e inquietar, tem que apelar e mudar o comportamento do espetador pela trama que carrega e não ser um produto acabado sem ação e desenvolvimento. A peça serve para fazer perguntas e não para dar respostas, para pensar e ver as coisas como elas são na realidade.

Cada poeta criou a sua obra escrita pela necessidade e imediatez da expressão, o dramaturgo cria através da causalidade. Esta necessidade da expressão ligada à causalidade desenvolve uma linguagem expressiva e ao mesmo tempo apelativa e dialógica. No entanto, como a obra lírica não necessita de ação por relatar um estado de espírito intemporal e a obra dramática vive da ação do presente, procura-se beneficiar cada nova criação pela diferença de géneros. Assim, as cenas ganharão mais magia, vida, cor, volume, contraste e dinamismo. Estes saberes, aplicados a este trabalho de

## CORRE MÃE! CORRE!

projeto, permitiram articular ideias e temas com o popular do cancionero, a beleza subjetiva da poesia e as experiências de vida que, com a ação física do ator, desenvolvem uma realidade paralela que abraça a plateia.

Para se criar é necessário estar consciente dos meios para atingir um fim, de modo a poder dar existência a uma coisa onde nada existe.

### 1.1.2. ANTÓNIO FONSECA<sup>4</sup>

As sensações geradas pelo jogo de oposição entre os elementos constitutivos da obra cénica são uma dádiva que só o ator pode partilhar e comunicar com o outro deixando-o emocionar-se, ou seja, a honestidade com o público. Isto é, “a partir do momento em que o actor se veste e usa a sua própria língua para comunicar, ele entra no território flutuante da manifestação e da existência, que partilha com o espetador” (Brook, 2008: 20).

A simplicidade e a genuinidade de um trabalho, cujo foco está naquele que assiste, enaltecem esta honestidade que por sua vez brindará o ator pelo trabalho desempenhado. Por isso, o ator tem que jogar com sinceridade para que a receptividade seja concretizada e o objetivo alcançado. Só assim terá um público disponível, presente e fiel.

#### **a) Do discurso comunicativo e apelativo à descoberta do contador de histórias**

Tornar o texto “nosso” é ser sensível ao ponto de estabelecer um contacto com quem assiste e correr riscos até ao último momento do discurso de modo a evitar dissertar uma forma oca e fechada em si mesma. Alias, é justamente neste território desarmante que a performance do corpo entra ao articular-se com a voz na criação de um discurso mais apelativo que, ao

---

<sup>4</sup> Ator e encenador. Trabalhos mais recentes: *Vermelho*, de John Logan, enc. João Lourenço *Ivanov*, de A. Tchekov, encenação de Tonán Quito, *História do Soldado*, de Ramuz/ Stravinski com a O. M. de Lisboa, direção de J.P. Vaz, *Tempestade*, de W. Shakespeare, enc. Luís Miguel Cintra, *Mona Lisa Show*, de Pedro Gil; Colaboração regular em projetos de formação nas áreas do Teatro e Expressão Dramática com destaque para a colaboração mantida com o Curso de Teatro e Educação da ESECoimbra desde 2000.

## CORRE MÃE! CORRE!

sustentar fisicamente todo o discurso no presente, cativa a atenção do espectador. Se toda a formação de um ator visa a transformação, a interpretação de um texto deve seguir o mesmo pensamento sem nunca se fechar numa forma que lhe tira todos os estímulos. É a criação de uma partitura onde o corpo e a voz dão lugar a um discurso concreto, vivo e apelativo, estabelecendo uma ponte concreta e precisa com a plateia. A aprendizagem em torno da articulação do corpo e da voz, da ação e da palavra, em cena, foram as primeiras notas de uma música infinita, é a percepção de um jogo simples e dinâmico que o ator necessita em cena para chegar ao coração de cada espectador.

A consciência da gramática do texto permite alcançar um discurso que tem como objetivo provocar o interesse de quem assiste. A atenção do ator acompanhada com a simplicidade comunicativa evita a incorporação de truques baratos, gestos falsos, tons e posturas expressivas que exteriorizam uma forma. Interpretar um poema ou a fala de um personagem perante uma plateia é levá-la a envolver-se pela ambiência expressa na ação. Por isso, se no Teatro se pode imaginar, porque não imaginar através da escuta de uma história?

A possibilidade de captar a atenção da plateia e sentir a sua reação sem receio, impulsionou o aparecimento da figura do contador neste trabalho de projeto .

A utilização do Contador dá a oportunidade de informar o público do local onde decorre a ação dramática e o seu tempo cronológico. Em *Henrique V*, de William Shakespeare a figura do *Coro* é de extrema importância ao localizar o tempo e o espaço das cenas, bem como, a atmosfera que se vive, por exemplo:

“Agora os jovens ingleses estão todos em brasa pegou  
E as vestes de seda guardadas no armário.  
Agora prosperam os alfagemes, e a ideia da honra  
Reina sozinha no peito de cada um  
Vendem agora as pastagens para comprar cavalos,  
Seguindo o espelho de todos os reis cristão,  
Com pés alados, quais Mercúrios ingleses.  
[...]  
Mas olha: a França descobriu em ti a tua falta,  
Um ninho de peitos ocos, que ela enche  
De coroas traiçoeiras, e três homens corruptos -  
[...]  
Confirmam pelo ouro da França (que desdouro!)  
[...]

## CORRE MÃE! CORRE!

O rei partiu de Londres; e a cena, senhores,  
Transfere-se agora para Southampton.  
[...].”<sup>5</sup>

Este discurso do *Coro* ocorreu devido ao episódio da segunda cena do ato um, em que *Henrique* manda o embaixador da França avisar o *Delfim* da sua vingança após este ser tratado como um adolescente ao darem-lhe uma arca cheia de bolas de ténis em troca dos ducados que por direito pertenciam ao jovem Henrique. Este declara guerra à França tomando uma atitude que criará união em toda a Inglaterra e fará Henrique rei de Inglaterra.

Pelo exemplo acima referido, a utilização da figura do contador permite também partilhar com o público, usando um discurso direto, o que está a acontecer e o que vai suceder na cena. Assim, este desenvolve um laço afetivo e ilusório com o público de tal forma que lhe permite jogar com a ação.

As aprendizagens descritas em torno do discurso e da comunicação, assim como, da figura do contador foram extremamente importantes na elaboração de textos que pudessem estabelecer uma ligação mais eficaz com o público neste trabalho de projeto.

### a) Os indutores no jogo do faz-de-conta

“O espírito acredita no que vê e faz o que acredita; e nisto reside o segredo da fascinação.”

(Artaud, 2006: 31)

“O actor dispõe de uma possibilidade invulgar de criar a ligação entre a sua própria imaginação e a imaginação virtual do espetador pela transformação do objeto banal em objeto mágico.”

(Brook, 1993: 49)

Os indutores são agentes passivos, mediadores ou instrumentos, que podem ser objetos, imagens, sons, espaços, textos ou personagens que servem de ignição para a imaginação e criatividade. A exploração do indutor por parte do ator provoca a estimulação da imaginação e evoca a criação de algo novo que poderá ser usado no texto dramático e cénico.

Os objetivos destes agentes, após a sua manipulação e exploração, passam pela aquisição de uma nova funcionalidade e o desenvolvimento de

---

<sup>5</sup> Introdução ao Ato 2, *Coro* [pág. 53-54].

## CORRE MÃE! CORRE!

novos jogos que, pela sua riqueza e encantamento, contribuem para a construção de um espetáculo.

Os indutores são usados na Expressão Dramática pelo seu potencial criativo no desenvolvimento cognitivo. O recurso aos indutores no faz-de-conta estimula a criatividade e faz reviver situações e emoções. A originalidade desenvolvida pela criatividade expressa no jogo “ensina efectivamente a sair do convencional, a pôr em desordem as ideias recebidas, as representações mentais habituais. Inova-se, produz-se algo de original, há divertimento, e é este aspecto, entre outros, que constitui o encanto das nossas práticas.”, afirmam Jean-Claude Landier e Gisèle Barret (1999: 248).

De acordo com Brecht, citado por Peter Brook “o teatro devia ser ingénuo [...] o acto de montar uma peça é sempre uma espécie de brincadeira, que assistir a uma peça é como brincar a um jogo”.(2008: 109)

Os indutores no jogo do faz-de-conta promovem a criação de cenários, movimentos, personagens e diálogos que, pela sua cumplicidade afetiva, permite satisfazer o olhar de quem vê, o observador. Permite que quem veja a ficção e toda a sua ambiência, acredite nas imagens e se reveja na realidade e no próprio ambiente natural em que estas se inspiram. É a criação de um mundo ficcional e ilusório na qual a criança, com a sua imaginação, ingressa na viagem até o seu desfecho e o adulto, deixando-se envolver, assiste numa perspetiva adulta ao momento, lembrando memórias passadas ou episódios presentes que acabam por desaparecer com o fechar do pano.

### 1.1.3. MARCO ANTÓNIO RODRIGUES<sup>6</sup>

Com Marco António Rodrigues, descobriu-se o jogar, o ir para além do que o texto diz, de retalhá-lo ao ponto de descobrir todos os seus pormenores que fazem com que as grandes obras dramáticas sejam únicas e intemporais e que cada montagem destas seja uma nova encenação. Foi a descoberta de um teatro que se quer vivo, intuitivo e carnal. A descoberta de um ator que,

---

<sup>6</sup> Encenador brasileiro, fundador do grupo Folias D'Arte (São Paulo). Professor de Teatro na Escola Superior de Artes Célia Helena e Célia Helena Teatro-escola (São Paulo).

## CORRE MÃE! CORRE!

na sua máxima força, explora e esmiuça toda a sua criatividade e inteligência a fim de dar ao texto toda a sua respiração.

### a) Da desconstrução para a construção

Para compreender o texto é necessário desconstruí-lo a fim de se poder jogar com ele no espaço vazio. Só com esta compreensão clara e concreta é possível dar uma visão atual e autêntica ao texto. O encenador é um criador que põe em cena o texto do dramaturgo, apropriando-se da obra com uma nova leitura. A sua visão sobre a encenação do texto dramático, vai para além do que o dramaturgo escreveu sobre o local onde a cena decorre e as próprias falas das personagens. Por exemplo, se um personagem entra no meio de uma reunião de ministros e diz “há uma rebelião na rua!” e a cena só terminar quando estes ministros entrarem em consenso, porque não realizar a cena da rebelião cenicamente? Porque não haver uma rebelião antes da reunião se realizar? E se, em vez disto, montar depois da reunião uma carga policial sobre os manifestantes, porque não a realizar? Transpondo essa ideia para a peça *Otelo* de William Shakespeare, em que o protagonista vai a pedido do *Dodge de Veneza* até Chipre para lutar contra os Otomanos, porque não idealizar cenicamente uma cena que representa a fuga do povo para um campo de refugiados como acontece hoje na Síria ou na Líbia?

O encenador ganha a possibilidade de se apropriar de uma obra dramática e torná-la sua, através da sua leitura e conceção cénica que constrói no espaço vazio. Procura-se assim neste trabalho de projeto explorar esta consciencialização em textos não dramáticos de autores portugueses.

### b) Teatro Popular

“Todas as tentativas de revitalização do teatro têm sido marcadas por um regresso às fontes populares.”  
(Brook, 2008: 95)

O conhecimento adquirido com Marco António Rodrigues levou também à descoberta de um género teatral que pretende prestar um serviço comunitário

## CORRE MÃE! CORRE!

que vai para além do lazer, revelando os tempos que correm e provocando o pensamento daquele que assiste sentado comodamente.

“Num estudo sobre o teatro popular, Brecht afirma que o artista popular deve abandonar as salas centrais e dirigir-se aos bairros, porque só aí vai encontrar os homens que estão verdadeiramente interessados em transformar a sociedade.” (Boal, 2005: 162)

A linguagem popular é uma linguagem que depressa chega ao entendimento do público, por se identificar mais rapidamente através da clareza das ideias, dos temas e, sobretudo, pela cumplicidade com o assunto em discussão, estabelecendo uma ligação de empatia com o público e desenvolvendo um espaço de confronto entre a ficção e a realidade. É a identificação do público com o conflito.

Sobre a empatia do espetador com a ação dramática Augusto Boal refere que,

“Quando o espetáculo começa se estabelece uma revelação entre o personagem (especialmente o protagonista) e o espetador. Esta relação tem características bem definidas: o espetador assume uma atitude passiva e delega o poder de ação ao personagem. Como o personagem se parece a nós mesmos, como indica Aristóteles, nós vivemos, vicariamente, tudo o que vive o personagem. Sem agir, sentimos que estamos agindo; sem viver, sentimos que estamos vivendo. Amamos e odiamos quando odeia e ama o personagem [...] A empatia nos faz sentir como se estivesse se passando com nós mesmos o que no palco ou na tela está se passando com os personagens. Torna nossas emoções e pensamentos alheios. (2005: 75)

A influência de uma tal linguagem permite ao ator revelar ao público que é seu parceiro e este uma testemunha da ação, criando assim uma ponte entre o palco e a plateia onde as reações de quem assiste alimentam a energia do ator em cena.

