



ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA  
INSTITUTO POLITÉCNICO SUPERIOR DE LISBOA

**FERIDAH**

O tabu da violência

Trabalho de Projeto

**Pedro Maria Olavo Bleck da Silva**

Setembro de 2023

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA  
INSTITUTO POLITÉCNICO SUPERIOR DE LISBOA

**FERIDAH**

O tabu da violência

Trabalho de Projeto

**Pedro Maria Olavo Bleck da Silva**

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 e Comunidade, realizado sob a orientação científica de Professora Doutora Rita Wengorovius, professora especialista em Teatro e Comunidade.

*“I can be changed by what  
happens to me, but I refuse  
to be reduced by it.”*

Maya Angelou

## AGRADECIMENTOS

Concluo mais uma etapa da minha vida, mais uma conquista. Uma viagem que me fez rir, chorar, e acima de tudo me fez sentir. Com o passar de cada dia, ao longo destes últimos dois anos, apaixonei-me cada vez mais e mais pelo teatro e pela beleza do mundo. Acredito no poder transformador do teatro, do teatro da verdade, com respeito e do amor. Esta viagem não foi só minha, foi de tantos outros que me permitiram criar o espetáculo da minha vida *FeridaH* e por isso agradeço:

- À minha mãe
- À minha avó Ana
- Ao meu pai
- À professora Rita Wengorovius
- A todos os professores que me acompanharam ao longo do mestrado
- Ao João Maria Reis
- À Mariana Vargas
- À Letícia Sá Pinheiro
- À Letícia Astolfi
- À Paula Marcelo
- À Rute Reis
- À Win World
- À Mariana Morais
- À RTP
- À APAV
- À Cristiana Sebastião
- À Sandra Gonçalves
- Ao Hugo Vasconcelos
- A todos os meus colegas de turma
- À minha família
- Ao Nuno, por ser o meu maior apoio e o meu maior amigo ao longo de toda esta viagem

## ***FeridaH* – O tabu da violência**

### **Resumo**

Este relatório surge como resultado do projeto *FeridaH*, projeto de aquisição de grau de mestre, no mestrado em Teatro e Comunidade, que tem como objetivo a criação de um espetáculo que gere um espaço para reflexão e crítica relativamente ao tema da violência, mais concretamente casos de violência contra os homens. Este projeto estabeleceu uma parceria com a APAV, com o intuito de validar a causa e de ajudar a associação a divulgar esta mensagem que infelizmente ainda não é bem aceite pela sociedade. Através da junção de metodologias encontradas em Teatro e Comunidade, Teatro Documental e Teatro do Oprimido, bem como o estudo da máscara neutra de Jacques Lecoq, a dramaturgia e a encenação do espetáculo tomam forma e é apresentado ao público uma peça baseada em casos verídicos, onde a verdade e a emoção são os elementos centrais. O modelo escolhido para tal foi o monólogo, um monólogo de interação, onde o público é convidado de forma direta e indireta a participar. Este relatório aborda toda a pesquisa, o processo dramatúrgico e todo o processo de encenação e estreia do espetáculo, um processo que se estendeu ao longo de três meses.

**Palavras-Chave:** Teatro e Comunidade, Teatro do Oprimido, Teatro Documental, Homem-Vítima, Violência

## ***FeridaH* – The tabu of violence**

### **Abstract**

This report is the result of the *FeridaH*, a master's degree acquisition project, in the Master's in Theater and Community, which aims to create a show that generates a space for reflection and criticism about violence, more specifically cases of violence against men. This project established a partnership with APAV, with the aim of validating the cause and helping the association to spread this message, which unfortunately is still not well accepted by society. Through the blending of methodologies found in Theater and Community, Documental Theater and Theater of the Oppressed, as well as the study of Jacques Lecoq's neutral mask, the dramaturgy and staging of the show take shape and a play based on true testimonies is presented to the public, where truth and emotion are the central elements. The model chosen for this was the monologue, an interaction monologue, where the public is directly and indirectly invited to participate. This report addresses the entire research, the dramaturgical process, and the entire process of staging and premier of the show, a process that lasted over three months.

**Keywords:** Community Theatre, Theater of the Oppressed, Documentary Theater, Man-Victim, Violence

## **Lista de Abreviaturas, siglas e acrónimos**

ABC – Algarve Biomedical Center

APAV – Associação Portuguesa de Apoio à Vítima

BSI – Brief Symptom Inventory

CAA – Casa Abrigo de Aveiro

CIEO – Centro de Investigação sobre o Espaço e as Organizações

ESTC – Escola Superior de Teatro e Lisboa

INE – Instituto Nacional de Estatística

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

USP – Universidade de São Paulo

# Índice

<b>Introdução</b> .....	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I - Recolha e análise de dados sobre a violência</b> .....	<b>14</b>
1.1. <b>Recolha e análise de dados</b> .....	14
<b>CAPÍTULO II – Metodologias e conceitos</b> .....	<b>19</b>
2.1. Teatro e Comunidade.....	19
2.2. Teatro Documental .....	22
2.3. Teatro do Oprimido .....	26
2.4. Teatro de Máscaras .....	30
2.5. Pareidolia .....	35
<b>CAPÍTULO III – Criação dramatúrgica</b> .....	<b>38</b>
3.1. O perfil.....	38
3.2. Elaboração das entrevistas .....	39
3.3 As entrevistas.....	40
3.4. Processo de escrita.....	42
<b>CAPÍTULO IV - Processo</b> .....	<b>45</b>
4.1. Identidade visual.....	45
4.2. Construção Cénica .....	46
4.2.1. Cenografia .....	46
4.2.2. Luminotécnica .....	48
4.2.3. Sonoplastia .....	49
4.2. Escolha do ator .....	50
4.3. Ensaios.....	52
<b>CAPÍTULO V – Discussão dos resultados</b> .....	<b>58</b>
5.1. Discussão dos resultados .....	58
<b>Disposições finais</b> .....	<b>60</b>
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	<b>61</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>63</b>
Anexo I – Guião de <i>FeridaH</i> .....	63
Anexo II – Cartaz e Folha de Sala .....	88
Anexo III – Fotografia do processo .....	90
Anexo IV – Mensagens do público pós estreia .....	92

## Índice de imagens

Imagem I – Gráficos idade das vítimas e relação com o agressor .....	15
Imagem II – Perfil de vítimas do sexo masculino .....	16
Imagem III – Resultado dos homens nas escalas de depressão, ansiedade, sensibilidade interpessoal e psicoticismo do BSI.....	16
Imagem IV – Perfil de vítimas do sexo masculino .....	17
Imagem V – Árvore do Teatro do Oprimido de Augusto Boal por Helen Sarapeck .....	27
Imagem VI – Primeiro logo do projeto .....	17
Imagem VII – Logo final do projeto .....	19
Imagem VIII –Cartaz.....	88
Imagem IX – Folha de Sala (Exterior) .....	89
Imagem X – Folha de Sala (Interior) .....	89
Imagem XI – Fotografia de marcação com máscara.....	90
Imagem XII – Fotografia de marcação de luz.....	90
Imagem XIII – Fotografia para campanha promocional .....	90
Imagem XIV – Fotografia para campanha promocional.....	90
Imagem XV – Pedro Bleck da Silva em entrevista à RTP, com Mariana Moraes .....	91
Imagem XVI – João Maria Reis em entrevista à RTP, com Mariana Moraes .....	91
Imagem XVII – Pedro Bleck, Mariana Vargas e João Maria Reis após a estreia de <i>FeridaH</i>	91
Imagem XVIII – Compilação de mensagens de público presente na estreia projeto.....	92

## Introdução

A violência sempre foi algo que sempre repudiei, no entanto devemos compreender que até certo ponto, esta, é algo inerente à vida. Infelizmente é impossível erradicá-la de vez, no entanto podemos e devemos construir uma sociedade que não cause mais feridas, onde a violência perca cada vez mais expressão. Durante uma aula de Teoria e Prática do Corpo, ao observar um colega que explorava a dor através do corpo e da máscara conclui que, na sociedade atual, não há espaço para o sofrimento, muito menos para o dos homens. Os homens têm de ser fontes de força, estruturas que não vergam e sem possibilidade de sentir. Atualmente as redes de apoio para homens vítimas de violência são quase nulas e os próprios homens recusam a ver-se como vítima e infelizmente, na maioria dos casos, as suas histórias não têm o melhor desfecho.

Este tema é algo que me é bastante próximo, tanto por ser homem e já ter vivido vários tipos de violência ao longo da minha vida, como por conhecer de perto casos com desfechos tristes e irreversíveis. A falta de apoio que existe para muitos homens, aos meus olhos, necessita de ser combatida e o teatro, principalmente o Teatro e Comunidade, tem o poder de resgatar temas e trazer ao público problemáticas que merecem ser ouvidas e representadas. É com o intuito de dar voz aos homens que sofrem calados, e aos que falam, mas não são ouvidos, que nasce o projeto *FeridaH*.

Para a redação deste relatório, a investigação dos dados percentuais e dos números reais de vítimas foi necessária como forma de compreender a incidência dos vários tipos de violência e traçar quais os perfis que abrangem a maioria dos casos com o intuito de traçar perfis para as entrevistas e a criação das personagens. Os dados foram analisados utilizando uma metodologia de análise de dados descritiva, que tem como objetivo descrever comportamentos e tendências em situações reais e uma metodologia de análise diagnóstica que procura trabalhar as relações de causa-efeito, de forma a traçar perfis de comportamento.

Este relatório irá abordar todo o processo de criação do projeto, bem como as metodologias a que recorri para a sua elaboração. A discussão dos dados percentuais em conjugação com um conjunto de entrevistas e depoimentos deram origem ao texto que é a base dramática do projeto. Todas as metodologias utilizadas têm alta expressão no produto final, uma vez que o espetáculo *FeridaH* se apresenta como um nítido espetáculo de Teatro e Comunidade, de Teatro Documental e de Teatro do Oprimido, sendo ainda bastante notória a influência da máscara neutra de Lecoq na peça. Todas estas metodologias têm como objetivo auxiliar na transposição

do palco para o espectador da urgência ao combate da violência, através da quebra da quarta parede o ator provoca o público ao mesmo tempo que dá espaço para a empatia e a emoção. O conceito de pareidolia também está altamente presente em todo o espetáculo. Este relatório explora este conceito, um pouco desconhecido, explorando de certa forma a psique humana e a forma como a nossa necessidade de procurar expressões pode ser utilizada para nos fazer sentir empatia e refletir sobre determinado assunto, conceito ou causa.

Desta forma este relatório está dividido em cinco grandes capítulos cada um com os seus subcapítulos de forma a organizar não só a pesquisa realizada como a análise da mesma e a descrição do processo de criação bem como a execução e aplicação do mesmo.