### 1.1.4. NUNO PINO CUSTÓDIO<sup>7</sup>

Se teatro provém do grego *théatron*, que por sua vez significa lugar de onde se vê. A pergunta é, o que é que se vê? A resposta é: Ação. Portanto se teatro é ação, o corpo do ator e o seu movimento são os responsáveis pela evolução e compreensão da cena através das ações físicas causadas por

---

<sup>7</sup> Ator, encenador e diretor artístico da Este Estação Teatral.

## **CORRE MÃE! CORRE!**

fortes objetivos que motivam o personagem. O ator, como criador, deve estar consciente do seu instrumento de trabalho e o seu corpo tem que estar em alerta total de maneira a sustentar a cena, jogando com todas as interferências dentro e fora do espaço cénico.

Como criador, o ator cria um espaço e um tempo diferente do real, no qual é protagonista ou antagonista causador de ações e conflitos. Para criar nesse tempo e espaço, o ator deve jogar num universo fictício percebendo o universo real num estado de atenção e de disponibilidade física e mental que, pelo jogo cénico, promoverá o desenvolvimento de uma ponte entre a sua ação e o público. Para atingir esse nível, ele deve primeiramente perceber e jogar num estado neutro, ou zero, que lhe permite deambular entre os dois tempos e os dois espaços, de modo a compreendê-los a fim de alcançar a atenção e a disponibilidade precisa para jogar entre ambas as realidades (fictícia e real) num jogo físico de ações. Só a partir desse momento é que o ator está disponível para jogar com a Máscara.

### **a) A técnica da máscara**

A aprendizagem da Técnica da Máscara com Nuno Pino Custódio, permitiu alcançar um contacto concreto com o espetador através da ação do ator, criando um jogo de cumplicidade no aqui e agora entre estes dois elementos. Esta técnica dá a oportunidade ao ator de estar atento e preparado às reações do público, que nascem do confronto entre as ações que se vão desenvolvendo ao longo de todo o espetáculo. Esta técnica sintetiza o movimento no seu essencial, permitindo a compreensão do gesto pela sua simplicidade aparente. No entanto, esta requer uma concentração e um foco muito idêntico ao modelo da atualização aprendida com o Luca Aprea durante as sessões do mestrado.

Esta técnica não se resume a um conjunto de regras para serem usadas somente com o uso de uma máscara. Dando o exemplo do seguinte exercício, o ator deve fixar o público com o olhar durante uma ação física, sustentando assim toda a ação no público e vice-versa. Este poderá muito bem praticar o exercício sem o uso de uma máscara mas com a consciência plena da técnica que deve executar. Regras como, a regra dos 3 segundos

## CORRE MÃE! CORRE!

que obriga o ator a controlar o seu corpo antes de efetuar uma ação; a direção do olhar, que leva o ator a focar as ações que se desenrolam como se tivesse um “único” olho; a passagem da ação, onde um jogador que detém a ação passa através do foco do olhar a ação a outro jogador sem necessitar de comunicar oralmente; e o consenso do olhar, na qual o ator só poderá praticar uma ação se tiver a restante equipa a olhar para ele. Estas regras permitem ao ator ter plena consciência do seu instrumento de trabalho e contato com o outro no diálogo de ações. É uma técnica que se estabelece no espaço usando unicamente o silêncio, o pensamento, o tempo, o movimento e o olhar.

Para a formação do ator, esta técnica é a oportunidade de poder alcançar níveis em que basta uma simples ação ou uma palavra para ser a ignição de um jogo teatral de plena consciência corporal, espacial e temporal, estando sempre em contacto direto com a plateia. Sobre este frente a frente perante o público, Peter Brook em *O Diabo é o Aborrecimento* afirma que

“Se duas pessoas se encontram, sem nenhum olhar exterior, como num ensaio, existe a tentação e o perigo de se acreditar que essa relação é a única que existe. Podemos nesse caso cair na ratoeira da concentração interior que se torna em absoluto narcísica e não tem nenhum significado.” (Brook, 1993: 24)

Com a aprendizagem da Técnica da Máscara, o ator tem a oportunidade de perceber um estado neutro, sem emoção, um estado de preparação para a exploração no espaço vazio a solo ou em coro. Num estado neutro o ator tem a permissão de se esvaziar e comprometer-se com a liberdade do acaso.

Citando José Gil:

“Os efeitos da adopção do acaso como método coreográfico vão em todas as direcções: deixando de ser finalizado, o movimento já não parte de um centro intencional, quer dizer de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que quer exprimi-los de uma certa maneira. De facto, é a própria noção de sujeito (ou de «corpo-sujeito») que tende a desaparecer.” (2001: 34)

Esta liberdade do acaso no teatro não é um estado anarquista, antes pelo contrário, é um estado consciente e presente no aqui e agora. Apesar da viagem alucinante e caótica no interior de um corpo, este acabará por revelar o seu tempo, o seu ritmo e o seu silêncio no espaço externo. A consciência do estado neutro para a liberdade do acaso, é uma preparação para o ator atingir a cumplicidade e a comunicação com o público no espaço. Do jogo de

## CORRE MÃE! CORRE!

ações e reações entre atores, dos movimentos aos gestos na contracena, o ator desenvolve um tempo de comunicação entre o palco e a plateia pela percepção que este detém da relação entre o espaço do corpo e o público.

Todos os aspetos acima referidos são favoráveis na criação de verdadeiros momentos de teatro, que jogam entre a surpresa e o contacto e, sobretudo, convidam o público a partilhar o mesmo espaço e tempo de ação.

### 1.2. JOÃO MOTA<sup>8</sup>

Trabalhar com João Mota foi a oportunidade de aprender a gerar dentro de um palco um outro mundo. Um mundo que não se esgota, um mundo intemporal que se relaciona com o público pela cumplicidade e pela atmosfera das cenas, que unidas com a arte do ator, toca no mais fundo de cada ser humano onde estão confiados todos os sonhos e desejos, como de angústias e medos que guardam em segredo desde a sua infância até hoje.

“A peste apodera-se de imagens que estão dormentes, uma desordem latente, e expande-as, de súbito, nos gestos mais extremos; também o teatro toma os gestos e os impele até ao limite. Tal como a peste, o teatro refunde todas as ligações entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que já existe na natureza materializada.” (Artaud, 2006: 31)

A oportunidade de viver momentos que só imaginação poderia alcançar, é uma mais-valia e um risco numa obra-prima que preza pela concretude e pelo contacto do público com a cena. Ou seja, tal como a vida, no teatro nada é premeditado, a comunicação e o contacto provém de uma causa genuína que despoletará a atração do espetador para toda a ação dramática da peça. As personagens revelam-se, as cenas são desmanteladas e tudo é posto a nu num verdadeiro limbo, perturbando os sentidos e estimulando uma revolta interior a todo o coletivo que assiste impacientemente.

“A verdadeira finalidade do teatro é criar Mitos, exprimir a vida no seu aspecto imenso e universal, extrair dessa vida imagens nas quais desejemos reencontrar-nos a nós próprios”

(Artaud, 2006: 129)

A conceção de obras multigeracionais em que pais e filhos ou avós e netos, juntos, assistem a uma peça de teatro, promove o laço afetivo entre a

---

<sup>8</sup> Encenador e diretor artístico da Comuna Teatro de Pesquisa e do Teatro Nacional D. Maria II.

## CORRE MÃE! CORRE!

arte teatral e a família, desenvolvendo uma comunhão com o público que o levará a voltar. A conceção de espetáculos, em que cada faixa etária retira a sua própria leitura consoante a sua vivência, impulsiona a progressão de um teatro para todos. O seu sentido de partilha contribui na criação de um público de teatro mais afetivo e, de igual forma, racional. Fatores como a autenticidade e espontaneidade é que dão cor e vida à nossa realidade e permite a cada criança aprender e crescer de forma natural, instintiva e não automática e isso está refletido nas suas criações.

Das encenações de João Mota, é de mencionar *As aventuras de João Sem medo*<sup>9</sup>, uma coprodução entre o Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII) e a Comuna Teatro de Pesquisa. A simplicidade de uma trama bela e complexa, a magia de uma conceção cheia de surpresas e uma interpretação genuína de cada ator, promove um espetáculo que mexe cruelmente no âmago de cada espetador adulto, por remexer um mundo que pertence há muito ao passado mas ainda retido no seu íntimo, e mexe de uma forma fantasiosa e lúdica em cada espetador infantil por se identificar e querer participar naquela aventura. Este espetáculo é um exemplo para este trabalho de projeto pela magia, atmosferas lúdicas, ritmos vivos e momentos surpreendentes que vão permitir a construção de uma estrada afetiva até ao coração de maneira a que, a crueldade do teatro, possa atingir mais eficaz e concretamente cada um.

Com o João Mota aprendeu-se a escutar o lado do coração, uma área tão subjetiva, íntima e secreta que ganha forma e torna-se tão concreta e visível que, de forma crua e cruel, se transmite e sente. A intuição é a estrada que liga esta área ao mundo consoante os estímulos exteriores, cabendo a nós abrir-lhe a passagem para o concreto através dos nossos impulsos.

Usando as palavras de Peter Brook em *O Espaço Vazio*, descobriu-se que o ator

“precisava de concentração e vontade para expressar os seus sentidos invisíveis; precisava de fazer apelo a todas as suas reservas emocionais; precisava de coragem; precisava de lucidez. Mas o resultado mais importante foi ele ter chegado inexoravelmente a uma conclusão: precisava de forma. Não bastava sentir com intensidade, era necessário um salto criativo que forjasse uma nova forma para conter e reflectir os seus impulsos. É aquilo a que podemos chamar verdadeiramente uma «acção».” (Brook, 2008:70)

---

<sup>9</sup> “Aventuras de João sem medo” de José Gomes Ferreira. Poeta e escritor português (Porto 1900 – Lisboa, 1985).

## CORRE MÃE! CORRE!

Mas como criar um espaço cénico favorável que não obstrua a ação e a imaginação do ator e, posteriormente, a imaginação do público?

“Para que alguma coisa de qualidade possa acontecer, é necessário em primeiro lugar criar um espaço vazio. Um espaço vazio permite o nascimento de um fenómeno novo.”  
(Brook, 1993:12)

### **a) Espaço cénico**

A aprendizagem com João Mota, durante a participação em cursos e encenações, permitiu observar que antes de haver a presença de algum objeto ou adereço de cena, a ausência de um cenário na fase inicial do trabalho do ator era uma condição para o surgimento da imaginação e criação. Os atores em cena jogavam entre si livremente sob o olhar daquele que dirigia, procurando no jogo do ator a simplicidade, a estranheza e a surpresa presente em cada momento para cortar e recortar um esboço pronto para limar. Só aí é que o cenário preenchia o espaço do corpo do ator, obrigando-o a atualizar-se num novo espaço físico tal como ocorreu na fase inicial de construção deste projeto.<sup>10</sup>

“Para fazer teatro, só precisamos de uma coisa: matéria humana. Isso não significa que o resto não tenha importância, mas não é a matéria principal.”  
(Brook, 1993: 22)

O cenário, por mais surpreendente que seja, não poderá sobrepor-se ao ator e ao seu trabalho. Este deve ser um parceiro fiel que apoiará sempre o ator na sua interpretação, permitindo um jogo rico que sustentará a cena e dará mais brilho e surpresa ao cosmo gerado dentro do espaço vazio. Cada quadro terá que ser uma tela, uma obra de pintura única e irrepitível que só em si já transmite um estado, uma energia, uma ambiência que dará mais sustento à cena e riqueza à interpretação do ator e ao seu jogo. Por isso, a relação entre o cenário e o ator é fulcral, ambos lutam e dialogam ferozmente para a boa comunicação da obra artística com o público.

---

<sup>10</sup> Ver ANEXO 3 – P [Vídeos de ensaios].

**b) Jogos sonoros e cantos**

O desenvolvimento de ambientes sonoros pode acontecer com a utilização de instrumentos musicais convencionais. Mas não sendo uma regra, porque não partir para a exploração de novos meios para adquirir novas sonoridades?

Esta questão foi colocada durante um curso na Comuna teatro de Pesquisa pelo João Mota, que permitiu desenvolver e criar sons e ambientes sonoros através da exploração de objetos e utensílios do quotidiano.

O processo de criação de cenários através dos indutores não diverge do processo de criação dos ambientes sonoros e dos meios usados para o efeito.

Os instrumentos não convencionais utilizados para a construção das bases sonoras desenvolvem um fascínio, por parte do público, pela sua originalidade. O interesse leva quem assiste a questionar e saber mais sobre estes e sobre a forma como os sons são gerados, sendo este um fator extremamente positivo na criação de público de teatro pela surpresa e curiosidade exercida.

A seleção dos instrumentos não convencionais é desenvolvida através de uma pesquisa em objetos que possam adquirir uma nova função pela sonoridade que emitem. O objetivo é alcançar sonoridades que acompanham a ação e as atmosferas em cena durante a ação dramática.

Durante a exploração de jogos sonoros no processo de construção, os instrumentos convencionais e não convencionais devem dialogar com o ator, com o objetivo de evitar cair na banalidade e vulgaridade. Este é um excelente meio para envolver a plateia na ação através das ambiências criadas.

Da mesma forma que se aprendeu a importância de gerar sonoridades únicas que preenchem e jogam em comunhão com as cenas, também com João Mota se descobriu a relevância da introdução de músicas cantadas ao vivo. Os cantos revelam um estado de espírito e é dever do ator interpretar a música de forma a sustentar todo esse estado em absoluta atualização e contacto com o público, de maneira a que este possa sentir o estado de alma que o ator pretende transmitir durante a vivência da sua personagem em

## CORRE MÃE! CORRE!

cena. A participação em 2007 no *Hamlet*, de William Shakespeare com encenação de João Mota<sup>11</sup> permitiu observar que a música interpretada pela atriz Ana Lúcia Palminha<sup>12</sup>, na personagem de *Ofélia*, provocava um silêncio na plateia pelo estado de alma transmitido, prenunciando a sua morte após descobrir o assassinato do seu pai pelo seu amado, *Hamlet*.

### 1.3. LUCA APREA<sup>13</sup>

“Talvez devamos entender de outro modo a noção de esforço. Sem dúvida, «o esforço para» obter certa sequência de movimento contém em si a forma por vir; mas, quando esta se desenvolve, já não há esforço no sentido próprio, nem resistência do corpo ao movimento que flui. Digamos, portanto, que o esforço atinge o seu ponto zero quando o movimento comum cessa e o movimento dançado começa: o esforço comum pára também aqui, já não tem razão de ser.”  
(Gil, 2001: 18)

“No que se inverte, vemos o movimento do Tao.  
No que cede, vemos a utilidade do Tao.”  
(Tse, 2010: 27)

“O que hoje bloqueia mais as pessoas é falar. Por isso não devemos começar com as palavras, com as ideias, mas com o corpo. O corpo liberto é um primeiro passo.”  
(Brook, 1993: 71)

#### a) Teatro do Movimento

Foram exercícios atrás de exercícios, repetições atrás de repetições, movimentos assimétricos, contrários, inversos, contínuos, ocupas e desocupas, grandes e pequenos, equilíbrio e desequilíbrio, ocupação e desocupação do espaço físico a solo, a pares e em coro. Todo este esforço para descobrir o movimento.

“Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos que reflectem à escala macroscópica os movimentos subtis que atravessam os órgãos.” (Gil, 2001: 27)

Toda esta instabilidade física cria um novo movimento, não aquele movimento simples e espontâneo, mas o movimento que capta as atenções

---

<sup>11</sup> Uma coprodução entre o Teatro Maria Matos e a Comuna Teatro de Pesquisa.

<sup>12</sup> Atriz formada pela Escola Superior de Teatro e Cinema, com experiência profissional no Teatro da Garagem, Teatro O Bando e Comuna Teatro de Pesquisa.

<sup>13</sup> Encenador e professor de Movimento da Escola Superior de Teatro e Cinema.

## CORRE MÃE! CORRE!

pela sua estranheza sublime e pureza chocante. É como se de um recomeçar a andar se tratasse, é descobrir o movimento acompanhando-o até compreendê-lo intrinsecamente. É ouvir atentamente e sentir a sua respiração livre. Em *Movimento total – O Corpo e a Dança*, José Gil no seu prólogo afirma que “uma vez conquistado este ponto ou plataforma de equilíbrio, está no seu corpo – como um peixe na água ou um pássaro no ar” (2001: 19).

A tendência em controlar o movimento do corpo, impossibilitando a sua escuta interior, fecha a articulação sensitiva entre o corpo e a mente, eliminando a amplitude e a magnitude em que o ator e o seu desempenho podem chegar. Melhor dizendo, impossibilita o corpo de se exprimir na sua totalidade. Esta abordagem fisicamente alucinante e mentalmente intensa, que foi vivida ao longo do primeiro ano de mestrado nas sessões do Luca Aprea, possibilitou conhecer o movimento no seu estado selvagem, bruto, alcançando assim um novo olhar acerca do estudo do movimento no ator e no quotidiano.

Sobre os bailarinos de Merce Cunningham, Peter Brook diz que,

“Usam a própria disciplina para desenvolver uma particular atenção às correntes quase imperceptíveis que fluem num movimento quando este se revela pela primeira vez – e a sua técnica permite que eles acompanhem este delicado apelo, libertos da rigidez de movimentos própria das pessoas que não têm esse treino. Quando improvisam – e tendo em conta que as ideias nascem do ceio do grupo e fluem entre os seus elementos, sem se repetirem e sempre em movimento -, as interrupções adquirem sentido, permitindo analisar a adequação dos ritmos e a verdade das proporções: tudo é espontâneo e, no entanto, há uma ordem.” (2008: 80)

Na vida real o movimento das pessoas é constante e, apesar das rotinas, nunca é igual. Se o teatro é “espelho” da realidade, o movimento gerado pela ação física, mesmo em repetição, não deveria seguir esta perceção durante a sua linha continua e evolutiva em cena? Por isso, acresça-se a este pensamento a importância da própria dramaturgia do movimento, que influenciou por completo este trabalho de projeto. Esta dramaturgia pretende superar os limites e as ideias pré-concebidas pela mente. Permite percecionar um novo tempo onde a partitura do movimento, pela consciência do todo na ação dramática do espetáculo, procura estar sempre presente e atualizada. A atualização permite a continuidade de um movimento sem fim mas com uma série de começos que acabam por se alastrar para além do

## CORRE MÃE! CORRE!

corpo do ator. Esta permite atingir um nível mais amplo e presente contribuindo para uma dramaturgia física que se quer viva e pulsante, interna e externa, que cresce em função do seu próprio efeito no corpo do ator em contato com o espaço vazio. A novidade da exploração da dramaturgia do movimento é que cada gesto vale por si só num movimento global e contínuo dentro do espaço infinito. São corpos a vibrar de energia e consciência dentro de uma partitura onde os “movimentos se insiram no espaço com a mesma intimidade e a mesma familiaridade com o qual habita o seu corpo” (Gil, 2001: 20), sem nunca pensar em narrativas, histórias emocionais ou formas. É o ator a agir e não a fingir. Por isso, colocam-se as seguintes questões, quando é que se inicia verdadeiramente o movimento da ação? O que temos de fazer para perceber esse preciso momento?

“Parado nos seus dois extremos: não só continua para além do seu fim, como se abre para aquém do seu começo. O corpo do bailarino é transportado pelo movimento porque se insere nele, numa linha começada antes dele, antes do seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele, depois da acção corporal marcada por uma paragem. Como é isto possível? Onde se situa então o início do Movimento?” (Gil, 2001: 15)

O conhecimento adquirido na disciplina de “Teatro do Movimento” possibilitou a transformação do movimento do corpo “num sistema tal de ressonância da acção da consciência que o infinito se tornou atual, quer dizer que o infinitamente pequeno se actualizou em imagem actuante e participante desse mesmo movimento; e isto graças ao efeito de ampliação infinita obtido na ressonância de todo o movimento dentro de um sistema em equilíbrio estável.” (Gil, 2001: 28)

### 1.4. PETER BROOK<sup>14</sup>

“O Grande Vazio habita a tigela Sung já não como espaço oco limitado pela cerâmica, mas suportando-o por inteiro, atravessando-o, envolvendo-o e apresentando-o. Engendra-se a energia e liga-se ao infinito.”  
(Gil, 2001: 17)

---

<sup>14</sup> Encenador e diretor do Centro Internacional de Pesquisa Teatral de Paris.

## CORRE MÃE! CORRE!

“Ora nenhuma experiência fresca e nova é possível se não existir previamente um espaço nu, virgem, puro para a receber.”  
(Brook, 1993: 12)

“No mundo  
As dez mil coisas nascem do que existe.  
O que existe nasce do que não existe.”  
(Tse, 2010: 27)

A exploração do espaço vazio será exercida primeiramente através do silêncio de cada ator que “permite a concentração mais extrema da energia” (Gil, 2001: 17). Só após este trajeto invisível do silêncio é que a energia é concentrada e a ação do corpo, da voz e do coração, que pela objetividade ou subjetividade presente em cada objeto de estudo, explodirá e dará uma experiência nova e enriquecedora ao coletivo de trabalho. Segundo Peter Brook, “a criação coletiva pode ser infinitamente mais enriquecedora, se o grupo já tiver essa riqueza.” (2008: 47).

Em *O Espaço Vazio* no capítulo “O Teatro Sagrado”, Peter Brook menciona o seguinte parágrafo:

“O actor trabalha a sua própria pessoa; está perante um campo mais vasto do que o do pintor, mais rico do que o do músico, pois ele tem que recorrer a todos os elementos do seu ser para efectuar a exploração. A sua mão, os seus olhos, os seus ouvidos e o seu coração são o objeto e a ferramenta da sua pesquisa. Visto assim, o trabalho do ator é o trabalho de uma vida.” (2008: 83)

O objetivo é libertar o movimento, a ação e o som presente nos objetos de estudo que são adquiridos e, após uma exploração e seleção, comprimir tudo para eclodirem num mundo fictício. Peter Brook ao referir que o teatro é a vida, diz que “é a vida sob uma forma mais concentrada, mais breve, condensada no tempo e no espaço.” (1993: 19)

O ator deve estar disponível para receber cada impulso interior e prosseguir numa viagem cheia de contradições e intuições que fazem com que tudo dialogue e evolua em cena e, ao mesmo tempo, estar aberto às influências externas que vão atualizando o seu desempenho. Esta também é a tarefa do encenador, “alguém que nos guia à noite por um território que desconhece – mas que também não tem outra hipótese, pois é obrigado a guiar, aprendendo o caminho à medida que vai avançando.” (Brook, 2008: 53). Não é ir pelo trajeto mais simples, mas sim caminhar numa estrada que segue o mesmo curso dos tempos e que trará o essencial à superfície e não

## CORRE MÃE! CORRE!

o previamente construído, obrigando-o sempre a levantar questões pertinentes e atuais.

“O aborrecimento mortal começa a rondar quando o encenador não reconhece a situação e fica à espera que tudo corra pelo melhor – quando devia era encarar o pior”. (Brook, 2008: 53)

Por isso, cada obra nasce de uma necessidade vital e a sociedade poderá ou não recebê-la de braços abertos.

Se o teatro é um serviço público, deve-se procurar prestar esse serviço a uma comunidade. No entanto, se o objetivo é que essa comunidade volte a participar nesta cerimónia, não basta o acreditar na importância que a cultura tem para todos os indivíduos. O teatro tem uma palavra a dizer, tem o poder suficiente em gerar mundos que façam o público sentir e refletir, pois a sua existência tem que ser uma experiência enriquecedora para a vida do Homem. Assim pensa o Leirena Teatro na conceção das suas produções - que cada criação seja uma nova experiência que acompanhe o Homem ao longo da sua vida.

“Não basta ter boa vontade, sinceridade, reverência e fé na cultura: a forma exterior só pode adquirir verdadeira autoridade se a cerimónia tiver uma autoridade semelhante [...] para que esses rituais consigam transformar uma ida ao teatro numa experiência que alimente as nossas vidas, precisamos de encontrar novas formas, as quais não estão à nossa disposição e não nascem nem por decreto, nem por conferência.” (Brook, 2008:62)

A teatralidade e o desassossego presentes nalgumas das obras de Peter Brook, como acontece em *Marat/ Sade*<sup>15</sup>, ocorrem graças à interioridade presente nas ações físicas dos atores que giram em torno de uma trama ligada à loucura, guerra e revolução. O seu teatro é a representação máxima do paradigma da vida, onde o Homem celebra os seus rituais físicos na procura de alcançar os seus objetivos. Esses rituais são motivados por algo de concreto, interior e físico que, por sua vez, suscita o movimento e só depois a ação da palavra. Não se está a depreciar a importância da palavra, antes pelo contrário, o movimento deve “dialogar” com ela e abrir caminho para o ressoar interior causar efeito no todo.