O primeiro capítulo aborda a análise e discussão de dados sobre os homens-vítima, a evolução dos dados ao longo da última década e serve como apoio à criação dramática, pois auxilia a traçar o perfil psicológico destes homens. Este capítulo sistematiza os dados recolhidos e serve também como parte introdutória ao tema, de forma a contextualizar a violência na sociedade atual.

O segundo capítulo trata as metodologias e os conceitos estudados para a elaboração do projeto *FeridaH*. Neste capítulo estudo a origem de cada uma das metodologias abordadas, o Teatro e Comunidade, O Teatro Documental, o Teatro do Oprimido e o Teatro de Máscaras, bem como exploro o conceito de pareidolia e a forma como este se interliga com a produção e criação artística do projeto.

No capítulo seguinte, capítulo terceiro, abordo a construção dramática. Quais os passos tomados para a elaboração do texto final que viria a ser interpretado. Dividido em quatro subcapítulos abordo a definição dos perfis de pessoas que gostava de entrevistar, a construção e realização das entrevistas, os desafios que as mesmas apresentaram e por fim o processo de escrita do texto *FeridaH*.

Todo o processo de criação artística prática está dividido ao longo do quarto capítulo. A exploração da identidade visual, a construção técnica do espetáculo, luz e som são os temas abordados. Segue-se a apresentação da seleção do ator, as dificuldades e conquistas dos quase três meses de ensaios, e toda a descrição deste processo.

Por fim o quinto capítulo aborda a discussão dos resultados do projeto. Neste capítulo apresento os resultados da estreia, a forma como esta se procedeu e a sua importância no futuro do projeto. O capítulo aborda também a interligação dos dados e das metodologias com o trabalho prático

desenvolvido, seguido por uma conclusão que resume todo o processo, bem como faz a interligação de toda a informação recolhida.

Como conclusão deste relatório estão as minhas disposições finais, que consistem no meu parecer sobre este projeto, se existe um sentimento de missão cumprida e quais as perspetivas após o término do mestrado no que diz respeito ao projeto *FeridaH*.

## Capítulo I – Recolha e análise de dados sobre a violência

### 1.1.Recolha e Análise de dados

A figura masculina tem vindo a assumir o papel de líder numa sociedade dirigida pelo patriarcado, onde o homem é visto como opressor, a figura dominante e o agressor. No entanto, a sociedade rejeita que também os homens podem ser vítimas, tanto física como psicologicamente, quer no trabalho, em casa ou na rua. Somos ensinados desde crianças o que cada género pode e deve fazer. Quem é o Homem que nunca ouviu, “Faz-te Homem!”, “Não és homem com H”?!

Mas o que é ser vítima? Se considerarmos a opinião da sociedade, a vítima é vista, maioritariamente, como alguém do sexo feminino ou crianças. Com o objetivo de assumir uma visão mais objetiva deste tema recorri à APAV<sup>1</sup>, que considera vítima todos os que sofrem qualquer tipo de ofensa, que coloque em risco a sua integridade, sendo esta física ou psicológica, podendo assumir um carácter criminal ou não.

Qualquer pessoa pode ser vítima de crime. Ser vítima de crime é um acontecimento negativo a que qualquer pessoa pode ser sujeita ao longo da sua vida. Para além das consequências físicas, psicológicas, económicas e sociais que o crime pode provocar, é normal que o envolvimento num processo judicial possa levantar-lhe dúvidas e causar-lhe ansiedade e receio. (APAV, 2021, p.28)

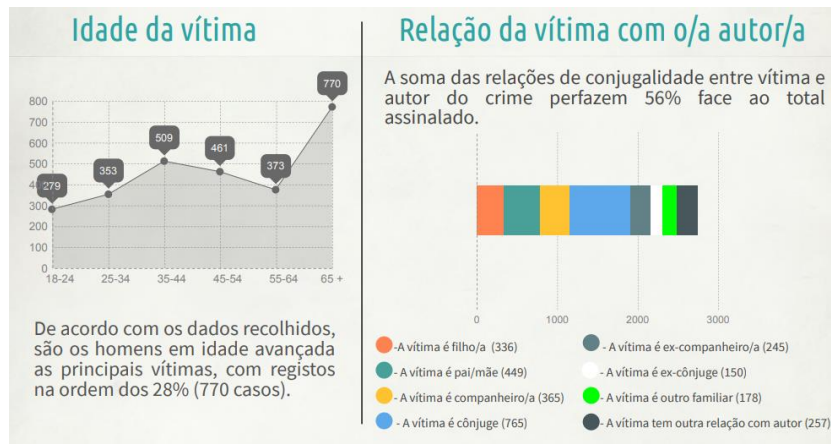
São muitos os casos de violência descredibilizada no que diz respeito ao perfil homem-vítima, uma vez que, devido aos estereótipos sociais, o mesmo não deve assumir este papel. Esta situação pode ser vista nos mais variados casos, desde os mais óbvios, como a violência contra transsexuais, homens gay e minorias étnicas, bem como violência no seio familiar, nas relações amorosas e no trabalho.

Até há relativamente pouco tempo (entre 2013 e 2018) a maioria dos casos (2745 homens adultos no total, sendo 395 em 2013, 393 em 2014, 452 em 2015, 494 em 2016, 484 em 2017 e 527 em 2018) de violência reportada contra pessoas do sexo masculino acontecia maioritariamente em relações conjugais, sobretudo em idosos, sendo que os homens com mais de 65 anos constituem 28% dos casos reportados. Estes dados são alarmantes, principalmente quando comparados com os atuais, o que demonstra um crescimento exponencial. Num período

---

<sup>1</sup> Associação Portuguesa de Apoio à Vítima

de dez anos, onde em 2013 existiam 395 casos reportados, o aumento foi de dez vezes, sendo que em 2022 os números rondam os dois mil.

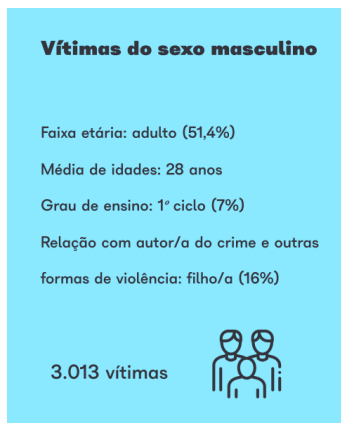


**Imagem I – Gráficos idade das vítimas e relação com o agressor<sup>2</sup>**

Em Portugal, embora a maioria dos casos relatados sejam agressões no meio noturno, a percentagem de vítimas masculinas de violência doméstica tem vindo a aumentar de ano para ano, sendo esta a maior percentagem dentro dos casos reportados. Se considerarmos a quantidade de casos totais apresentados vemos que existe um aumento gradual, no entanto, com o desenrolar da pandemia, o aumento dos casos de violência no seu sentido lato aumentou de forma exponencial. Analisando apenas os dados do relatório de 2022 da mesma instituição, o número de casos reportados de violência contra homens (não só violência doméstica), aumentou em comparação com o ano 2018, quase para o dobro, sendo reportados 1547 casos de violência doméstica contra homens, constituindo 51,4% dos casos totais, sendo relatados na totalidade 3013 casos de violência.

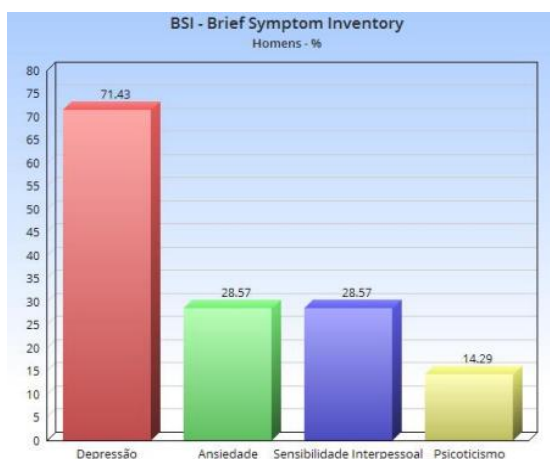
Um outro dado relevante para esta pesquisa é a alteração da percentagem de agressões e as faixas etárias em que as mesmas acontecem, uma vez que a idade média desce drasticamente para os 28 anos. Uma possível justificação para que esta alteração tenha acontecido pode ser uma junção de três importantes fatores: a pandemia, a dificuldade em conseguir um salário digno em início de carreira e a ideologia portuguesa que defende que o filho (homem) deve sair de casa o mais rapidamente possível, coisa que acontece menos em relação às filhas na mesma idade. Estas três situações promovem de forma drástica um aumento da violência no seu todo, principalmente no âmbito familiar.

<sup>2</sup> APAV (2019), p. 2;



**Imagem II – Perfil de vítimas do sexo masculino<sup>3</sup>**

Outro fator de relevância para a criação de um objeto artístico através desta temática, é o perfil psicológico do homem quando exposto a situações de violência. Devido à falta de estudos relacionados com este tema, sendo a maioria, de análise psicológica em casos de violência, sobre o agressor ou sobre a vítima feminina, irei utilizar a pesquisa de Marco Moniz, realizada através de uma parceria entre a Fundação António Silva Leal, o Centro Hospitalar Universitário do Algarve, o CIEO<sup>4</sup> e o ABC<sup>5</sup>, que compara o perfil psicológico de 7 homens residentes na CAA<sup>6</sup> com o de 35 mulheres em situação semelhante. É da maior importância destacar que deste estudo, os dados utilizados para análise são maioritariamente os que exploram as dinâmicas de sexo masculino, sem comparar com os dados recolhidos do universo feminino. Como ponto fulcral desta pesquisa sobressai a maior propensão do género masculino para o desenvolvimento de depressão resultante de violência.



**Imagem III – Resultado dos homens nas escalas de depressão, ansiedade, sensibilidade interpessoal e psicoticismo do BSI<sup>7</sup>**

<sup>3</sup> APAV (2023), p.8;

<sup>4</sup> Centro de Investigação sobre o Espaço e as Organizações

<sup>5</sup> Algarve Biomedical Center;

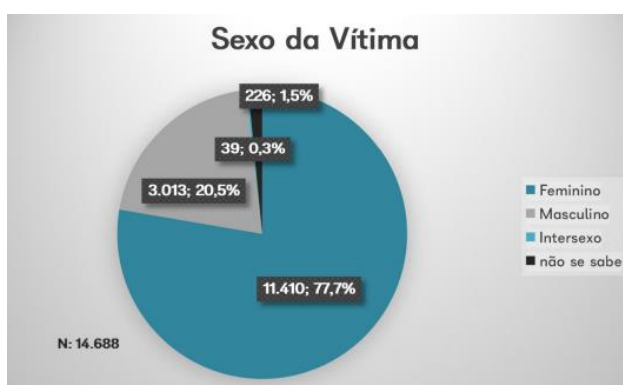
<sup>6</sup> Casa Abrigo de Aveiro, primeira Casa Abrigo para Homens vítimas de violência (desde 2017);

<sup>7</sup> MONIZ, M. (2017), pág.11

Como forma de facilitar a realização desta pesquisa, que tem como intuito a criação de um objeto artístico, devemos então diferenciar, para objetivo de análise, os vários tipos de violência a que estamos todos possivelmente expostos. Tendo em consideração os vários casos, podemos separar a violência entre violência doméstica, violência por xenofobia (violência racial, homofobia, transfobia, etc.), violência laboral, entre outros, considerando que, para muitos, o que chama mais à atenção é a violência doméstica. Mas o que podemos considerar violência doméstica? Consideramos violência doméstica todos os atos de agressão física e psicológica, que apresentem ou não trauma para a vítima. Este crime, este tipo de atos representa apenas 60% dos casos de violência contra os homens (35,4% maus-tratos psicológicos, 26,2% maus-tratos físicos). Desta forma, é mais fácil recorrer à definição da APAV sobre o que é a violência doméstica:

Qualquer ação ou omissão de natureza criminal, entre pessoas que residam no mesmo espaço doméstico ou, não residindo, sejam ex-cônjuges, ex-companheiro/a, ex-namorado/a, progenitor de descendente comum, ascendente ou descendente, e que inflija sofrimentos: Físicos, sexuais, psicológicos, económicos. (APAV, 2016, p.2)

Analisando estes dados, é-nos possível admitir que estamos perante uma das seguintes situações, ou mesmo uma junção de ambas: os homens têm sido cada vez mais vítimas de violência, ou cada vez mais têm coragem de expor os seus casos. EM Portugal, mesmo com o aumento das denúncias, os homens representam apenas cerca de vinte por cento dos casos reportados de violência. Este número continua a aumentar, comparativamente com o ano anterior, aumentando um valor percentual.



**Imagem IV – Perfil de vítimas do sexo masculino<sup>8</sup>**

---

<sup>8</sup> APAV (2023), p.17;

Um outro dado gritante para a elaboração deste projeto foi a percentagem de suicídios em Portugal. Analisando os dados do INE<sup>9</sup>, em 2020, foram registados 941 suicídios em Portugal, sendo que 733 foram cometidos por pessoas do sexo masculino. Ao longo deste estudo questioneei várias vezes quais as razões para o número elevado de suicídios e a diferença entre os números de homens e mulheres. Uma das minhas fontes de estudo sobre este tema foi o consultório de psicologia, Psicólogos Associados. Em conversa com uma das psicólogas foi-me dito que embora os homens apresentem maior número de suicídios, as mulheres apresentam uma maior percentagem em relação a tentativas de suicídio. O “sucesso” maior na população masculina, prende-se a dois fatores segundo a Dra. Ana Azevedo: os homens têm menos redes de apoio e um maior acesso a métodos mais mortais, sendo que em termos físicos têm maior desenvolvimento muscular, o que os faz tentar métodos mais agressivos. Por outro lado, pessoas do sexo masculino têm menos apego à imagem física, ao corpo, por isso, métodos de suicídio de preservação corporal como comprimidos ou fugas de gás são menos comuns em homens.

Através de uma análise cuidada dos dados, o projeto propõe uma interligação de conteúdos adquiridos ao longo da minha vida académica, com o Teatro Documental e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, que se entreligam diretamente com os conceitos de Teatro e Comunidade, conceitos esses que nos convidam a ouvir e dar voz à comunidade, neste caso aos homens-vítima, enquanto se explora formas de estética artística.

Qual o uso que posso dar ao meu corpo que é minha propriedade exclusiva e que pensa sentindo? Nesta tomada de posse de um corpo próprio que ao longo de séculos esteve alienado a religiões e à economia de produção, impõe-se um lugar para esse corpo, um território de exploração, uma cartografia da pessoalidade, da nova persona. Para este novo território exige-se a morte. A morte sacraliza. Mas para haver morte, tem que haver visibilidade. (MONTEIRO, 2019)

Desta forma, *FeridaH* surge como tentativa de resposta a todos os elementos opressores da sociedade que contribuem para uma ideologia machista, onde um homem não chora, não sofre e não sente. Por isso este espetáculo convida-nos a fazer exatamente o oposto, a ver os sentimentos num outro prisma, pois sentimentos não são algo feminino, são a essência de ser humano.

---

<sup>9</sup> Instituto Nacional de Estatística;

## CAPÍTULO II – Metodologias e Conceitos

### 2.1. O Teatro e Comunidade

A recolha de depoimentos, problemáticas e preocupações de uma comunidade é um dos pilares em que o teatro e comunidade assentam. Todos os depoimentos recolhidos foram o catalisador para a criação de um texto que eu não conseguia começar durante vários meses. A força do Teatro e Comunidade, de trazer a palco as problemáticas da comunidade, de as empoderar e lhes dar voz é o centro deste texto. O Teatro Documental serve como ferramenta bem como o Teatro do Oprimido e juntando esses dois conceitos com o conteúdo destas entrevistas e todos os saberes adquiridos sobre metodologias de teatro e comunidade ao longo do mestrado, surge então o texto *FeridaH – O tabu da violência*.

Se detalharmos o artigo de Márcia P. Nogueira, podemos considerar como constituição do Teatro e Comunidade três diferentes vertentes. O teatro para comunidades, que consiste em teatro dirigido por artistas para comunidades sem as envolver no processo, “(...) uma abordagem de cima para baixo, um teatro de mensagem.” (NOGUEIRA, 2017, p.2). O teatro com comunidades, um modelo que parte da investigação de uma determinada comunidade, tendo as suas problemáticas e o seu contexto como material de criação artística, “Tanto a linguagem, o conteúdo – assuntos específicos que se quer questionar – ou a forma – manifestações populares típicas – são incorporados no espetáculo.” (Nogueira, 2017, p.2). Por fim, a autora apresenta o modelo de teatro por comunidades, que não só tem a comunidade como material dramaturgico, como também a inclui no processo criativo, muitas vezes sendo um teatro que se apresenta como ferramenta de criação independente pela própria comunidade. Este último modelo é altamente influenciado por Boal. É neste último modelo que o projeto *FeridaH* assenta, um projeto onde a comunidade tem voz e faz parte do processo de criação, não só por eu e o ator que interpreta o texto sermos homens, mas pelo facto de após a materialização do texto, o mesmo ter sido enviado para os entrevistados de forma a terem conhecimento e para a APAV que verificou e validou a forma como as cinco histórias são contadas.

Quando se fala de espetáculos de teatro e comunidade muitas vezes o público pensa num teatro para os “coitadinhos”, um teatro para os pobres e oprimidos, classificando este género como um teatro de segundo nível. Infelizmente, há muitos grupos que se apresentam como teatro e comunidade, mas que apresentam performances de baixa qualidade. O teatro educação muitas

vezes sofre com isto, sendo que as escolas contratam entusiastas de teatro para lecionar e a falta de formação e de saberes muitas vezes traduz-se num processo e num produto que não é verdadeiramente teatro.

A construção de um espetáculo válido, com qualidade artística, enquanto falava de um tema tabu, foi uma das minhas grandes preocupações. Criar teatro e não um teatrinho ou um teatrão. Rita Wengorovius fala-nos deste conceito no seu artigo *Nem Teatrinho, nem Teatrão!*. A autora define o teatro e comunidade como “(...) um processo de construção de uma linguagem artística, conseguido através de processos criativos, de auto e hétero da descoberta de si e do outro.” (WENGOROVIVUS, 2019, p.1). Ao longo de toda a criação, este processo de auto e hétero descoberta foi-se revelando altamente impactante. A procura de histórias onde fui encontrando semelhanças com as minhas vivências, que me permitiram uma maior consciencialização do eu, enquanto criava empatia por situações que nunca vivi foi algo transformador. Esse é o poder do teatro e comunidade, transformar não só o público e a comunidade como os próprios autores. Uma vez de forma consciente, outras de forma inconsciente este artigo vinha ressurgindo na minha cabeça. A importância da veracidade e da verdade num processo de criação artística é muita, pois só quando somos verdadeiros conosco, podemos ser verdadeiros com o público.

Através do domínio das diversas gramáticas do trabalho de ator em teatro e comunidade: um longo trabalho de apropriação e consciência de corpo expressivo e extra-quotidiano até à escrita de composições corporais, muitas vezes apoiadas na coralidade e no movimento de cena. Um trabalho de dramaturgia de comunidade construído a partir dos processos criativos, e de transposição para a cena que muitas vezes revela o pulsar e o sentir da urgência do dizer daquele grupo específico. A vivência do processo criativo enquanto desafio permite, tornar a própria vida - arte. O desafio do teatro e comunidade, propõe ao actor passar de espectador passivo a actor-criador. (WENGOROVIVUS, 2019, p.1)

O projeto *FeridaH*, sendo um projeto de teatro e comunidade, apresenta-se através de uma metodologia de investigação-ação. Wengorovius enumera os sete princípios orientadores deste método. *FeridaH* vai ao encontro desses mesmos princípios, uma vez que é fundamentado em contexto comunitário, tendo uma comunidade, homens vítimas de violência, como base de investigação-ação. Promove boas práticas profissionais, utilizando metodologias de criação artística como o teatro documental e o teatro do oprimido, bem como a exploração da dramaturgia do EU, lecionada no mestrado. Para a realização do projeto “A comunidade é simultaneamente finalidade e condição necessária do processo criativo” (WENGOROVIVUS,

2019, p.2). Todo o processo foi realizado em rede, de forma a auxiliar na aquisição de competências, enquanto se estabeleceu um cruzamento entre os dados recolhidos e os depoimentos da comunidade, permitindo à comunidade em estudo, mesmo que de forma indireta, uma experiência participativa.

Existe teatro sem vida? Qual o propósito essencial da nossa ida ao teatro: – vamos ao teatro para reencontrar a vida que é, em simultâneo, a mesma coisa e uma coisa um tanto diferente, aceitando que nele a vida se torna mais visível, mais legível, mais intensa do que no exterior, porque está mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço. O teatro é feito no vento todos os dias se destrói, todos os dias se cria, não há fórmulas, não há preconceitos, o teatro é como um jogo, uma brincadeira – play is play. (PETER BROOK apud WENGOROVIVUS, 2019, pp.2-3)

O teatro pode muitas vezes ser visto como uma representação da vida, através da atribuição de simbologia e signos, somos capazes de criar em palco, muitas vezes de forma mimetizada uma representação da vida. O palco espelha a vida e a vida permite-se a várias interpretações. O Teatro e Comunidade, traz este paralelo, colocando em cena os que não são ouvidos, os que existem para lá da vida do cidadão comum. Colocar a efemeridade do teatro em prol de uma causa e de uma mensagem é algo altamente impactante e que merece ser tratado com o maior respeito.