“Não se trata de suprimir a fala, no teatro, mas de lhe alterar a finalidade e especialmente de reduzir a posição que ocupa [...] transformar a finalidade da palavra, é utilizá-la num sentido concreto e espacial, combinando-a com tudo o que no teatro é espacial e significativo no domínio do concreto.”(Artaud, 2006: 79)

---

<sup>15</sup> Ver ANEXO 3 – N [Material de apoio – Filmes/ Marat-Sade].

## **CORRE MÃE! CORRE!**

“Não se trata de suprimir a palavra articulada, mas de conferir às palavras, aproximadamente, a importância que têm nos sonhos” (Artaud, 2006: 104)

O espaço físico está vazio e ele precisa que alguém o preencha de uma forma espontânea e brutal, estabelecendo um contacto com o todo. A concentração deve manter um foco de total disponibilidade mental e espiritual na partilha de novas experiências, devendo o ator entregar-se aos seus impulsos internos. O ator oferece o seu corpo, o seu coração e a sua razão ao responder com tudo aquilo que existe dentro do Homem.

## CAPÍTULO 2

# DA CRIAÇÃO DE UMA ESTRUTURA À CONSTRUÇÃO DE UM ESPETÁCULO

A conceção do *Corre Mãe! Corre!*

### 2.1. A CIDADE DE LEIRIA

Leiria, capital de distrito, é uma cidade que apresenta um número elevado de escolas de dança e música, que tão nobremente lançam o seu nome fora das fronteiras do distrito, desempenhando estas uma função exigente e ativa na criação de público. No entanto, no que diz respeito à arte dramática, esta constatação tem vindo a pender tendencialmente pela negativa.

O passado do Município de Leiria foi marcado pelos Saltimbancos, o Mágico e os Entrudos que animavam as eiras, festas, feiras e romarias, e o público saía de casa para assistir em comunidade a noites de pura magia. Eram momentos marcantes e únicos que muito fez sorrir aldeias e freguesias ao longo das suas passagens, mas que teve o seu fim. Atualmente o Concelho de Leiria conta com 126.897 habitantes<sup>16</sup>, tem um turismo que atrai milhares de pessoas e um património Histórico-cultural de uma riqueza vastíssima no entanto pouco explorado no que cabe às artes performativas, especialmente no teatro. Assim, e tendo em conta essa constatação, o Leirena Teatro procurou atrair, pela diferença de oferta cultural, as instituições educativas da Região Centro que até então acreditavam que Lisboa e Porto eram as únicas cidades que dispunham de um teatro de excelência para as suas visitas de estudo. Com esta oferta de espetáculos e oficinas de teatro e expressão dramática, o Leirena Teatro visa criar na comunidade um espaço de união, fantasia, reflexão, comunicação, apreensão

---

<sup>16</sup> Segundo os resultados dos censos 2011 realizados pelo Instituto Nacional de Estatística (INE).

## CORRE MÃE! CORRE!

de conhecimento pela via da sensibilidade e sobretudo um encontro entre pessoas.

A maioria dos jovens artistas que terminam a sua formação académica nas escolas superiores de teatro, educação e artes performativas tendem a procurar em Lisboa ou Porto o seu futuro profissional, centralizando ainda mais as artes e a sua oportunidade de crescimento na periferia. Por isso, é de extrema importância que as Câmaras Municipais apoiem os seus jovens artistas a se estabelecerem oferecendo-lhes as condições necessárias para o desenvolvimento de projetos de interesse público e artístico nas suas cidades. O Leirena Teatro procura contrariar a centralização pretendendo, com a parceria de outras estruturas artísticas ligadas a dança e à música, tornar Leiria um polo artístico. Convém salientar que as redes entre estruturas de outros municípios reforçam a descentralização, nomeadamente a parceria com O Teatrão no projeto “Artéria 8”<sup>17</sup>. Também o carácter itinerante do Leirena Teatro é um fator de extrema importância para o reconhecimento da estrutura e da identidade da sua região fora das fronteiras do município à qual pertence.

### 2.2. O NASCIMENTO DO LEIRENA TEATRO

O Leirena Teatro teve o seu início a 13 de junho de 2011 com a união de antigos alunos<sup>18</sup> do curso de Teatro e Educação, da Escola Superior de Educação de Coimbra (ESEC), que contavam já no seu currículo passagens artísticas enquanto atores em companhias de teatro e estruturas como O Teatrão, de Coimbra, o Teatro das Beiras, da Covilhã, Teatro Maria Matos e Teatro Nacional D. Maria II de Lisboa. A sua primeira aparição pública aconteceu com a estreia do espetáculo *Tudo Baila em Seu Redor*<sup>19</sup>, que se manteve em digressão durante um ano, como também, através da apresentação das turmas de Teatro e Expressão Dramática para crianças e jovens.

---

<sup>17</sup> Projeto que visa implementar redes de parceria entre estruturas de 8 cidades da Região Centro.

<sup>18</sup> Ver ANEXO 3 – A [Atores].

<sup>19</sup> *Tudo Baila em seu Redor*, encenação de Frédéric da Cruz. Primeira produção do Leirena Teatro. Um espetáculo que parte dos cancioneros populares da região de Leiria.

### 2.3. O PENSAMENTO DA COMPANHIA - TEATRO PARA A COMUNIDADE

“A relação entre o homem e a sociedade que muda à sua volta é sempre aquela que traz uma nova vida, profundidade e verdade às suas ideias pessoais.”  
(Brook, 2008:120)

O teatro ao serviço de uma comunidade é partilhar afetos através da arte. É estar ao lado de cada um e oferecer eventos que são uma mais-valia à população, pelos objetivos sociais e culturais que estas acarretam.

O Leirena Teatro é uma estrutura artística independente sediada em Leiria e mantém uma atividade cultural contínua através de duas áreas distintas: o Leirena Teatro - Companhia de Teatro de Leiria e o Programa de Educação pela arte – Projeto Educativo e Pedagógico de Intervenção Social (PEPIS), através de turmas de teatro e expressão dramática para crianças e jovens.

Como associação procura através dos seus projetos comunitários, com fins sociais, educativos e culturais, formar um público ativo que abrace os eventos artísticos e apoie a criação e o desenvolvimento de projetos de interesse público no Município de Leiria.

É através da população, da história e da tradição etnográfica e cultural; dos autores e artistas do distrito de Leiria, que o Leirena Teatro constrói os seus objetos artísticos promovendo, assim, a cultura popular e a identidade cultural da região como, também, o desenvolvimento de um pensamento interventivo e ativo na comunidade onde se encontra inserido.

Com finalidade cultural e social, todos os habitantes são sujeitos ativos através da criação de pontes e redes de parceria geradas com os núcleos associativos, coletividades recreativas e outras entidades sociais, culturais e educativas, que dão o seu contributo na criação de novos objetos artísticos que representam o Leirena Teatro. Uma estrutura artística que vive e resiste em função da sua comunidade.

Um dos motivos que levou a desenvolver este projeto resume-se a uma questão problemática, levantada ao longo da formação académica em Coimbra, nomeadamente, como continuar a fazer teatro hoje?

Se é através da arte que podemos dar a conhecer a nossa identidade cultural e mostrar quem somos e o que fazemos, porque não haveria o

## CORRE MÃE! CORRE!

Leirena Teatro de manter esse pensamento nas suas produções e formações?

Por isso, o Leirena Teatro, através do *Corre Mãe! Corre!*, luta pela promoção da sua língua, a língua portuguesa, através do uso de obras de poetas portugueses, nomeadamente do distrito de Leiria como Francisco Rodrigues Lobo, Afonso Lopes Vieira, Acácio de Paiva, entre outros, que tão dignamente deram e dão hoje cor e beleza ao nosso verbo. Luta, para que o *Corre Mãe! Corre!* seja apresentado nas diversas freguesias dos concelhos de Leiria, Ourém e, posteriormente, pelo país como resistência cultural, permitindo que todos tenham direito à cultura. Luta, para descentralizar o teatro e oferecer uma maior e melhor oferta cultural à população, escolas e Instituições Particulares de Solidariedade Social (IPSS's) da região. Luta, para uma produção multigeracional dando oportunidade a todas as faixas etárias de assistirem em simultâneo a um espetáculo, para que se possa desenvolver verdadeiros momentos de encontro entre diferentes gerações. Luta, para construir uma obra que coloque, em discussão, temáticas atuais e pertinentes na comunidade. Luta para que haja cada vez mais público nas salas. Enfim, luta para que o teatro em Leiria resista.

### 2.4. A CRIAÇÃO DE UM PÚBLICO DE TEATRO

“O teatro é pouco desejado e quem lá trabalha merece pouca confiança. Por isso, não podemos esperar que o público compareça com devoção e atenção. Nós é que temos de captar a sua atenção e fazê-lo acreditar.”  
(Brook, 2008: 138)

O gênero de espetáculos que o Leirena Teatro produz e os projetos ligados ao PEPIS, têm como objetivo a sensibilização às práticas artísticas e, em particular, ao teatro.

A atenção da estrutura artística encontra-se focada no desenvolvimento de um público ativo na vida cultural da cidade de Leiria mas, para isso, é necessário criá-lo de forma a este ter uma nova perceção em relação à arte ao serviço de uma comunidade. Por isso, todo o empenho do Leirena Teatro está direcionado na família e, principalmente, na geração futura, a criança.

## CORRE MÃE! CORRE!

A criança deve ser a principal beneficiária das atividades que o Leirena Teatro desenvolve para se exprimir, sentir e experimentar, aprendendo a conhecer mais e melhor o mundo em que vive. A família e a escola devem ser os responsáveis pelo elo de ligação entre a arte e a criança, para que esta cresça e se desenvolva afetivamente com um espírito criativo e empreendedor. É claro que o público-alvo estende-se a todos os habitantes do concelho de Leiria. No entanto, uma vez que se trata da construção de um público, há que promover a arte desde a infância.

Paralelamente importa alcançar outras cidades de modo a enaltecer e dar a conhecer a identidade cultural da Região Centro, nomeadamente, através da digressão em longa temporada<sup>20</sup>.

A apresentação de espetáculos para IPSS's<sup>21</sup> e escolas<sup>22</sup>, permite não só desenvolver um público de teatro mas também um laço geracional através do teatro. Ir ao encontro de cada instituição é procurar e saber quais são as suas necessidades para, assim, se oferecer uma nova experiência. Estes encontros foram promovidos no primeiro espetáculo, *Tudo baila em seu redor*, e com o espetáculo *Corre mãe! Corre!* nas apresentações de Leiria, Lisboa, Coimbra, Ourém, Pombal e Fátima.

“O que o espectador sente é a energia que se liberta dos actores e dos elementos rítmicos, é a beleza dos elementos plásticos e sonoros, é a emoção ligada às personagens e à fábula” (Beauchamp, 2006: 18)

Para criar um público interessado e fiel, é necessário construir espetáculos com novas abordagens artísticas e técnicas que inquietam o espectador pela surpresa e, ao mesmo tempo, pela estranheza, havendo sempre uma base cultural que possibilita uma identificação deste com a obra.

Com a visão do teatro para a comunidade, o Leirena Teatro procura oferecer uma nova experiência que acompanha o Homem no tempo, compreendendo as suas necessidades e inquietações. Para isso, é necessário o desenvolvimento de estratégias que ligam o espectador ao produto final, indo ao seu encontro em todas as localidades de maneira a que este participe na elaboração e criação de cada montagem, a fim de o espetáculo no final ser apresentado aos seus conterrâneos.

---

<sup>20</sup> Ver ANEXO 3 – M [Calendário de digressão].

<sup>21</sup> Ver ANEXO 2 – Vídeo 01 [espetáculo IPSS's].

<sup>22</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém].

## CORRE MÃE! CORRE!

Cada criação acompanha a evolução dos tempos e deve ser suficientemente apelativa para captar a atenção e o interesse do público.

Para Peter Brook, no capítulo “O Teatro do Aborrecimento Mortal” em *O Espaço Vazio* “a vida não pára, os actores e o público estão constantemente a receber novas influências; e outras peças, outras artes, o cinema, a televisão, os acontecimentos correntes, juntam-se todos para reescrever a história e actualizar a verdade dos nossos dias [...] No teatro, cada forma alguma vez criada é mortal; todas as formas precisam de ser recriadas com as marcas das influências de tudo o que as rodeia. Nesse sentido, o teatro é relatividade. (2008:18).

Se cada criação for uma comemoração com o público, favorecer-se-á a arte teatral e a sua ligação com a comunidade.

Que o teatro seja um ritual preciso e precioso na celebração e evolução da vida.