Posso atentar ao eixo de ação em que o projeto *FeridaH* se enquadra. Wengorovivus no seu artigo também explora os vários eixos de ação em que o teatro e comunidade atuam, sendo estes: Cidadania e Arte; Redes e Parcerias Criativas; Representar para Existir/Cooperar para Aprender. *FeridaH* explora todos estes eixos, pois apresenta-se como um projeto de combate à exclusão e ao estigma, foi construído através de uma rede de apoio e parcerias, enquanto tem como objetivo dar apoio na divulgação e no combate à causa, e tem na sua base práticas artísticas comunitárias assentes numa gramática teatral válida e expressiva. Este conjunto de eixos permite um espetáculo de alto impacto, beleza e compaixão, onde histórias verdadeiras são contadas com respeito e de forma artística, com o intuito de quebrar o estigma e o tabu da violência contra os homens.

O teatro pode assim invocar as comunidades e envolvê-las num processo de mudança onde estas, devem ser as principais protagonistas. A arte teatral é um rito dessacralizado que une. O teatro não é apenas prazer. É também dever. É um divertimento empenhado. Não é só racionalidade, mas também emoção. Não se ocupa apenas da formação pessoal, mas também daquela social.

A arte teatral conjuga o imaginário e a realidade, a mente e corpo, o público e privado.  
(WENGOROVIUS, 2019, p. 3)

A responsabilidade social que está inerente a cada mestre em Teatro e Comunidade prendesse de certa forma à obrigação de criar um teatro que venha de dentro, um teatro humano que exerce força no combate à marginalização. Dar voz a quem não a tem não é algo que exista apenas no papel. Como mestres em Teatro e Comunidade temos o dever de criar pontes de entreajuda, redes de pessoas, uma teia de conhecimento e apoio em cada um dos nossos projetos. *FeridaH* tem essa missão, um espetáculo pensado em conjunto com uma comunidade, mesmo que estes homens-vítima não se conheçam entre si, com a responsabilidade social de trazer ao público um tema que a maioria das pessoas ignora e finge que é inexistente. O coletivo torna-nos mais fortes, mais ligados à essência do ser humano e mais empáticos. Este projeto vive dessa empatia, desse cordão que foi criado ao longo de todo o mestrado, tanto pelas várias metodologias que aprendi, como pelas pessoas que conheci e que acabaram por se tornar parte desta rede, desta criação conjunta, que é explorada ao longo de todo este relatório.

## **2.2. O Teatro Documental**

Como base teórico-prática para a criação deste projeto fui aconselhado pela minha orientadora a estudar um pouco sobre o teatro documental. O Teatro Documental emerge como uma forma artística poderosa, no início do século XIX. Procura explorar temas reais, palpáveis, através de uma abordagem fundamentada em fatos e testemunhos reais. Um elemento crucial neste tipo de produções artísticas é a realização de entrevistas, recolha de depoimentos, conversas e recolhas audiovisuais, bem como documentos e manuscritos, produzidos por pessoas envolvidas com as questões a explorar. No que diz respeito a este projeto, as entrevistas são o que se destacam, uma vez que as mesmas contribuem para a autenticidade, veracidade e complexidade do que é apresentado em cena.

O Teatro Documental é uma forma de expressão artística que se baseia na exploração de eventos, histórias e acontecimentos reais e na sua transposição para o palco. Ao contrário do que chamamos de teatro tradicional, muitas vezes baseado no fictício, o teatro documental busca veracidade e autenticidade ao contar histórias que têm uma base sólida e real. Assim o teatro documental propõe aproximar a realidade e o palco. Relativamente ao teatro documental podemos destacar dois autores, Erwin Piscator e Marcelo Soler.

Este gênero ganha força entre os anos 1920 e 1930 com os trabalhos de Piscator, que traz a cena um teatro militante, político, direcionado à classe operária e tinham como base a documentação do cotidiano dos operários das fábricas. Piscator, mune-se do audiovisual que crescia na época com o objetivo de trazer a documentação a palco e de dar verdade aos seus espetáculos. Por outro lado, o encenador, traz a palco uma vertente pedagógica, com o objetivo de criar algo didático, com mensagem e que traga as grandes problemáticas das comunidades da época a cena. Com esse intuito o teatro documental quase que se aproxima do jornalismo, uma vertente lúdica do mesmo.

Assim sendo, Piscator apresenta o seu método de encenação chamado de Atuação Objetiva. Este método afasta-se do conceito de Stanislávski de Sistema de Atuação Emocional, que, para o encenador, promove o alienamento do espectador. A Atuação Objetiva é um método que pretende de certa forma afastar o espectador do enredo, com o intuito de criar uma distanciamento crítico, para que o mesmo possa refletir sobre as problemáticas apresentadas e agir sobre as mesmas, criando um método sustentado quase na terceira lei de Newton, Ação-Reação, mas numa versão artístico-social. Isto é teatro e comunidade. Este método, à semelhança do teatro do seu contemporânea Bertold Brecht, propunha a quebra da quarta parede. A quebra da quarta parede em conjunto com este conceito de distanciamento crítico criam uma contradição artística que permite o tal espaço crítico, porque o espectador tanto está emerso e é parte integrante da cena como é afastado e colocado novamente como mero elemento expectante. Todos estes conceitos são explorados na sua obra Teatro Político, obra em que o autor expõe todas as suas visões.

(...) o seu trabalho foi predominantemente o de um experimentador, de um prático, Piscator tinha, no entanto, um tal saber da realidade e um tal desejo de a modificar que perseguiu, coerentemente, ao longo de toda a sua vida, um projeto multifacetado de “teatro político” (teatro de atualidade/teatro documento ou Zeitheater, teatro épico, teatro de luz) viria a revelar um dos caminhos (em aberto) de maior posteridade na redefinição do teatro ocidental de entre as duas Guerras. Desse projeto de “teatro político”, constituído por experimentações, contradições e fracassos, nasceria o novo teatro alemão e nele teriam origem, igualmente, muitos dos fundamentos do teatro do seu contemporâneo Bertold Brecht (1898-1956) (VASQUES, 2007, pp. 4-5)

Marcelo Soler, é um autor contemporâneo que estuda e teoriza sobre o teatro documental. Ao analisarmos o seu estudo, é-nos mais fácil compreender de forma simples e sistémica o que é o teatro documental ou teatro documentário como o autor o denomina. No seu estudo *O campo*

*do teatro documentário*, para além de facilitar o aprofundar sobre o tema conseguimos também explorar a dicotomia que este género estabelece entre ficção e realidade.

Logo ao iniciar o seu artigo, Soler, ressalva a importância da definição de um género artístico quando tratamos de algum tipo de teatro, ressaltando que é importante para cada autor definir a sua área de ação, técnicas e metodologias. *FeridaH* apresenta-se nitidamente como um cruzamento entre teatro documental e teatro do oprimido, sendo sempre um espetáculo de teatro e comunidade. É através da busca por uma linha condutora que nos afastamos da generalização, segundo o autor, e considero que mesmo quando criamos algo e para nós pode ser mesmo algo inédito, podemos procurar semelhanças com outros artistas, autores e pensadores, como forma de sustentar as nossas próprias criações.

A existência de um termo, associado a uma tradição e a determinadas práticas, afasta a generalização, que é tão pernicioso quanto a criação de definições restritivas e simplificadoras. Ora, de acordo com um pressuposto básico de lógica, se tudo pode ser documentário, nada o é; ou seja, no terreno do relativismo, o termo não teria sentido de existir e uma história repleta de realizações e realizadores seria banalizada no que se refere à pesquisa e às peculiaridades de se documentar em teatro. Defender a pertinência de um campo específico ao teatro documentário é, sobretudo, respeitar, preservar e agregar o trabalho de artistas que desejaram por motivos diferentes terem sua obra ou parte dela associada ao termo. (SOLER, p.131)

Muitos historiadores atribuem a origem deste género teatral a Piscator, mas Soler alerta que embora o dramaturgo tenha sido o primeiro a escrever sobre teatro documental, utilizando esta designação, já existiam registos de outros autores e outros espetáculos que utilizavam técnicas semelhantes, utilizando o trabalho do alemão, Georg Büchner, *A morte de Danton* (1835), onde o mesmo recorreu a documentos para a criação dramaturgica, como exemplo.

Embora o espetáculo *FeridaH* tenha bastante influência do teatro documental, há uma grande diferença entre ambos. O modelo de Piscator, e que Soler aborda, consiste na utilização de registos audiovisuais, que era algo em alto crescimento na época. No entanto, em *FeridaH*, optei por não utilizar as gravações das entrevistas, por duas razões. A primeira sendo a privacidade dos entrevistados e a segunda por uma razão de estética e de permitir uma maior imersão do espectador ao longo do espetáculo.

A arte, o teatro e a vida não são estanques, muitas vezes podemos-nos enquadrar em certas metodologias sem ter de as copiar na íntegra e fazer as nossas próprias variações, os nossos próprios ajustes. Soler explora esta ideia quando defende que podem existir várias formas de

teatro documental, provenientes de várias proposições cénicas. Na sua obra o autor ressalva a ideia de que este género se apresenta como um formato paralelo do jornalismo, uma forma alternativa de relatar a verdade e a vida, através da ficção, uma ficção real, algo que não foi vivido por que o vive no palco muitas das vezes. Se colocarmos um espetáculo como *FeridaH* como exemplo desta teoria, realmente encontramos linhas simultâneas entre o teatro e o jornalismo, uma vez que ambos contam o verídico e a verdade, tendo como base histórias e relatos de pessoas reais e das suas vivências. O teatro pode servir como um instrumento paralelo do jornalismo, uma nova forma de levar o real ao espetador.

O teatro documentário está ligado à ideia de um teatro como ‘espaço de informação alternativa’ no mundo submerso por informações no qual nós vivemos, e que pode organizá-las, pensá-las pelo viés do sensível, valendo-se de toda a prática teatral dos séculos precedentes, das culturas populares ou estrangeiras. Ele apresenta também formas muito diversas, facetas múltiplas. (PICON-VALLIN apud SOLER, p.133)

Esta situação de um teatro documental como forma de jornalismo, embora seja um formato com o qual concordo até certa extensão, acaba por criar uma divergência dentro do próprio conceito, uma vez que mesmo que verídico, o teatro é ficção, enquanto o jornalismo pressupõe a realidade, uma exposição do real e não uma narração e dramatização da mesma.

Considero que o verdadeiro teatro documental é aquele que quebra esta barreira e estabelece uma relação equilibrada entre a realidade e ficção, ou seja, mantem a verdade das fontes, sejam elas documentos, entrevistas ou bases audiovisuais, dramatizando essas mesmas fontes de forma consciente, não tendo obrigatoriamente de se cingir na totalidade ao verídico, permitindo ao dramaturgo espaço para alguma criação, como a fusão de relatos distintos de várias pessoas da mesma comunidade numa personagem única, representativa de todos, ou no amalgamento temporal para dinamizar ou condensar acontecimentos em palco.

As questões em torno da ficção e da realidade, para alguns caducas, necessitam de nossa consideração. A confusão sobre o que é realidade ou não corrobora para o processo no qual a ficcionalização da vida impede que a força do real nos suscite uma tomada de atitude também real. (...) É exatamente em um momento onde a realidade se ficcionaliza que o campo do teatro documentário reaparece com maior ênfase. E, a partir dessa constatação, observa-se a necessidade de mapear seu espaço e discutir o porquê dessa necessidade. (SOLER, 2013, p.137)

*FeridaH* elabora uma forte corelação com o teatro documental, onde a transição das entrevistas para cena, a temática e a quebra da quarta parede, muito inspirada também pelo Teatro Épico de Brecht, esculpem um texto que apresenta uma narrativa coesa e de fácil entendimento para

o público. A seleção de frases chave nas entrevistas, a permissão para explorar diferentes pontos de vista ao mesmo tempo que se mantem a integridade e a verdade das histórias são desafios que enfrentei e que me ajudaram a passar o texto para arte.

Assim sendo, o teatro documental, esta enraizado neste processo, muito também pelo seu cariz político-social, uma vez que as suas técnicas impulsionam a autenticidade, de forma a explorar e compreender os desafios que este tema apresenta para o mundo em que vivemos. Inspirado também pela visão disruptiva de Piscator, a sua metodologia de recolha de depoimentos, áudios, vídeos, para capturar a essência humana e retratar a verdade com fidelidade estão bastante presentes. Ao unir a veracidade da vida com o poder da expressão teatral, as inspirações no trabalho de Piscator e na pesquisa de Soler apresentaram-se como ferramentas valiosas para um projeto que promove a reflexão e a ação.

### **2.3. Teatro do Oprimido**

O Teatro do Oprimido é uma abordagem teatral única que procura promover a conscientização social e a mudança através da participação ativa do público. A obra de Augusto Boal é fundamental para compreender essa prática e as suas implicações. Este teatro é um teatro estático baseado num conjunto de exercícios, jogos e técnicas teatrais que procuram promover um maior conhecimento do corpo físico e mental, através de uma construção artística democrática e participativa.

Desenvolvido pelo renomado dramaturgo e diretor brasileiro Augusto Boal, o Teatro do Oprimido, é uma metodologia teatral inovadora que se baseia na ideia de que o teatro pode ser uma ferramenta poderosa para a consciencialização e a transformação social. Para a realização deste projeto, foram explorados, tanto durante a fase de desenvolvimento e mapeamento do projeto, bem como ao longo de todo o mestrado os princípios fundamentais do Teatro do Oprimido, a sua origem, a sua evolução ao longo do tempo e o seu impacto na sociedade. Podemos atentar na *Árvore do Teatro do Oprimido*, uma ilustração de Boal, para compreender de forma simples este género.

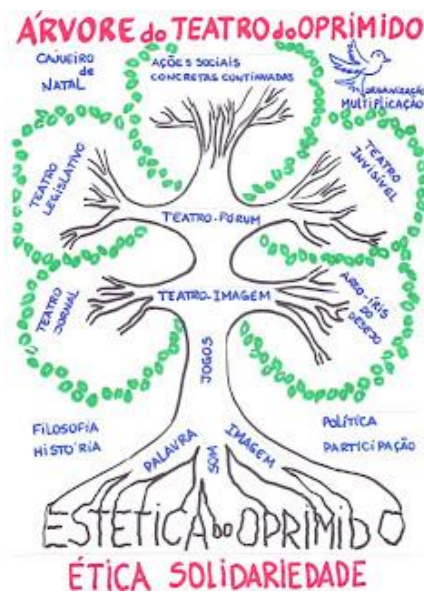


Imagem V – Árvore do Teatro do Oprimido de Augusto Boal por Helen Saraeck<sup>10</sup>

Criado por Augusto Boal na década de 1960, o Teatro do Oprimido, é uma abordagem teatral que se destaca por enfatizar a participação ativa do público, a sua capacidade de promover a reflexão crítica e o seu potencial para instigar a mudança social. Se atentarmos na imagem IV, podemos ver de forma simples os métodos de ação compreendidos dentro do teatro do oprimido. O projeto *FeridaH*, para além de “explorar as raízes da árvore”, apresenta-se também como um teatro jornal, que documenta acontecimentos, um teatro-imagem pois é constituído por fortes fotografias encenadas e por uma identidade visual minimalista, mas impactante, e trabalha no ramo das ações sociais por ser um teatro de causa, que defende e promove a divulgação de uma causa oprimida pela sociedade.

Boal, ao longo de sua carreira, desenvolveu um conjunto de técnicas e metodologias teatrais que visavam dar voz aos oprimidos, permitindo-lhes expressar as suas experiências e desafios por meio da arte e do teatro. Esta ideia de empoderamento do oprimido, do que não tem voz, está na base das práticas do Teatro e Comunidade. O projeto *FeridaH* tem esta ideia como uma das suas máximas, como um dos seus objetivos de ação, através da arte criar um espaço, em cena, de diálogo, reflexão e pensamento crítico que permita a comunidade, o oprimido, que no caso de *FeridaH*, são os homens-vítima, ser empoderada e ter voz, criar um espaço onde as suas histórias e a sua verdade sejam ouvidas, através de um conjunto de técnicas e processos artísticos.

<sup>10</sup> Coordenadora Geral do Centro de Teatro do Oprimido

Augusto Boal, influenciado pelo teatro de Bertolt Brecht e pelas teorias do educador brasileiro Paulo Freire, fundiu essas influências para criar uma abordagem teatral única que se concentra na consciencialização e na ação. Como Boal afirma na obra "Teatro do Oprimido", a ideia de que o homem não é produto do meio ambiente, mas sim o meio ambiente é produto do homem, o teatro surge como uma forma de resposta para as problemáticas encontradas nesse mesmo ambiente. Esta ideia destaca a crença central de Boal de que o teatro tem o poder de transformar não apenas os indivíduos, mas também a sociedade como um todo, ao questionar e recriar o ambiente social.

Comparando esta crença com o trabalho de teatro educação de Paulo Freire, é notória a importância de um teatro que educa o espectador. *FeridaH* tem esse papel até certo ponto. Embora seja um projeto maioritariamente baseado no teatro documental e no teatro do oprimido, há uma função educacional no texto e na peça. Todo o teatro, de certa forma, é educativo, no entanto quando falamos de teatro-educação, falamos de um teatro que tem como responsabilidade educar sobre determinado tema. Toda a metodologia de Boal tem esta máxima assente. Freire, na sua obra sobre o teatro do oprimido desenvolve este conceito de um teatro-educação conjunto onde o espetáculo é educativo porque é feito com o público. Um processo de inclusão do espectador como forma de sentimento de pertença e empatia que permita uma maior aprendizagem sobre o conteúdo do espetáculo.

A educação autêntica, repitamos, não se faz de "A" para "B" ou de "A" sobre "B", mas de "A" com "B", mediatizados pelo mundo. Mundo que impressiona e desafia a uns e a outros, originando visões ou pontos de vista sobre ele. Visões impregnadas de anseios, de dúvidas, de esperanças ou desesperanças que implicam temas significativos, à base dos quais se constituirá o conteúdo programático da educação. (FREIRE, 1987. p.54)

O Teatro do Oprimido tem como base vários princípios fundamentais, incluindo a estética do oprimido, que encoraja a representação autêntica das experiências daqueles que sofrem opressão, e o teatro fórum, que envolve o público ativamente na busca de soluções para problemas sociais. O conceito de estética do oprimido é nítido ao longo de todo o espetáculo *FeridaH*, mesmo que todos os personagens sejam fictícios, tal como explorado no subcapítulo *Processo de escrita*, cada um é um amalgamento de pessoas reais, com histórias reais. Cada personagem representa uma imensidão de homens-vítima, seguindo os perfis de maior incidência de violência e são baseados em relatos de histórias reais. O poder de colocar frases ditas pelos entrevistados no texto, e a verdade que isso lhe traz é imensurável. E essa é uma das belezas deste casamento de metodologias. Por outro lado, o conceito de teatro fórum é aplicado

já na apresentação do espetáculo, através da criação de um espaço para a reflexão e discussão do tema abordado no texto, mas de uma forma mais contida, uma vez que pela complexidade da temática optei por fazer apenas uma breve conversa, permitindo que o público desenvolva as suas próprias conclusões através do seu pensamento crítico.

Boal descreve esses princípios em seu livro *200 exercícios e jogos para o ator e não ator com vontade de dizer algo através do teatro*, explorando o teatro como um ensaio da vida, uma forma de representação da mesma. Isso significa que o palco não é apenas um local de entretenimento, mas também um espaço de ensino e experimentação, onde a realidade pode ser recriada e questionada. Para tal, o autor explora, através da análise de Otelo, a ideia de que o conflito, o enredo de uma peça não deve ser estanque, tal como os conflitos da vida não o são, de forma a gerar verdade.

Varição quantitativa e variação qualitativa – É a própria ação dramática, o movimento dos conflitos interiores e exteriores. Um conflito é teatral se está em movimento: por isso o ator deve distanciar-se voluntariamente e emocionalmente o mais possível do ponto de chegada; deve fazer a contrapreparação do que lhe vai suceder, para que a distância a percorrer seja máxima, e o movimento também máximo. (BOAL, 1982, p 57)

Podemos analisar vários exemplos de aplicação da metodologia de Boal ao longo da sua carreira e das suas várias obras, no entanto é de ressaltar um outro conceito explorado pelo autor que é da maior relevância na elaboração deste projeto.

O corpo expressivo, é um outro conceito altamente relevante para a criação deste projeto que podemos encontrar na obra de Boal. O autor defende que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, e a importância de um corpo expressivo em cena é crucial para o desenvolvimento de um espetáculo, principalmente se queremos criar uma ligação mais forte com o espetador.

Em *FeridaH*, este corpo expressivo apresenta-se como algo fundamental, uma vez que o ator fica interdito da utilização da expressão facial, através do uso da máscara neutra. O corpo assume agora o papel de principal comunicador, em conjunto com a voz. Ao longo de toda a peça, cada movimento é pensado para criar a maior linha comunicativa possível. Boal explora este conceito de corpo expressivo, dissecando e desenvolvendo o que este representa.

Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais

expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o “espetador” estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a libertar-se de sua condição de “espectador” e assumir a de “ator”, deixando de ser objeto e passando a sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista. (BOAL, 1991, p.134)

Boal explora a condição de conversão do espetador em ator através da exploração e conhecimento do corpo. O autor divide este processo em quatro etapas que permitem esta metamorfose do intérprete, sendo elas: O Conhecimento do Corpo; Tornar o Corpo Expressivo; O Teatro como Linguagem; Teatro como Discurso. Estas quatro etapas aprofundam o conhecimento do ator sobre si e sobre o seu corpo, munindo-o de uma maior percepção do “eu”, o que por sua vez lhe permite o maior desenvolvimento do “outro”, da personagem. Por outro lado, um espetador que tenha essa mesma noção corporal de si, consegue transpor as barreiras entre o palco, a plateia e a vida, e tomar um posicionamento, ser sujeito da ação.