## 2.5. LUXO OU NECESSIDADE NA CONSTRUÇÃO E APRESENTAÇÃO DE UM NOVO PRODUTO

“As pessoas vão às exposições e aos espetáculos, «gostaram» ou «não gostaram», e voltam para casa, quer dizer, para outras preocupações. [...] alguém já ouviu dizer que a leitura de saramago influenciou a sua vida? Ou que a maneira de pensar de Lídia Jorge modificou a visão que os portugueses (leitores) têm da história e dos homens?”  
(Gil, 2005: 27)

Durante a temporada do *Tudo Baila em Seu Redor*, surgiram necessidades e preocupações que, de um modo geral, eram semelhantes nos vários lugares do distrito de Leiria, Coimbra e Santarém. Era visível nessas localidades a indisponibilidade da população em assistir ao teatro tal como, a resistência ou a ignorância em acreditar que o teatro podia estar para a comunidade. Por isso, como fazer para mudar este pensamento?

A maioria daqueles que assistiram ao primeiro espetáculo do Leirena Teatro explicou, durante as conversas tidas após as apresentações, que eram motivados por uma urgência interior em mudar o seu quotidiano na procura de uma comédia que proporcionasse momentos de alegria. Se com a

## CORRE MÃE! CORRE!

televisão as pessoas podem ver qualquer tipo de programa ou filmes sentadas no sofá sem terem que sair de casa, acabando por esquecer também por breves momentos a vida real, o que fazer para que o teatro em cada apresentação fosse uma experiência nova e a repetir?

A incerteza, o receio e o medo do futuro são estados que atualmente pairam na sociedade. A falta de esperança por uma vida pessoal e profissional melhor e uma geração que está cada vez mais desprotegida são verdades duras e cruéis às quais infelizmente se assistem, podendo os seus efeitos arremessar a arte ao fundo do abismo. Estes são factos reais e não podem ser ocultados nem estagnados no tempo e no espaço. Por isso, todas as estruturas artística, por mais difícil que seja, têm de mudar o seu pensamento senão testemunhar-se-á a uma arte para classes ou uma arte moribunda e parada no tempo.

Se o público geral se vir privado de ver teatro ou perder a vontade e não sentir necessidade de ir a espetáculos, os primeiros a sofrer serão os artistas. Devem ser procuradas estratégias para lutar contra a maré e proporcionar espetáculos que motivam a comunidade a ver a arte com outros olhos.

Um teatro que se constrói com o coração na sociedade é um teatro que olha os seus como iguais e cria mediante as alegrias, as dores e os sonhos daqueles que nela vivem.

“E a pergunta que não podemos deixar agora de formular é, se este mundo instável que se está a suicidar, sem disso se aperceber, é possível encontrar um núcleo de homens capazes de imporem esta concepção superior de teatro, homens que nos restituirão o equivalente natural e mágico dos dogmas em que já não acreditamos.” (Artaud, 2006: 36)

## 2.6. A IMPORTÂNCIA DA COMUNIDADE NA CRIAÇÃO DO *CORRE MÃE!* *CORRE!*

O espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. *O fim é o começo!*  
(Boal, 2005: 19)

O processo de pesquisa e construção do *Corre Mãe! Corre!* teve o seu início na procura de uma temática e de um acontecimento que estivesse relacionado com a História de Portugal e, em simultâneo, com a Região Centro, procurando criar um paralelismo com o tempo presente.

## CORRE MÃE! CORRE!

Religioso ou profano, cómico ou trágico, o importante é que o produto e, principalmente, o processo de construção e exploração seguisse uma linguagem estética e um pensamento que estabelecesse maior contacto com o público.

Por isso, foi necessário que este processo abraçasse não só técnicas teatrais e linguagens que dessem maior suporte ao ator, mas algo de pessoal e popular que fortalecesse a ponte entre o palco e a plateia, o teatro e a região onde o Leirena Teatro se encontra inserido. Essa ponte só poderia existir indo diretamente a cada aldeia, vila e freguesia do Concelho de Leiria, Batalha, Alcobaça e Ourém para descobrir, pesquisar e levantar dados que abririam portas para a elaboração da segunda produção do Leirena Teatro. E foi o que aconteceu, durante essa cruzada fez-se uma pesquisa etnográfica e histórica nas localidades, fazendo o levantamento de músicas, danças e outras artes e ofícios, bem como, de hábitos e costumes populares.<sup>23</sup>

Nas entrevistas e conversas com os habitantes locais, era notório no rosto de cada um o desânimo e o medo de uma vida de trabalho caída na desgraça, devido ao momento instável que, quer financeiro, cultural e socialmente, a sociedade atual está a passar. Ouvir estes desalentos sociais que “se vai de mal para pior” e que “nada mudou” foram o mote para dar início a todo um processo de reflexão até encontrar a base que sustentasse o processo de exploração desta produção, A Batalha de Aljubarrota<sup>24</sup>.

Antonin Artaud no capítulo “O Teatro e a Peste” em *O Teatro e o seu Duplo*, afirma que,

“os acontecimentos exteriores, conflitos políticos, cataclismos naturais, a ordem na revolução e a desordem na guerra, ao ocorrerem no contexto do teatro, se projectam na sensibilidade do público com todo o vigor duma epidemia. (2006: 29)

## 2.7. A CONCEÇÃO DO CORRE MÃE! CORRE!

“Quando o teatro consegue refletir uma verdade social, acaba por refletir mais o desejo de mudança do que a convicção de que essa mudança seja possível de alguma forma”  
(Brook, 2008: 119)

---

<sup>23</sup> Ver ANEXO 3 – N [Material de apoio - Fotos].

<sup>24</sup> A Batalha de Aljubarrota foi uma das mais raras batalhas régias da Idade Média por terem a presença de 2 reis, D. João de Castela e D. João de Portugal. Foi o acontecimento histórico que afirmou Portugal enquanto Nação ao derrotar o exército Castelhana em S. Jorge.

## CORRE MÃE! CORRE!

Não querendo fazer um relato ou uma apresentação histórica sobre a Batalha de Aljubarrota, mas antes desenvolver uma trama que mostre outro lado sombrio da batalha, explorou-se o sofrimento que o povo passou com a invasão castelhana.

Atualmente a crise social e financeira sentida pelas famílias obriga-as a fortalecer e a manter os seus laços, defendendo os seus direitos e lutarem pelo futuro dos seus. Isto é concreto e foi visível a olho nu durante a pesquisa em campo. É uma batalha pela vida, pela sustentabilidade de uma família que luta diariamente para que nada falte e que nada possa destruir o núcleo familiar. Toda essa força pode traduzir-se por amor e dever.

Todos temos um alicerce, um apoio, uma fonte de energia e de afeto, uma pessoa que nos sustenta com uma força tal que é capaz de lutar de unhas e dentes para proteger a sua família, de dar a própria vida e tirar do seu prato para dar aos seus, essa pessoa é a Mãe. Eis a figura que o Leirena Teatro se inspirou para dar uma nova interioridade e magnitude à produção que aqui se apresenta.

Pretendeu-se desenvolver um texto dramático onde a figura da Mãe pudesse estar envolvida e associada a uma luta, que decorre em plena invasão Castelhana e que termina na Batalha de Aljubarrota. Com isto, surge a seguinte sinopse para o *Corre Mãe! Corre!*: Uma mãe após ver os seus dois filhos partirem para a batalha descobre que Maria, a filha mais nova, fugiu de casa para lutar na linha da frente com a esperança de mudar o mundo. A mãe parte numa busca sem tréguas na esperança de a levar de novo para casa. Na sua procura, ela passa por vários lugares e varias gentes que a fazem sentir e entender as consequências de uma invasão e de um clima de instabilidade, o que a levará a lutar para garantir um futuro aos seus filhos.

A própria imagem do cartaz que representa a mãe e a filha juntas, faz alusão ao amor de uma mãe que tudo faz para garantir a segurança dos seus. Este foi o conteúdo que se pretendeu refletir no cartaz do *Corre Mãe! Corre!*<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Ver ANEXO 3 – H [Cartaz – 01].

## CORRE MÃE! CORRE!

Apesar de todo o enredo estar relacionado com a luta de uma família que, ao sofrer os efeitos da invasão Castelhana, acaba por lutar na Batalha de Aljubarrota para garantir o seu futuro, procura-se aqui desenvolver um paralelo com as contradições, as lutas e os conflitos sociais, económicos e políticos que atualmente Portugal vive. O objetivo é conseguir estimular, intervir e despertar, através do presente enredo e, principalmente, através da figura da *Mãe*, a consciência de quem assiste, levando-o a refletir acerca dos acontecimentos que se vão sucedendo ao longo da história com o tempo presente. Este é o pensamento subjacente ao espetáculo *Corre Mãe! Corre!*.

Em *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, José Gil refere que

“Nada acontece, quer dizer, nada se inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico. Talvez por isso os estudos mais sólidos e com maior tradição em Portugal sejam os que referem ao passado histórico, numa vontade desesperada de inscrever, de registar para dar consistência ao que tende incessantemente a desvanecer-se” (2005: 15)

*Quem somos nós? ousais interrogar,  
Néscios, porque a soberba é como um véu  
que perturba, o mais claro e fundo olhar!  
Somos aquele povo que vos deu  
quando a terra era pouca – todo o mar!  
E hoje que o mar não basta – todo o céu!*

Acácio de Paiva

## 2.8. Á PROCURA DE UMA LINGUAGEM ESTÉTICA ENVOLVENTE E INQUIETA NA CONSTRUÇÃO DO CORRE MÃE! CORRE!

“Existe uma enorme tentação para o encenador preparar a sua encenação antes do primeiro ensaio. É natural e eu faço-o sempre: desenho centena de esboços dos cenários, dos movimentos. A única coisa que me ajuda é saber, fazendo-o como exercício, que nada disso será tido em consideração no dia seguinte. Esse facto não me impede de o fazer porque se trata de uma boa preparação, mas se pedir aos actores para utilizarem o esboço que desenhei três meses ou três dias antes dos ensaios, separo-me de tudo o que pode ser vivo e surgir no próprio momento do ensaio. É preciso ao mesmo tempo fazer essa preparação e abandoná-la.”  
(Brook, 1993: 32-33)

A Linguagem estética está num teatro presente e honesto ao serviço do povo para o povo. Um teatro com a autoridade suficiente em abordar técnicas, temas e ideias que ache pertinente romper e partilhar. O contemplar de uma celebração artística que bebe e revive de uma memória passada, cômica e tragicamente, deve interrogar aquele que testemunha o momento.

## CORRE MÃE! CORRE!

Essa interrogação deve vir da inquietação que a obra artística provoca ao espectador pela imagem e ambiência que esta manifesta. Toda a verdade deve ser clara e a inteligência da conceção tem que ser precisa, ao ponto de ser uma experiência única que dê ao espectador a vontade de repetir. Na sua experimentação, o ator coloca ao seu serviço a técnica com o testemunho do povo adquirido na investigação, nomeadamente histórias, acontecimentos verídicos, músicas, danças, poemas e cantos populares, atribuindo-lhes uma qualidade artisticamente inovadora e diversificada que mantenha viva a tradição e o traço regional mas dando-lhes um razão atual. Esta experimentação, que nasce do testemunho popular e do trabalho do ator, criou um espetáculo que desenvolve uma ponte com o público, ou seja, estabelece um contacto com quem assiste identificando-se este com o produto e posteriormente com o pensamento por detrás da obra. Por isso, não seria correto afirmar que é somente graças à bagagem académica e profissional que cada membro da estrutura do Leirena Teatro tem, que se desenvolveu e construiu o *Corre Mãe! Corre!*. Tudo e todos influenciaram o seu nascimento e amadurecimento ao longo da temporada.

Nas duas produções do Leirena Teatro existe uma linha estética semelhante que vai sendo desconstruída e explorada ao longo de todo o processo criativo mas, por outro lado, há uma linguagem popular e um pensamento concreto e interventivo a manter.

“Fragmentar a linguagem para entrar em contacto com a vida é criar ou recriar o teatro.”  
(Artaud, 2006: 17)

“Afirmo que o palco é um lugar físico concreto que deve ser preenchido e a que se tem de dar uma linguagem própria e concreta.”  
(Artaud, 2006: 42)

### **a) Sobre o texto dramático do *Corre Mãe! Corre!***

O texto dramático do *Corre Mãe! Corre!* foi elaborado com base em três aspetos fundamentais. Nomeadamente:

- Ambiência subjetiva e conteúdo verbal presente nalgumas obras de autores Leirienses, como Abraúl Gandareense, Acácio de Paiva, António Meneses de Sá Pessoa, Fernando Dias Gomes e José Travassos Santos;

## CORRE MÃE! CORRE!

- Conteúdo presente nos Cancioneiros Populares que oferecem atmosferas e situações do povo;

- Histórias de uma vida contadas na primeira pessoa relatando episódios verídicos de um povo que carrega uma história e uma experiência de vida única.