O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo. (BOAL, 1991, p.171)

O Teatro do Oprimido de Augusto Boal representa uma abordagem teatral inovadora que visa promover a conscientização social e a transformação através da participação ativa do público. Suas raízes teóricas, princípios fundamentais e exemplos de aplicação prática demonstram o potencial do teatro como uma ferramenta poderosa para questionar a opressão, dar voz aos oprimidos e inspirar a mudança social. Como Boal afirmou em sua obra, "O teatro é uma arma, e é a única arma que o homem inventou que nunca matou ninguém." O Teatro do Oprimido continua a ser uma arma poderosa na luta pela justiça social e pela igualdade.

## **2.4. O Teatro de Máscaras**

A utilização da máscara no teatro é uma prática rica e ancestral que desempenha um papel fundamental na expressão artística e na comunicação entre os atores e o público. As máscaras teatrais têm sido usadas ao longo da história em diversas culturas e tradições teatrais, cada uma com a sua própria abordagem e significado.

Uma das formas mais conhecidas de máscara teatral é a máscara facial, que cobre o rosto do ator e muitas vezes é decorada de forma elaborada para representar personagens específicos.

Essas máscaras são frequentemente usadas em tradições como o teatro Noh japonês, onde cada máscara tem o seu próprio caráter e emoção associada. As máscaras faciais têm a capacidade de ocultar a expressão natural do ator, permitindo-lhes explorar personagens e emoções de maneira mais ampla e dramática.

Além das máscaras faciais, as máscaras de corpo inteiro também são usadas no teatro, como no caso das comédias italianas da *Commedia dell'Arte*. Essas máscaras cobrem todo o corpo do ator e são projetadas para representar tipos arquetípicos. Eles amplificam os gestos e a movimentação dos atores, tornando as performances mais visuais e exageradas. Este tipo de máscara completa, também pode ser encontrada na cultura portuguesa, como por exemplo na tradição de Macedo dos Cavaleiros, Bragança, os Caretos de Podence, fatos completos vestidos por jovens rapazes que durante o Carnaval saem à rua com grandes chocalhos e percorrem a aldeia com a missão de chocalhar as mulheres.

A utilização das máscaras no teatro oferece várias vantagens e desafios para os atores. Por um lado, as máscaras permitem que os atores se distanciem de si mesmos e mergulhem profundamente nos personagens que representam. Isso pode ser especialmente útil em peças que exigem performances emotivas intensas ou personagens que são muito diferentes dos atores na sua vida cotidiana, como é o caso de *FeridaH*. As máscaras também amplificam os gestos e as expressões, tornando as ações dos atores mais visíveis para o público, mesmo em grandes espaços de teatro.

Uma outra dificuldade que surge com a utilização de máscaras, quando estas cobrem a totalidade do rosto é a dificuldade na projeção da voz e na clareza da fala, exigindo que os atores se concentrem mais na técnica vocal. Além disso, a falta de expressão facial natural pode tornar mais difícil a comunicação de emoções sutis, um dos pontos tidos em conta na criação deste espetáculo e que levaram a uma utilização consciente da pareidolia<sup>11</sup>.

Um dos grandes artistas que trabalhou a utilização da máscara no teatro moderno e que viria a inspirar Jacques Lecoq e a sua máscara neutra foi Jacques Copeau. nascido em 1879 em Paris, foi um dos protagonistas mais importantes do teatro do século XX. Sua abordagem artística e pedagógica teve um impacto profundo na forma como o teatro era concebido e realizado. Entre suas muitas contribuições, destaca-se sua exploração do Teatro de Máscaras, uma técnica que revolucionou a atuação e influenciou o desenvolvimento das artes cênicas.

---

<sup>11</sup> Ver subcapítulo 2.5. *Pareidolia – A procura pela expressão*

Copeau era um estudioso ávido das tradições teatrais, foi encenador, dramaturgo, ator e investigador, e a sua pesquisa levou-o a redescobrir o Teatro de Máscaras, através do seu trabalho em *Commedia dell'Arte*, e do estudo sobre antigos rituais teatrais gregos e romanos. Ele acreditava que a máscara era uma ferramenta poderosa para os atores, permitindo-lhes explorar emoções e personagens de maneira mais profunda e universal.

No Teatro de Máscaras, os atores usavam máscaras expressivas para representar personagens arquetípicos e emocionalmente carregados. Essas máscaras eram projetadas para amplificar as emoções e permitir que o ator transcendesse as barreiras da linguagem verbal. Copeau viu essa técnica como uma maneira de atingir a essência da atuação, permitindo que os atores se conectassem com o público de forma mais direta e visceral.

Para Copeau, o teatro é um meio de nos religarmos entre nós. Por isso, seria preciso que o teatro fosse compreendido, para que pudesse se tornar alimento de todos. Copeau buscava o “fundamental”, o que está nas origens. Assim, chegou ao teatro popular. Encontrou na *Commedia dell'Arte* a força para combater a decadência do teatro de seu tempo, visto que nesse gênero teatral o foco não era a voz, mas o ator em ação como um todo; (CESCONETTO, 2002, p.56)

A influência de encenador no teatro moderno foi profunda e duradoura. O seu trabalho com o Teatro de Máscaras inspirou outros grandes artistas, como Jacques Lecoq e Jean-Louis Barrault, que desenvolveram suas próprias abordagens à máscara e à expressão física no palco. Além disso, Copeau fundou o famoso Teatro do Vieux-Colombier em Paris, que se tornou um centro de experimentação teatral e um celeiro de talento para muitos atores e diretores notáveis. Copeau desempenhou um papel crucial na evolução do teatro, e os seus trabalhos e estudos sobre a exploração da máscara continuam a ser uma contribuição significativa para o campo das artes cênicas. A abordagem inovadora à atuação, focada na expressão física e na conexão emocional, deixou um legado duradouro que continua a influenciar artistas e diretores por todo o mundo. O Teatro de Máscaras de Copeau é um exemplo poderoso de como a tradição pode ser revigorada e reinventada para moldar o futuro do teatro.

Além do seu papel na interpretação de personagens, as máscaras também têm um significado simbólico e cultural, como Copeau defendia. Elas muitas vezes representam arquétipos universais ou características humanas amplamente reconhecidas, o que pode ajudar o público a se relacionar com os temas e as mensagens da peça.

(...) a instabilidade se concentra no rosto, nas variações sutis das emoções que a expressão não consegue evitar, (...) Com o uso da máscara não se valoriza a personalidade egóica do ator através de sua fisionomia, mas a sua presença em cena como mais um símbolo dentro da plasticidade geral do espetáculo. (MACHADO, 2009, p.17)

A utilização da máscara no teatro é uma tradição rica e multifacetada que enriquece as performances teatrais de diversas maneiras. Elas permitem que os atores explorem personagens de forma mais profunda, enquanto amplificam a expressão física e adicionam camadas de significado simbólico às peças. Por meio das máscaras, o teatro continua a evoluir e a desafiar os limites da expressão artística, proporcionando experiências únicas e memoráveis ao público.

A máscara neutra de Jacques Lecoq, surge no teatro como uma ferramenta fascinante que desempenha um papel crucial no desenvolvimento da expressão física e na formação de atores. Lecoq, renomado mestre do teatro físico e da pantomima, introduziu essa máscara no seu trabalho pedagógico para explorar as possibilidades expressivas do corpo humano de forma imparcial e universal.

Lecoq nasce a 15 de dezembro de 1921 em Paris, na sua formação o corpo sempre tomou um papel central, tendo formação acadêmica enquanto professor de educação física, profissão que desempenhou durante vários anos. Estreia-se no teatro em 1945, e mais tarde integrou a companhia *Comédiens de Grenoble*, dirigida por Jean Dasté, onde Lecoq foi convidado a dirigir a vertente física e de exploração corporal. Foi neste período que teve contacto com a representação através da máscara e que foi apresentado aos conceitos de Copeau, que seriam mais tarde a base da sua pesquisa.

A máscara neutra, como o próprio nome sugere, é uma máscara facial completamente destituída de expressões emocionais específicas. É uma tela em branco, uma face imperturbável que não revela qualquer emoção particular. Esta característica única torna a máscara neutra numa ferramenta valiosa para o trabalho dos atores, pois desafia-os a procurar a expressão através do movimento corporal e da postura, sem depender de gestos faciais ou expressões convencionais. Inicialmente, Lecoq utilizou uma máscara de couro, mas para a elaboração deste projeto, a máscara branca foi a opção tomada.

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto que se coloca sobre o rosto deve servir para fazer sentir o estado de neutralidade anterior à ação, um estado de receptividade ao que está em volta, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de apoio para todas as

outras máscaras. Sob todas as máscaras, máscaras expressivas ou máscaras da *commedia dell'arte*, existe uma máscara neutra que suporta o conjunto. (LECOQ apud MACHADO, 2009, p.98)

Esse foi um dos desafios, explorar a intensidade emocional presente no texto, viver e transpor para palco todas as dificuldades e traumas de cada um dos homens representados, utilizando a voz e o corpo, uma vez que o ator usa durante toda a peça, uma máscara neutra, branca e sem expressão.

Segundo Lecoq, ao utilizar a máscara neutra, o ator é incentivado a aprofundar a sua compreensão do corpo como instrumento teatral. Ele deve concentrar-se na clareza e na precisão de seus gestos, na forma como ocupa o espaço cênico e na comunicação não verbal. Deve dar primazia à exploração física, trabalhar a fisicalidade e só depois incluir o texto. Isso exige uma maior consciência corporal e a uma capacidade de transmitir emoções e intenções de maneira altamente artística e simbólica. Ao mesmo tempo, Lecoq propõe que o trabalho do ator com a máscara o distancia do eu e o aproxima da personagem, pois embora este trabalho muna o ator de uma maior consciencialização, tanto através do trabalho físico e de exploração do corpo, como do trabalho interior de gestão e desenvolvimento emocional necessário para que a máscara transponha em cena as emoções, acaba por permitir uma descolar do ator e dos seus traços dos personagem que “encarna” a máscara.

A improvisação, embora esteja no centro da pedagogia de Lecoq, possui parâmetros precisos e está mais conectada ao universo exterior do que ao universo interior do ator. A pesquisa de si mesmo ou dos estados da alma recebe pouco interesse no seu trabalho. Lecoq prefere a distância necessária entre o eu do ator e a personagem representada para melhor jogar, compreendendo que crer ou se identificar não é suficiente para a atuação. (MACHADO, 2009, p.97)

Um outro aspeto a ressaltar quando se trabalha com a máscara neutra é o desafio que a mesma estabelece na relação entre o movimento do corpo e a respiração, bem como a noção de ritmo e tempo no teatro. Ao trabalhar com essa máscara, o ator aprende a controlar o tempo das ações e a criar sequências coreografadas que comunicam narrativas complexas. Além disso, a máscara neutra ajuda o ator a desenvolver a concentração, a presença no palco e a capacidade de se adaptar a diferentes contextos e personagens, uma vez que uma mesma máscara pode representar uma imensidão de personagens e de histórias. Ela oferece ferramentas que transcendem as barreiras linguísticas e culturais, de forma a permitir que o artista se conecte com o público de maneira universal, transpondo a barreira da expressão facial e da palavra.

Através da análise ao trabalho de Lecoq e à sua máscara neutra, percebemos que esta é uma ferramenta poderosa que estimula a criatividade, a expressão física e a maestria do movimento. Ela desafia os atores a explorarem as infinitas possibilidades do corpo humano como meio de comunicação artística, e o seu impacto no trabalho teatral e na qualidade das performances é inegável. Através dela, os atores aprendem a arte de contar histórias e transmitir emoções de forma profunda e memorável, criando um vínculo único com o público e enriquecendo o mundo do teatro.

## **2.5. Pareidolia – A procura pela expressão**

A pareidolia é um fenômeno psicológico intrigante que tem atraído crescente interesse em diversas áreas do conhecimento, incluindo psicologia, neurociência, e ciências cognitivas. Esse fenômeno refere-se à tendência humana de perceber padrões significativos ou formas reconhecíveis, como rostos, animais ou objetos familiares, em estímulos ambíguos ou aleatórios, como nuvens, manchas de tinta ou texturas abstratas. Embora a pareidolia tenha sido observada e discutida há séculos, somente recentemente a pesquisa científica começou a elucidar sobre bases neurais e psicológicas.

Inerente à experiência humana, e sua ocorrência generalizada, o conceito de pareidolia sugere que a capacidade de identificar padrões significativos em estímulos ambíguos pode estar relacionada à evolução do cérebro humano. Estudos sugerem que a detecção rápida de rostos e outros objetos familiares pode ter proporcionado vantagens adaptativas aos nossos ancestrais, ajudando-os a identificar predadores, parceiros e aliados. Portanto, a pareidolia pode ser considerada uma consequência natural da nossa habilidade preceptiva e do nosso processamento visual altamente desenvolvido.

A compreensão dos mecanismos cognitivos e neurais subjacentes à pareidolia é um tópico em constante investigação. Uma das explicações mais aceites é que a pareidolia está relacionada à ativação de regiões específicas do cérebro associadas ao reconhecimento facial. Estudos de neuroimagem funcional têm demonstrado um aumento da atividade nessa região quando os indivíduos relatam experiências de pareidolia. Além disso, a pareidolia parece ser influenciada por fatores contextuais, motivações e experiências pessoais. A expectativa prévia do observador e a exposição frequente a determinados estímulos também pode aumentar a probabilidade de ocorrência da pareidolia.

Embora a pareidolia seja geralmente considerada uma peculiaridade psicológica, a sua presença tem se mostrado proeminente na arte e cultura. Desde tempos ancestrais, o ser humano inspira-se na detecção de imagens em nuvens, formações rochosas e outras superfícies para criar obras de arte únicas e significativas. Além disso, a pareidolia também tem sido explorada em diversas expressões artísticas, como pinturas, esculturas e fotografia, conferindo um sentido lúdico e intrigante às obras. Embora este tema não seja muito estudado em interligação com as artes performativas, é possível ver em palco vários elementos indutores de pareidolia, desde o cenário, aos adereços e aos figurinos. Por vezes a própria luz pode ser utilizada para formar este fenómeno.

Ao longo de toda a encenação fui tendo em mente este conceito e tentei criar este fenómeno durante o espetáculo. O primeiro elemento foi a utilização da máscara, que retira a maioria da capacidade de expressão facial ao ator. Isto não só estabelece uma maior expressão corporal no ator, mas também faz o espectador procurar por expressões com maior atenção. O posicionamento de cada objeto em palco foi pensado de maneira a criar este fenómeno. O veludo que forma padrões diferentes e “desenhos”, o formato das malas, o posicionamento dos *charriots*, tudo são indutores de pareidolia. Este aumento de faces, expressões e significados em palco, fornece ao ator uma sensação de contracena e dá ao público uma percepção de multiplicidade de presenças em palco, mesmo sendo um monólogo. Este efeito é ampliado pelo desenho de luz que promove a criação de novas faces através das sombras, bem como a sonoplastia, que coloca em palco personagens que não existem e que ganham forma apenas na mente de quem assiste.

A pareidolia é um fenómeno fascinante que reflete a complexidade da mente humana e a sua propensão inata para perceber ordem e significado no mundo ao nosso redor. Compreender esse fenómeno e utilizá-lo de forma consciente na criação artística pode trazer várias vantagens e novas formas de passar a mensagem contida em cada espetáculo. Um conjunto de pessoas pode formar uma face, uma porta pode ser uma boca, o inconsciente humano explorado através da exploração de uma semiótica subjetiva, pois mesmo induzida a pareidolia não surge de igual forma em todos. São vários os casos de pessoas que vêem um desenho nas nuvens que os outros não vêem. A capacidade de incorporar a pareidolia na arte e cultura enriquece a nossa compreensão estética e simbólica do mundo. Marcelo Fernandes Costa, professor de psicologia na USP<sup>12</sup> aborda este fenómeno em entrevista com o jornal da universidade em que leciona.

---

<sup>12</sup> Universidade de São Paulo

Costa na sua entrevista defende que pareidolia e percepção andam conjuntas e que uma deriva da outra. A percepção é algo fundamental para a criação artística pois a forma como vemos as coisas influencia a forma como criamos e transmitimos a mensagem em cada construção artística.

Nossa percepção vai resolver coisas, ela faz isso o tempo todo. Esta é uma função ativa e involuntária que o nosso cérebro tem. (...) Quando a gente está frente a um estímulo visual que não consegue resolver, nosso cérebro vai buscar o processamento perceptual em sistemas cerebrais importantes. (COSTA apud REAL, 2023)

## Capítulo III - Criação dramatúrgica

### 3.1. O perfil

Para a realização do projeto, considerei que a realização de entrevistas a homens vítimas de violência seria algo que me iria ajudar a aproximar da causa, procurar elos, enquanto de alguma forma criava uma rede de apoio, pois para cada um dos entrevistados, pois saber que há mais pessoas que sofreram situações semelhantes, dá de certa forma algum apoio.

Numa primeira fase comecei por traçar seis perfis de vítimas que tinha interesse em entrevistar. Numa situação ideal, como forma de obtenção de dados o mais fidedignos possíveis, a quantidade de entrevistados teria de ser exponencialmente superior, no entanto este projeto tem como intuito a criação de um objeto artístico que promova a discussão e reflexão sobre um tema ainda considerado tabu na sociedade. Estas entrevistas servem então, não só como material de suporte teórico, mas também, e principalmente, como material dramatúrgico, sendo esta a inspiração maioritária para o desenvolvimento tanto do texto como da encenação de *FeridaH*. Esses seis perfis seriam então:

- Perfil 1 – Homem idoso, vítima de violência doméstica, por um elemento do seio familiar. Este entrevistado vai de encontro com o perfil de Homem-vítima maioritário pré-pandemia;
- Perfil 2 – Jovem adulto, entre 20 e os 30 anos. Este entrevistado possibilita a teorização e exploração da temática, aumento da violência durante a pandemia, enquanto cria um paralelismo entre o desenvolvimento das novas tecnologias e ao aumento da violência entre jovens adultos (relacionamentos amorosos ou não);
- Perfil 3 - Presidiário, de forma a explorar o processo degenerativo da transformação de oprimido para opressor;
- Perfil 4 – Homem transsexual, com o objetivo de permitir a este entrevistado não apenas contar a sua história, mas criar uma plataforma, através do espetáculo *FeridaH*, onde a sua narrativa seja empoderada, bem como toda a comunidade LGBTQIA+ que representa;
- Perfil 5 – Homem imigrante proveniente do médio Oriente, que representa uma das minorias que mais sofre de xenofobia de género em Portugal, uma vez que o homem do médio oriente é visto, na maioria dos casos, como um pária na sociedade, quase como

uma figura repugnante. O mesmo não acontece em tão grande escala com as mulheres provenientes da mesma região;

- Perfil 6 – Homem divorciado, que tenha passado por um caso de violência jurídica. Esta situação representa a terceira maior causa de violência contra os homens em Portugal.

Infelizmente alguns destes perfis tiveram de sofrer alterações durante o processo de busca por entrevistados, sendo que o perfil 3 foi impossível de entrevistar por indisponibilidade da prisão e dificuldade em encontrar um presidiário que aceitasse tanta exposição. No entanto na maioria das entrevistas os perfis traçados estavam relativamente perto do entrevistado.

### **3.2. Elaboração das entrevistas**

Após realizar a pesquisa referente aos dados e estatísticas sobre a violência contra os homens, iniciei o processo de desenvolvimento de um guião de entrevista. Com o apoio da minha colega Leticia Sá Pinheiro, formada em comunicação e media, construí o guião que se encontra em anexo. Foi da maior importância a sua ajuda, visto que, mesmo com uma pesquisa de metodologias e técnicas de elaboração de entrevista, não me sentia preparado para o fazer sozinho. O teatro e comunidade tem como premissa a criação de uma teia de contactos e apoio onde o plural é um facto multiplicador de arte, criatividade e segurança. Este foi um dos princípios mais importantes que retive ao longo do meu primeiro ano no mestrado, nas aulas de laboratório. A criação de uma rede de apoio é indispensável e fortalece a comunidade. Estando o artista criador sustentado por essa mesma rede o seu potencial de criação e de desenvolvimento é maior, algo muito sentido ao longo de todo o processo.

Foi alertado desde início que este tema era um tema polémico, que teria muita dificuldade a criar essa rede de apoio. A minha primeira preocupação no contacto com os entrevistados seria transmitir essa segurança, essa estabilidade que muitos perderam após as suas situações de violência. Desta forma criei um guião de entrevista que pretendia dar espaço para que o entrevistado criasse um elo de confiança, não fosse colocado em situações de desconforto, para além das que o tema já obriga, e que acima de tudo ele me visse como alguém em quem teria a confiança de depositar a sua história, a sua *FeridaH*.

O processo de encontrar pessoas para entrevistar foi um dos mais complicados de todo o projeto. Cada porta que batia estava mais fechada que a anterior. Com o apoio da minha orientadora, obtive contactos como o da APAV, da associação Quebrar o Silêncio e da Casa Abrigo para

Homens Vítimas de Violência Doméstica, todas elas não se mostraram recetivas nesta fase do projeto. Todas alegaram que os homens não queriam ser expostos, que os seus utentes tinham vergonha de falar em público, de fazer uma entrevista e nem no caso de ser em formato de questionário teriam interesse em participar. No entanto a Quebrar o Silêncio disponibilizou-me um conjunto de depoimentos e histórias de utentes que já tinham sido entrevistados no passado. Desta forma consegui compilar alguns depoimentos, mas senti que não era suficiente. Para que o projeto *FeridaH* fosse realmente um projeto de teatro e comunidade de impacto social e com bastante verdade, eu tinha de conseguir realizar algumas entrevistas.