Os aspetos acima referidos permitiram a construção de um texto cheio de peripécias e tramas.

Em *Corre Mãe! Corre!*, há uma pesquisa e análise de textos que abraçam a temática do amor de mãe, da luta pelo futuro e, conseqüentemente, da sobrevivência de uma família durante a Batalha de Aljubarrota. Uma procura difícil e feliz de textos que, para além de conterem um estado e um sentido gerado pelo pensamento do seu criador, eram flexíveis ao ponto de enlaçar novos estados de espírito e de jogar com a causalidade da cena. Isto levou a criação de um novo texto, não lírico mas dramático<sup>26</sup>. Cita-se por exemplo um poema de Acácio de Paiva, *Quem Somos?*, dito pela Mãe na última cena perante os castelhanos<sup>27</sup>:

*MÃE: (entre os filhos)*  
*Quem somos nós? Muitas vezes perguntais!*  
*Certamente não vedes nem ouvis!*  
*Desde a hora de Ourique a história o diz*  
*Quem a lê não se esquece nunca mais.*  
*Com o seu sangue a escreveram nossos pais,*  
*Nós a beijamos gratos e febris,*  
*Para depois, mais crentes, mais viris,*  
*Ihes seguirmos as sombras imortais.*  
*Quem somos nós? ousais interrogar,*  
*Néscios, porque a soberba é como um véu*  
*que perturba, o mais claro e fundo olhar!*  
*Somos aquele povo que vos deu*  
*quando a terra era pouca – todo o mar!*  
*E hoje que o mar não basta – todo o céu!*

A utilização de autores portugueses que nasceram, ou passaram, pelo distrito de Leiria, propõe ao público uma reflexão sobre a potencialidade e a dimensão que cada obra contém, motivando também novos hábitos de

<sup>26</sup> Ver ANEXO A – L [Texto dramático – *Corre Mãe! Corre!*]

<sup>27</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 1h01'37 até 1h04'21.

## CORRE MÃE! CORRE!

leitura. O poema acima citado situa-se num dos momentos chave na qual a Mãe prepara-se para lutar contra os invasores Castelhanos para defender o futuro da sua família. Uma personagem que, ao passar toda a curva dramática à procura da filha, revela-se ao decidir lutar ao lado dos filhos, alterando por completo o seu objetivo inicial.

A utilização de cantos populares na criação do texto dramático permite a aproximação da comunidade com a obra, identificando-se esta com o produto artístico final pelo cunho popular presente nos cancionários regionais. Estes cantos já em si contêm uma história, uma situação, um tema que retrata episódios de um povo e de uma cultura, por isso são excelentes indutores para a criação e exploração de cenas e personagens. Estes textos populares ao conter uma linguagem simples, prosaica e singular facilitam a sua adaptação no texto dramático.

### **b) Sobre a utilização da figura do Contador**

Sobre o contador, Peter Brook refere que

“A cada instante abrem-se ao público, não para agradar mas para partilhar a alegria de alguma coisa que continua a ser um texto sagrado [...] a sua escuta está virada ao mesmo tempo para o interior e para o exterior, como sempre devia ser em cada actor. Estão ao mesmo tempo nos dois mundos.” (1993: 42)

Toda a memória é um tesouro vivo e misterioso cheio de histórias e enredos prontos para serem descobertos.

Durante a recolha de histórias decorrente do processo de pesquisa para a construção do *Corre Mãe! Corre!* foram-se conhecendo mestres, anciões, homens e mulheres que, com um rosto marcado pelo tempo, de uma forma bela, humilde, genuína e apaixonante, concederam a oportunidade de ouvir memórias repletas de peripécias e de histórias únicas de uma vida.

Durante a recolha de dados para a elaboração daquilo que viria a ser o *Corre Mãe! Corre!*, ouviram-se histórias que, com o seu quinhão de veracidade pelo percurso existencial e pela humanidade com que eram narradas, eram testemunhas de um tempo. O seu revivalismo devia-se aos

## CORRE MÃE! CORRE!

fatores externos concretos que induziram a sua transmissão e levaram a memória a relembrar, exprimir e partilhar lembranças passadas.

Nunca se questionou se de facto as histórias que foram contadas aconteceram daquela maneira ou com aquela pessoa, no entanto, não ouve a necessidade em saber. Pois se cada palavra era uma viagem, porquê duvidar? Aí aconteceu, com uma bagagem cheia de histórias e acontecimentos, descobriu-se o Contador de Histórias.

“Tudo é ilusão. A troca de impressões através de imagens é a base da nossa linguagem: no preciso momento em que uma pessoa expressa uma imagem, há uma outra pessoa que estabelece com ela uma relação de crença.”

(Brook, 2008: 110)

O Contador nada impõe, só precisa que o ouçam para se visualizar todo o acontecimento.

A figura do *contador* é visível, por exemplo, na cena 10 do *Corre Mãe! Corre!*.<sup>28</sup>

### **CONTADOR I:**

*Após o susto veio o alívio. Ai santa mãe, corre! Corre depressa!*

*Longe de casa bate em todas as portas! Em todas a procura! E ela que, cercada de gentes com medo de dizer qualquer verdade, apenas queria que as bocas falassem e que os olhos espelhassem uma pista, uma esperança. Corre mãe! Corre! Não percas tempo!*

### **CONTADOR II:**

*Num campo, dois castelhanos armados nos dentes e armados nas mãos, fazem vigia de uma nova terra tomada, a Mãe cuidadosamente observa estudando um modo de ultrapassar perigoso covil.*

Gera-se assim a imagem do “Teatro dentro do Teatro” que, com o apoio do narrador, mestre-de-cerimónias ou contador, desenvolverá um tempo suspenso entre o palco e a plateia, levando o público a refletir sobre os acontecimentos da peça ao longo da trama, introduzindo o efeito de afastamento que Brecht jogava no seu teatro.

“Foi por respeitar o público que Brecht introduziu o conceito de distanciação, pois a distanciação obriga a parar: ela corta, interrompe, encosta as coisas à luz, faz-nos olhar uma segunda vez. A distanciação é, acima de tudo, uma forma de pedir ao espectador para que trabalhe sozinho, para que se torne progressivamente mais responsável por só aceitar aquilo que vê.” (Brook, 2008: 102)

---

<sup>28</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h42'36 até 0h44'41.

## CORRE MÃE! CORRE!

A introdução do narrador permite assim a presença de duas consciências, a do narrador que é mais ampla do que a das personagens, que comenta o que é passado e prepara a cena que vem, conhecendo o seu fecho, ou seja conhece o futuro, e a do personagem que segue o tempo cronológico da ação dramática. Esta distinção reforça o efeito de afastamento que se propõe realizar no *Corre Mãe! Corre!* pelo envolvimento do contador que, ao contrário dos personagens, é distanciados, sereno, objetivo e por vezes frio no relato dos acontecimentos. Ao público cabe a decisão de entrar ou não na ficção que o Contador convida a participar.

A utilização da figura do Contador torna-se ainda mais importante ao realizar um corte na atenção do espetador dentro da ação que se está a desenrolar, permitindo a sua atualização na realidade presente. Este método permite quebrar o que Augusto Boal trata de “Monstruoso” os possíveis efeitos da justaposição dos dois universos porque “o espectador vivencia a ficção e incorpora elementos da ficção. O espetador, que é homem real e vivo, assume como realidade e como vida o que se lhe apresenta na obra de arte como arte.” (2005: 171)

### **c) Sobre a influência do Teatro Popular**

Durante o processo de investigação, o Leirena Teatro procurou e recolheu objetos de estudo que pudessem fazer parte de uma exploração que, pelo seu carácter popular, permitiram a elaboração de cenas genuínas. Ao deambular por diversos lugares, apurou-se que as pessoas estavam disponíveis para brincar e jogar, sempre que era mencionada a finalidade desta pesquisa. As pessoas cantavam em cima de burros, os bois chicoteavam com o rabo as moscas que, chocas, bebiam o sangue das bestas, os indivíduos demonstravam uma fisicalidade e uma postura semelhante às personagens da *Commedia Dell'arte* ao imitar figuras da aldeia, o barulho, o ritmo vivo, tudo isto era um armazém ilimitado de material pronto para ser trabalhado e explorado. O Teatro Popular no seu estado bruto, com este género de material, possuía tudo para utilizar, sem vergonha, como arma de riso, alegria e choro. É representar as ações humanas de forma tão terra-a-terra e direta que “Brecht entendia que o teatro, para ser

## CORRE MÃE! CORRE!

necessário, nunca poderia afastar-se da sociedade que supostamente servia.” (Brook, 2008:101)

Em *Corre Mãe! Corre!* na cena 2 a personagem da *Filha* entra montada em cima de um boi e diz:<sup>29</sup>

**FILHA:**

*Ei bois lindos! Vamos lá! Toca a marchar! Andem pra frente, mostrem que são gente e que sabem cá andar. Vai Tio tio tio tio! Anda Avô! Ah meus amores! Virar à direita!*

*Hei! Não é à esquerda! É pra direita! Ah escalhabardo desgraçado! Ah Escalhabouço de uma figa! É a marchar! Oh ai! Oh ai! Vai rapazes lindos! Não, é virar sempre pra direita, se pras esquerdas oiçam dizer. (Sobem o palco) Olhem o cabeçaço! Isso! É subir! Voem bois voem alto, e não parem de voar! Uma volta de apresentação sem confusão! Ah bons rapazes!*

*Toca andar a marchar! (Vê o público)*

*Hei! Oii! Ah Terra boa! Que Deus seja Louvado! Ooh! Parou, aí!*

*Em posição de ataque! Em guarda Castelhanos!*

*(Luta contra os bois como se fossem castelhanos e vence)*

O ator, ao ganhar a cumplicidade do público, ganha o domínio do espaço teatral e joga com isso de forma inteligente, de maneira a que o objetivo pretendido se concretize durante o jogo numa determinada cena.

Sobre o Teatro Popular, recorrendo a Augusto Boal, este refere que

“O teatro popular deve aproximar-se sempre do circo, quer como texto, quer como interpretação [...] Acreditamos que a característica mais importante do teatro que se dirige ao povo deve ser a sua clareza permanente, a sua capacidade de, sem rodeios ou mistificações, atingir diretamente o espetador, quer na sua inteligência, quer na sua sensibilidade.” (2005: 125)

### **d) Sobre a influência do Teatro de Revista**

A utilização de cantos populares foi uma porta aberta para uma união com um gênero que se relaciona perfeitamente com a subjetividade do poeta e com o popular do cancionero. Isto é, o contacto com estas obras distintas permitiram uma exploração dramática e cenicamente eficaz e rica que, por sua vez, levaram a desenvolver um laço com um gênero teatral que pelo seu tom, cariz popular e contacto direto com o público, deu mais objetividade e jogo a cada cena sem nunca perder a harmonia e a melodia presente em cada canto popular. Este gênero é o Teatro de Revista. Para muitos é um

---

<sup>29</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h02'30 até 0h04'06.

## CORRE MÃE! CORRE!

gênero vulgar e vazio de conteúdo e qualidade artística, para o Leirena Teatro é um gênero de excelência que liberta a palavra, o corpo e a voz, criando maior cumplicidade com o público. O Teatro de Revista não pretende ser mais do que aquilo que é, e a sua simplicidade é um fator de grande honestidade teatral. É um espetáculo vibrante, colorido e cheio de movimento, música, dança, falas, risos e aplausos, é um espetáculo que quer comunicar e tocar no coração de quem assiste sentado na plateia, seja por momentos de crítica voraz e direta, de paixão ardente e inconsolável ou de comédia bufa e satírica com intenções políticas e sociais.

Na cena 6 do *Corre Mãe! Corre!* o *burlão* tenta enganar a *Mãe*. Esta, que procura descansar para ganhar novo ânimo para uma nova busca, é interrompida pelo embusteiro que lhe promete ajuda divina e esperança a troco de dinheiro, enquanto um travesti chamado *Nazaré* dança e canta uma série de músicas religiosas.<sup>30</sup>

### **BURLÃO**

*Ajuntai-vos irmã minha!*  
*Nesta noite abençoada pelas estrelas do céu!*  
*A esperança vimos dar, a palavra vimos partilhar:*  
*Pois nasceu, o salvador no seio virginal!*  
*Irmã cantai.*

### **NAZARÉ**

*Menino nasceu brilhando*  
*Corpinho de anjinho.*  
*A estrela o acompanha,*  
*Oferecendo um beijinho. (Após cantar, continua o cantor a murmurar a melodia.)*

### **BURLÃO**

*Simplesmente comovente!*  
*Pois vamos depressa ajudar à virgem-mãe levar roupinha bem alva que o possa aconchegar!*  
*Cantai! (som de um instrumento)*

### **NAZARÉ**

*Menino Jesus no berço,*  
*Menino de mão em mão.*  
*Deixai essa manjedoura*  
*nascer no meu coração. (Após cantar, continua o cantor a murmurar a melodia)*

### **BURLÃO**

*Simplesmente emocionante.*  
*Minha senhora, nós trazemos a esperança junto de vós. Acreditei e vivei!*

---

<sup>30</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h23'35 até 0h27'08.

## CORRE MÃE! CORRE!

*Cantai!*

### **NAZARÉ**

*Menino Jesus nas palhas*

*tão nuzinho entre animais.*

*Entra no meu coração*

*não o deixes nunca mais. (Após cantar, o cantor continua a murmurar a melodia.)*

### **BURLÃO**

*Simplesmente louvável.*

*Minha senhora, nós trazemos a possibilidade de terem um lugar no além após o Juízo Final. E pela módica quantia de três soldos, aconchegarás o salvador, que dará a esperança a si e aos seus!*

*Cantai!*

### **NAZARÉ**

*Menino Jesus no berço,*

*Menino... (Mãe corta a palavra, levanta-se)*

### **MÃE**

*Calem-se seus animais, seus abutres, a falar de esperança! Que sabem vocês de esperança!*

*O que querem? Ponham-se a andar seus gatunos! Andor! Desapareçam! (fogem)*

O contacto com este gênero foi gerado pela necessidade em manter, e enaltecer, o jogo e a melodia presentes nos poemas e cantos populares sem destruir a essência de cada texto.

Graças à dinâmica do Teatro de Revista, a situação presente no canto popular ganha maior notoriedade e a interpretação do ator cresce e adquire outra qualidade, que conquistará a atenção do público pela sua capacidade de jogo em cena.

### **e) Sobre o método dos indutores**

Todos os resultados obtidos pela exploração dos indutores foram estudados para serem usados na criação das cenas. Este é um processo de excelência para a expressão e criação a solo e em coletivo na construção de momentos mágicos e surpreendentes.

“O invisível pode manifestar-se nos objetos mais vulgares uma vez que a metamorfose, a alquimia, esteja presente. A garrafa de água de plástico de que falei pode ser transformada e impregnada pela aparição do invisível, no caso de a pessoa atingida estar em estado de receptividade e repleta de talento” (Brook, 1993: 63).

## CORRE MÃE! CORRE!

Consoante o uso de alguns adereços de cena de *Corre Mãe! Corre!*: Um pau de eucalipto é usado como arma de guerra<sup>31</sup> e remo de um barco<sup>32</sup>; almofadas como barco<sup>33</sup>, abrigo<sup>34</sup> e cova de cemitério<sup>35</sup>.

### f) Sobre o cenário

Imaginemos que ao começar um espetáculo não se encontra a presença do ator em cena, coloca-se assim a seguinte questão, estará o espaço vazio? Mesmo se for visível uma estrutura avermelhada semelhante a um palco por cima de uma carpete creme, que ocupa grande parte do chão?

Coloca-se assim outra questão, se há cenário e o espaço não está vazio, logo, como trabalhar a imaginação do público sem a obstruir?

A simplicidade e a metamorfose de um cenário que joga num faz-de-conta constante, em cada cena, é uma regra. Deve permitir uma cumplicidade total com o ator na criação de momentos surpreendentes e lúdicos onde cada cena vale por si pela possibilidade de jogo, pelo quadro e atmosfera mágica, sem nunca obstruir a imaginação do público.

Para Peter Brook, no capítulo “Teatro Imediato” em *O Espaço Vazio* cita:

“Um encenador que desenhe os seus próprios cenários e figurinos nunca considera que eles sejam definitivos, pois tem consciência de que se encontra no início de um longo ciclo, com todo o trabalho de encenação pela frente.” (2008: 144)

A construção do cenário do *Corre Mãe! Corre!*, foi desenvolvido pelo processo de indutores através da exploração de objetos, nomeadamente de paletes.

Este método permitiu desenvolver um cenário concreto e justificado, enriquecendo a relação entre o ator e o espaço cénico pela exploração e cumplicidade que existiu entre estes durante todo o seu processo de construção ao longo dos ensaios.

<sup>31</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h52'15 até 0h53'04. Luta entre a Mãe e os Castelhanos.

<sup>32</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h30'39 até 0h31'50.

<sup>33</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h27'10 até 0h31'50.

<sup>34</sup> Ver ANEXO 3 – C [Fotos do espetáculo - IMG\_0111].

<sup>35</sup> Ver ANEXO 3 – C [Fotos do espetáculo - IMG\_0124].

## CORRE MÃE! CORRE!

Toda a elaboração deste cenário consistiu em premir uma série de elementos que constituíram a sua base, entre os quais, cores, ambientes e espaços naturais ou espaços do homem relacionados com a região.

Durante a investigação em campo, nomeadamente no Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota, teve-se a oportunidade de saber quais foram as estratégias usadas pelos portugueses na vitória contra os castelhanos. Estas estratégias foram de uma extrema importância não só para a vitória portuguesa como na construção do cenário do *Corre Mãe! Corre!*, nomeadamente, “Cova do Lobo”<sup>36</sup>, “Técnica do Quadrado” e “Ala dos Namorados”<sup>37</sup>. Estas influenciaram a construção de um cenário com 2 planos. O primeiro, com uma alcatifa creme, representa uma área de jogo com 36 metros quadrados. O segundo plano, idêntico a um palco, com uma superfície de 9 metros quadrados através da união e utilização de 9 paletes de 1 metro quadrado com 14 centímetros de altura, uma placa de contraplacado com dobradiças fixas no topo de cada palete e 36 rodízios (4 em cada palete), levou a construção de uma estrutura móvel com a capacidade de se unir, separar e abrir de maneira a desenvolver os espaços e ambientes cénicos associados à atmosfera pretendida para o *Corre Mãe! Corre!*.<sup>38</sup>

Sobre a temática do cenário, Peter Brook diz

“A pergunta referente ao cenário é muito prática: “serve ou não serve? Preenche uma função? Funciona?” Se partirmos sempre do espaço vazio, o único problema é o da eficácia. O espaço vazio é insuficiente? se a resposta for “sim”, começamos então a ver claramente quais são os elementos indispensáveis. A base do trabalho artesanal do sapateiro consiste em fazer sapatos que andem, a base do trabalho artesanal do teatro consiste em produzir com o público, a partir de elementos muito concretos, uma relação que ande.” (1993: 70).

---

<sup>36</sup> É uma armadilha, usada como obstáculo defensivo. Consiste numa cova em forma de cone invertido. No fundo da cova é cravada uma estaca afiada dissimulada com uma cobertura de terra.

<sup>37</sup> “Denominação dada ao lado direito do quadrado formado pelo exército português durante a Batalha de Aljubarrota (1385). Segundo conta Fernão Lopes na *Crónica de D. João I*, a designação deveu-se ao facto de os combatentes desta ala serem bastante jovens.” (In Infópédia, 2013).

<sup>38</sup> Ver ANEXO 3 – F [Cenário].

**g) Sobre os jogos sonoros - Instrumentos musicais  
convencionais e não convencionais<sup>39</sup>**

A seleção dos instrumentos não convencionais no *Corre Mãe! Corre!* é desenvolvida através de uma pesquisa em objetos rudimentares que pela sua autenticidade, simplicidade e relação com o tema a tratar, adquirem uma nova função pela sonoridade que emitem, que os tornam únicos e preciosos. Após esta seleção partiu-se para a sua exploração global na construção de sonoridades que pudessem integrar e abrir atmosferas misteriosas ou reais, estando sempre de mãos dadas com a cena num puro diálogo. Por exemplo, na cena 9<sup>40</sup> que representa um cemitério, um coveiro cava um buraco. Os instrumentos não convencionais utilizados para a cena são uma pinha que raspa numa saca de sarapilheira emitindo um som idêntico à pá que rompe a terra, e uma cabaça contendo milho no seu interior que ao fazer um movimento rotativo, assemelha-se à terra ao ser expelida da pá.

O objetivo é alcançar sonoridades que acompanham a ação e os ambientes e atmosfera dos espaços onde estas decorrem, desenvolvendo um laço que envolve o público. Por exemplo, o primeiro movimento do *Corre Mãe! Corre!* ocorre com a entrada da mãe a tocar píforo<sup>41</sup>, a melodia gerada pelo instrumento musical desenvolve uma ponte entre o palco e a plateia pelo ritmo partilhado.

**h) Sobre o canto**

O processo de investigação no campo permitiu alcançar uma série de fontes sonoras que, pela sua quantidade e qualidade em união com as melodias dos poemas e cantos presentes no próprio texto dramático, apoiaram o desenvolvimento de canções prontas para emergirem e interpretar. É evidente que cada uma é desenvolvida para determinada cena e destinada a determinada personagem que o ator como criador dará corpo e voz. Cada canção é uma revelação que pode representar uma personagem e

<sup>39</sup> Ver ANEXO 3 – R [Instrumentos convencionais e não convencionais].

<sup>40</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h38'40 até 0h43'02.

<sup>41</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h00'23 até 0h02'11.

## CORRE MÃE! CORRE!

uma cena, como acontece no final da cena 2 onde a Mãe se despede dos Filhos que partem para a guerra<sup>42</sup>.

### **MÃE**

*Dorme, dorme meu menino.  
Foi-se o sol, nasceu a lua.  
Qual será o teu destino?  
Que sorte será a tua?  
Riquezas tenhas tão grandes.  
E tal bondade também.  
Que em redor onde tu andes,  
não fique pobre ninguém.  
Que a todos chegue a ventura,  
Toda a boca tenha pão.  
Toda a nudez cobertura,  
Toda a dor consolação...  
Mas se o ouro é mau caminho,  
Antes tu venhas a ser,  
O pobre mais pobrezinho,  
De quantos pobres houver.*

Durante a exploração no terreno, procurou-se saber quem detinha o conhecimento de canções religiosas, como profanas, e procurou-se aprender com genuínos tocadores de instrumentos tradicionais, para dar mais cor e entoação às cenas<sup>43</sup>. Enfim, é a busca da raiz sonora do espaço e do tempo que se procura recriar para que o contacto com quem assiste seja um fator de aproximação com a obra.

### **i) Sobre a técnica da máscara**

“O olhar do público é o primeiro elemento a ajudar-nos. Se sentirmos esse olhar como uma autêntica exigência que pede a cada momento que nada seja gratuito, que nada seja frouxo, mas que tudo seja vivo, compreenderemos que o público não tem uma função passiva. Não precisa de “intervir”, de se manifestar para participar. Está sempre a participar graças à sua presença desperta.”

(Brook, 1993: 25)

---

<sup>42</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h08'50 até 0h09'40.

<sup>43</sup> Ver ANEXO 3 – D [Música pífaru].

## CORRE MÃE! CORRE!

Apesar de em *Corre Mãe! Corre!* serem usadas máscaras de animais<sup>44</sup> na qual o ator se metamorfoseia fixando a plateia, procurou-se dar mais relevo ao estado que antecede a transformação com a máscara para a exploração dos objetos de estudo no espaço vazio. Ou seja, trata-se de explorar num estado neutro todo o jogo “causa/ efeito”. Esta exploração com a atenção no jogo e no público permite que a fisicalidade do ator na contracena e na cumplicidade com a plateia adquira maior atualização e comunicação.

Nas cenas onde as personagens dos *Contadores* estão a informar o público, apostou-se no uso das regras da máscara<sup>45</sup> como base para diferenciar os momentos narrativos dos jogos e linhas estéticas presentes na ação dramática.

### **j) Sobre o Teatro do Movimento**

A visão do movimento, adquirida no mestrado, influenciou não só a fisicalidade do corpo e a sua perceção interna, mas todos os elementos externos que constituem o *Corre Mãe! Corre!* nomeadamente, cenário, adereços, sonoridades e luz. Tal como o movimento físico do ator cujo gesto se pode prolongar fisicamente no espaço, como se dançasse no interior do seu corpo tornando-se imagem e “matéria de criação de formas” (Gil, 2001: 24), o desenho cénico, gerado também pelo ator através da manipulação dos adereços de cena em consonância com o cenário, pode alongar-se e ampliar-se no espaço e no tempo, dando uma continuidade leve e ingénua sob o olhar atento do público. Por exemplo: Na cena do barqueiro, este entra em cena com um conjunto de almofadas. Três módulos são separados da plataforma e o personagem do barqueiro coloca essas almofadas em cima destes. Com uma varra ele gera um movimento como se estivesse a atravessar o rio de costa a costa e os módulos movem-se. Chegado ao destino, os três módulos voltam-se a unir ao outro lado da plataforma e este sai ficando as almofadas em cena. Outro ator pega nestas e coloca-as em monte, de seguida estas são transformadas em abrigo e no fim, quando a estrutura roda, estamos perante uma cova de cemitério e só no final da cena

---

<sup>44</sup> Ver ANEXO 3 – C [Fotos do espetáculo - IMG\_0116; IMG\_0221].

<sup>45</sup> Ver página 17 do presente Relatório do Projeto.

## CORRE MÃE! CORRE!

é que as almofadas desaparecem.<sup>46</sup> Existe uma dramaturgia do movimento que deambula entre a subjetividade e a objetividade presente no texto mas, sempre, de braços dados com a ação dramática da peça e todos os outros elementos que desenham o quadro cénico. Cada movimento em cena, seja por um gesto, manipulação de formas animadas<sup>47</sup>, mudança de cenário ou adereço, ocorre no seu tempo, e o ator tem que saber qual é o momento exato para este nascer ou mudar. Todos estes têm que ter o seu tempo de ação num diálogo vivo e dinâmico entre elementos que se influenciam mutuamente.

“Todos os momentos são diferentes mas provêm da mesma linha contínua, cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança” (Gil, 2001: 14)

Tal como os episódios da vida real, todas as cenas fictícias escritas no *Corre Mãe! Corre!* são um começo e não um fim. É um enredar de uma trama em forma de curva que evolui até chegar ao seu clímax. A ligação de cena para cena no espaço cénico segue essa mesma continuidade através da ação física das cenas, pelo movimento dos atores, cenário e adereços. É o ator e o seu corpo que com o texto, sons, cantos, adereços e cenário promove a evolução de cada cena onde cada elemento, apesar de autónomo, joga em função da curva dramática e fomenta o pensamento por detrás da obra.

A cada segundo que passa uma nova atualização é realizada e um novo começo irrepitível acontece preenchendo de novo o espaço vazio da cena.

---

<sup>46</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h27'05 até 0h44'22.

<sup>47</sup> Ver ANEXO 1 – Vídeo 01 [CORRE MÃE! CORRE! - 1º Ciclo e IPSS's do Olival - Ourém] – 0h22'01 até 0h22'53. Manipulação de formas animadas retratando populares.

## CONCLUSÃO

Com este Relatório do Trabalho de Projeto intitulado *Corre Mãe! Corre!*, foi possível apresentar o Leirena Teatro e o seu pensamento em relação ao papel do teatro na comunidade, bem como explicar, segundo a sua perspetiva, como fazer teatro hoje. Permitiu tomar consciência dos conhecimentos adquiridos ao longo da formação académica e profissional que foram fulcrais na criação do *Corre Mãe! Corre!*. Este relatório permitiu ainda relatar o principal pensamento deste espetáculo e a forma como foi concessionado, através de uma linguagem estética que integra várias técnicas e conceitos teatrais.

*Corre Mãe! Corre!* faz parte integrante de um projeto comunitário, o Leirena Teatro, que visa prosseguir com a criação de produtos artisticamente inovadores que possam manter o seu traçado popular, regional e, sobretudo, genuíno no que cabe a relação humana.

Com base na região a que pertence, o Leirena Teatro procurou estabelecer para além do Município de Leiria um contacto com alguns lugares dos concelhos circundantes, nomeadamente Batalha, Porto de Mós e Alcobaça a fim de conseguir adquirir dados e objetos que pudessem contribuir para a construção deste espetáculo e posteriormente parcerias para a sua apresentação.

Todas as parcerias efetuadas foram extremamente positivas não só na aquisição de objetos de estudo, como também na criação de laços de amizade fomentados pela partilha de conhecimentos. Salienta-se que a criação de redes entre estruturas culturais e recreativas, dos vários concelhos, é uma mais-valia para projetos futuros que possam abraçar novas produções e até coproduções. Em termos de construção de público, estes parceiros tornaram-se seguidores dos eventos criados pelo Leirena Teatro.

A Câmara Municipal de Leiria tornou-se um aliado fundamental para a continuidade dos projetos do Leirena Teatro, após verificar o potencial da estrutura e o seu próprio pensamento em relação a arte ao serviço da

## CORRE MÃE! CORRE!

comunidade, enaltecendo a identidade cultural da região de Leiria através do teatro. Assim sendo e acreditando na importância da ação interventiva do Leirena Teatro, mostrou-se disponível na cedência de espaços para todos os projetos pedagógicos e artísticos, nomeadamente, para a construção do *Corre Mãe! Corre!*.

Fazendo uma análise do público que tem vindo a assistir a este espetáculo, observou-se uma grande heterogeneidade no que diz respeito às idades dos espetadores, reforçando assim a concretização de um dos objetivos a que o Leirena Teatro se propôs, teatro para todos. Salienta-se também o aumento no número de espetadores comparativamente à primeira produção.

Por ser importante para o Leirena Teatro a opinião do público que assistiu ao *Corre Mãe! Corre!* e para uma melhor reflexão dos aspetos positivos e negativos do mesmo, foram distribuídos inquéritos<sup>48</sup> a grupos escolares e pessoal docente que pertencem a Lisboa e Leiria. A opinião geral sobre o espetáculo foi bastante positiva passando-se a citar alguns exemplos, nomeadamente: “um espetáculo muito ágil com grande capacidade comunicativa”, “recupera tradições”, “muito importante para a cultura”, “com materiais simples contaram um episódio dramático, feliz e divertido”, “sobre as nossas raízes”, “recordar quem somos”, “boa precisão dos movimentos entre os intérpretes”, “com pontos muito altos de criatividade”, “dinâmico”, “capta a atenção do espetador”, “muito físico e terra a terra” e “cenários bem conseguidos”.

Relativamente a aspetos a melhorar considera-se que o final do espetáculo poderia ser repensado de maneira a não transmitir demasiado patriotismo e nacionalismo mas antes, mostrar o reverso bélico que uma batalha comporta e, no fim, a mãe e a filha a regressarem sós a casa. Outro aspeto, que apesar de ter sido já analisada e aperfeiçoada merece ser mencionada na conclusão, é o início do espetáculo com a narração dos dois contadores sobre o período histórico em que o *Corre Mãe! Corre!* se insere, esta cena encontra-se mais leve e divertida pela mimica das personagens e não séria como inicialmente estava a ser apresentada. Outra situação

---

<sup>48</sup> Ver ANEXO 3 – O [Inquérito].

## CORRE MÃE! CORRE!

melhorada diz respeito ao tempo dos atores em cena durante uma ação, como por exemplo, a primeira entrada da *Filha* em cima de um boi terminava muito repentinamente e foi prolongada de maneira a dar a conhecer ao público mais sobre esta personagem.

Enquanto encenador do *Corre Mãe! Corre!*, destaca-se como principal dificuldade o facto de também ter feito parte integrante do elenco.

Em termos pessoais, a construção e apresentação do *Corre Mãe! Corre!* é uma vitória alcançada pela superação das dificuldades encontradas ao longo do seu processo de criação até a sua apresentação.

Num futuro próximo, todos os conhecimentos e as técnicas adquiridas que se refletem no espetáculo *Corre Mãe! Corre!* terão um peso e uma influência importantíssima na evolução da próxima obra artística do Leirena Teatro.

Pretender-se-á continuar a explorar, jogar e desenvolver pela experimentação sem nunca partir de imagens pré-concebidas pela mente através do uso de poemas, cantos populares e histórias verídicas na construção de um texto dramático que, com a influência do Teatro Popular, Teatro de Revista, Teatro do Movimento e a Técnica da Máscara permita desenvolver jogos, pensamentos e visões que, de um modo flexível e aberto a todas as interrogações, beneficiam o trabalho artístico do Leirena Teatro.

Em jeito de conclusão, o Leirena Teatro tem por ambição alcançar processos de criação e pesquisa que possam ser responsáveis pela inovação técnica e artística do teatro em Portugal.

## BIBLIOGRAFIA

Artaud, A. (2006). *O Teatro e o seu Duplo*. (2<sup>o</sup> ed.). (F.H.P. Brandão, Trad.). Lisboa: Fenda.

Beato, A.G. (1993). *Lafões - A tradição e a lenda*. Porto: Metanoia.

Beauchamp, H. (2006). *Apropriar-se do Teatro* (A. Fonseca; F. Oliveira; M. Guerra, Trad.). Coimbra: Escola Superior de Educação de Coimbra.

Boal, A. (2005). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. (7<sup>a</sup> ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Brook, P. (1993). *O Diabo é o Aborrecimento: Conversas sobre o Teatro*. (C. Porto Trad.). Porto: Edições ASA.

Brook, P. (2008). *O Espaço Vazio*. (R. Lopes, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

Gandarese, Abraúl (1987). *Buscando Rumo*. Gândara dos Olivais: A. Gandarese.

Gil, J. (2001). *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. (M.S. Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Gil, J. (2005). *Portugal, Hoje: O medo de Existir*. (7.<sup>a</sup> reimpressão.). Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Lacerda, J.F. (2007). *Breves Apontamentos para a História da Fundação da Igreja do Senhor Jesus dos Milagres no Concelho de Leiria*. (2<sup>a</sup> ed.). Milagres: Fábrica da Igreja Paroquial dos Milagres.

## CORRE MÃE! CORRE!

Landier, J.C; BARRET, G. (1999). *Expressão Dramática e Teatro*. (2ªed.). (M. Pinto trad.). Porto: Edições ASA.

Leiria, Câmara Municipal (1988). *Poesia Contemporânea de Leiria*. Leiria, Câmara Municipal.

Moreiras, Paulo (2005). *A Arca da Memória: Recolha do património oral do concelho de Pombal, realizado pelos Lares e Instituições Particulares de Solidariedade Social*. (1ª ed.). Pombal: Câmara Municipal.

Oleiro, A. (2010). *Cancioneiro da Região de Leiria*. Leiria: Folheto Edições.

Pereira, B. (1977). *Traje Popular*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

Peres, D. (1929). *História de Portugal*. (Volume II.). Barcelos: Monumental da Portucalense Editora.

Porto de Mós, Santa Casa da Misericórdia (2004). *Saberes dos nossos avós: Recolha do património oral no Lar da Santa Casa da Misericórdia de Porto de Mós*. Porto de Mós: Gráfica Almondina.

Recolha da D.G.A.E.E. (1986) *Subsídios Para a Cultura Popular do Concelho da Batalha*. Batalha: Câmara Municipal

Santos, J.T. (2005). *No princípio era o verbo*. (2ª ed.). Leiria: Folheto Edições.

Santos, J.T. (2005). *Senhora do Ó*. Leiria: Folheto Edições.

Santos, J.T. (2008). *Gesta*. Leiria: Folheto Edições.

Santos, J.T. (2011). *Guarda-Livros*. Leiria: Folheto Edições.

Saraiva, J. H. (1992). *História Concisa de Portugal*. (15ª ed.) Mem Martins: Publicações Europa-América.

## CORRE MÃE! CORRE!

Serrão, J.V. (1978). *História de Portugal*. (3ª ed.). Lisboa: Verbo.

Shakespeare, W. (2004). *Henrique V.* (1ª ed.). (M. Gomes da Torre). Porto: Campo das Letras.

Silva, V.J.R. (2010). *Loureira 1610-2010: Estudo Histórico e Documental*. Torres Novas: Gráfica Almondina.

Sousa, J.R. (2003/2004). *Cancioneiro de Entre Mar e Serra da Alta Estremadura*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria.

Tse, L. (2010). *Tao Te King: Livro do Caminho e do Bom Caminhar*. (A.M. Campos, Trad.). Lisboa: Relógio D' Água Editores.

## WEBGRAFIA

Acácio de Paiva. In ADLRA – Arquivo Distrital de Leiria. URL: <http://digitarq.adlra.dgarq.gov.pt/details?id=1035380>. Consulta efetuada no dia 12 de maio de 2013.

Ala dos Namorados. In *Infopédia*. Porto: Porto Editora, 2003-2013. URL: [http://www.infopedia.pt/\\$sala-dos-namorados](http://www.infopedia.pt/$sala-dos-namorados). Consulta efetuada a 12 de maio de 2013.

População residente em leiria. In Instituto Nacional de Estatística. URL: [http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_indicadores&indOcorrCod=0005889&selTab=tab0](http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_indicadores&indOcorrCod=0005889&selTab=tab0). Consulta efetuada a 17 de maio de 2013.

CORRE MÃE! CORRE!

# ANEXO 1

DVD 01

[VÍDEO – DVD]

Vídeo 01 – PARA ANÁLISE DO JÚRI/ Espetáculo

**CORRE MÃE! CORRE!**

## **ANEXO 2**

DVD 02

**[VÍDEO – DVD]**

CORRE MÃE! CORRE!

## ANEXO 3

DVD 03

[DADOS - COMPUTADOR]