### **3.3. As entrevistas**

O facto de vivermos numa era digital, muitas vezes expõe-nos, mas também nos ajuda a disseminar mensagens. Assim sendo, fiz uma publicação que dizia o seguinte: “Procuro homens que tenham passado por situações de violência nas suas várias formas (conjugal, xenofobia, judicial, etc.) com o objetivo de recolher depoimentos anónimos. Ajudem-me a acabar com o tabu da violência.”. Neste momento pensei em desistir do projeto, pois sem verdade, sem uma verdadeira comunidade, este projeto deixaria de fazer sentido aos meus olhos. Como homem sei o medo que muitos outros sentem de falar sobre este assunto. Nesta altura cheguei a ouvir a frase, “tens um projeto lindo, mas não apoio porque esse assunto não se fala”. Foi nesta altura, em que achava que já não iria continuar que recebi três respostas de homens que tinham interesse em partilhar as suas histórias, na condição de as entrevistas serem totalmente anónimas e de eu não publicar, mesmo que em anonimato as entrevistas, que podia apenas partilhar frases caso as visse como algo com potencial dramático. E assim o fiz. Por uma questão ética e profissional, não irei anexar as entrevistas que realizei a este relatório. No entanto estou autorizado a partilhar os perfis destes homens.

O primeiro foi um homem com cerca de vinte anos, que saiu de casa após ser vítima de violência doméstica e que ainda hoje sofre com o trauma, ansiedade e com uma revolta sobre a imagem do que é um homem. “Ele dizia-me quando me batia, és um homem ou és um rato?! Se ser como ele é ser homem, então prefiro ser um rato!”. O medo de se tornar como o progenitor era real nos seus olhos. Por outro lado, sentia um grande sentimento de culpa pois via-se na responsabilidade, uma vez que também era homem de defender a mãe e a irmã que, segundo o entrevistado sofriam mais do que ele com as agressões.

A segunda entrevista que realizei foi a um homem mais velho que vive uma relação abusiva e que está preso à culpa de ter abandonado uma família segura e estável por um romance. Foi triste ver que um senhor com mais de setenta anos estava preso a algo, e que simplesmente decidiu partilhar a sua história com o intuito de não só me ajudar, mas também de alertar a sociedade que há histórias como a dele. No entanto continua nessa relação, conformado com a ideia que não tem tempo para mudar.

Passados uns dias realizei então a terceira entrevista, a um jovem de vinte anos, que tinha sofrido bastante bullying ao longo da vida, principalmente por se identificar como bissexual. “Ainda me lembro de ele me trancar na casa de banho e pedir para eu lhe fazer sexo oral. Sentia um misto de medo com êxtase, não sei explicar”.

É interessante ver como muitas vezes as vítimas ficam presas aos seus agressores. Destas três primeiras entrevistas que realizei, em duas senti que havia sentimentos positivos em relação aos agressores. Sabia que seria um tema que iria explorar na peça que viria a surgir.

Todas estas entrevistas foram realizadas em locais que os entrevistados se sentiam seguros. Duas em locais públicos, mais concretamente jardins e uma em casa. É de ressaltar que uma das entrevistas surge por indicação de um dos entrevistados, que após a realização da entrevista, por sentir que estava a contribuir para um projeto que prometia quebrar um tabu que está enraizado na nossa sociedade, falou com um amigo que decidiu partilhar também a sua história.

Após o tratamento das entrevistas, da recolha de material dramaturgico, de escolher o que seria mais importante para utilizar no texto, o que deixar de fora, e como utilizar estas histórias em conjunto com os depoimentos cedidos pela Quebrar o Silêncio, senti que ainda me faltava entrevistar um dos perfis que tinha preestabelecido. O perfil do emigrante. Senti necessidade, num país onde a pluricultura é nitidamente visível, de contar a história destes homens invisíveis para muitos de nós.

Após falar com a minha orientadora sobre este assunto foi-me sugerido falar com um senhor que trabalha numa loja de conveniência. No entanto o senhor por muito disponível não quis ser entrevistado. Foi então que me lembrei de um minimercado onde viviam quatro imigrantes do médio oriente e fui até lá. Não lhes pedi uma entrevista propriamente dita, no formato das que tinha realizado anteriormente até porque apenas um falava português e nenhum falava bem inglês. Pedi apenas que me contassem a sua história e se sentiam que eram discriminados aqui em Portugal.

Dessa conversa tirei apenas notas, soube que os senhores vinham do Nepal, que eram dois irmãos um primo e um amigo, dois deles trabalhavam como Uber e que já tinham sido agredidos devido às notícias de tentativas de violação por parte de homens do médio oriente. Um deles era formado em informática e queixava-se que aqui não o deixavam trabalhar na área e que por isso estava na loja do primo a arranjar telemóveis, mas que sabia que muitos nem essa oportunidade têm. Um dos que trabalhava como Uber contou-me que no Nepal era chefe de cozinha num restaurante conhecido mas que aqui não o deixavam trabalhar na área e que queria juntar dinheiro para abrir o seu próprio restaurante em conjunto com a mulher que era enfermeira mas que cá trabalhava em limpezas, tinham deixado um dos dois filhos no Nepal por não terem condições cá para sustentar duas crianças, viviam os quatro nas traseiras do minimercado e todos estavam a juntar dinheiro para ajudar a família que tinha ficado no Nepal.

### **3.4. Processo de escrita**

O processo de escrita, à semelhança de vários processos artísticos, não foi um processo de fácil execução. Embora considere que tenha alguma facilidade na escrita teatral, devido à dificuldade e sensibilidade do tema, ao facto de ter um trabalho que me ocupava muito tempo, enquanto combatia alguns problemas de saúde e enfrentava duas cirurgias, tornou o processo de escrita bastante tumultuoso. Durante o meu tempo de recuperação da segunda cirurgia, durante o mês de maio, contemplei desistir do projeto por falta de criatividade e por dificuldade em escrever o texto. Por vezes devemos parar e analisar a nossa situação. Embora a criação dramaturgica seja baseada em técnica e capacidade de escrita, quando uma pessoa não tem tempo nem criatividade, o processo fica bastante difícil. Criar um texto sobre um tema como a violência contra os homens, que já por si é um tabu, com poucos meios e com bastantes incapacidades físicas é quase impossível.

No entanto, tive a oportunidade de trocar de trabalho no início do mês de junho que me permitiu realizar as entrevistas em falta. A possibilidade de trabalhar num espaço que promove o bem-estar e a criatividade permitiu-me escrever uma primeira versão do guião em apenas duas horas.

Esta versão estava um pouco palestrante, nada adequada para apresentar ao público, no entanto já era um primeiro passo. Como artistas, devemos analisar as circunstâncias em que nos encontramos para criar. Não devemos forçar a criação pois muitas vezes a verdade é perdida em processos forçados.

Desta primeira versão, baseada em toda a informação recolhida nascem então cinco personagens. Luís, Ricardo, Tiago, João e André. Todas elas fictícias e verdadeiras ao mesmo tempo. Cada um destes homens conta com traços dos vários entrevistados e dos vários depoimentos que fui recolhendo. Infelizmente não consegui cumprir com os seis perfis que me propus inicialmente, mas faz parte dos processos artísticos a adaptação e reinvenção dos projetos.

O segundo passo no trabalho dramaturgico foi de ler o texto a algumas pessoas que considero como experientes no que toca à escrita dramaturgica. O guião foi analisado inicialmente por três pessoas: a minha orientadora, a professora Rita Wengorovius que com toda a sua experiência em teatro e comunidade me ajudou a enquadrar o texto com as metodologias, a minha colega Letícia Sá Pinheiro, que para além de atriz e da sua formação em comunicação e media, também tem formação em escrita e antropologia, sendo uma valiosa ajuda a tornar os monólogos mais humanos, menos palestrantes e com maior profundidade, através da aproximação do ator ao público e do aumento da quebra da quarta parede no texto. Por fim também li o texto a uma outra colega de turma do mestrado, Letícia Astolfi, que me ajudou a não estereotipar os personagens, principalmente o Ricardo, homem emigrante e o Tiago, homem homossexual, uma vez que é uma mulher imigrante e tem maior proximidade com o tema, para além da sua formação como atriz e experiência em teatro adquirida em São Paulo.

Com a criação desta nova versão, senti necessidade de aproximar o texto ao meu próprio género artístico, um teatro realista, com bastante simbolismo e seriedade ao mesmo tempo que tem um cunho contemporâneo. Para tal senti que a música seria o elemento agregador de todos estes conceitos. Escolhi três canções para integrar o texto, cada uma para dar uma diferente dinâmica a cada personagem. Num espetáculo constituído por cinco monólogos, mas todos representados pelo mesmo ator sem diferença de figurino, é importante diferenciar a forma de falar e as dinâmicas de cena. A música serve exatamente para isso. Uma música de fundo para o primeiro personagem, um som ambiente para o segundo, duas canções diferentes para dois personagens e um poema, são algumas das dinâmicas que diferenciam estes cinco homens que vivem num mesmo corpo.

Durante o processo de ensaios<sup>13</sup>, o texto foi sofrendo algumas alterações, como é normal num processo de criação artística, sendo estas alterações menores, pequenos cortes e ajustes. Como validação final do guião, o mesmo foi enviado na sua última versão para a APAV, onde a

---

<sup>13</sup> Processo descrito no subcapítulo 4.3.

associação verificou se o tipo de discurso de cada um dos personagens tratava de forma respeitosa o tema e os homens que sofrem de violência. O texto recebeu a sua validação final por parte da APAV sem ser necessária a realização de ajustes.

Ao longo deste processo apercebi-me que o texto dramático, em peças de Teatro e Comunidade tem um grande peso, principalmente quando tratamos de teatro com uma vertente documental, pois é no texto que vamos encontrar os relatos da verdade, no entanto este não é estanque e tal como na vida, vai encontrando oscilações, tanto por necessidades técnicas como por apropriação da palavra por parte do ator, essa é a beleza da dramaturgia, uma ação que após realizada pelo dramaturgo, deixa de ser só dele e passa a ser trabalhado por outros, pelas suas interpretações e sentidos.

## CAPÍTULO IV - O Processo

### 4.1. Identidade Visual

Considerando o objetivo final deste projeto, a criação de um espetáculo e a possibilidade de levar o mesmo a vários palcos, considero que uma identidade visual bem pensada e estruturada é necessária. Para tal, reuni-me com um estudante de design para a criação de um logotipo para o projeto, de forma a criar uma imagem que tivesse inscrita a mensagem de *FeridaH* e também que fosse intrigante e apelativa ao público.



**Imagem VI – Primeiro logo do projeto**

Numa primeira fase o tipo de letra foi a nossa primeira preocupação. Procurei uma letra que contivesse alguma elegância, mas que ao mesmo tempo fosse fria e crua. Assim sendo, surgiu uma fonte de letra híbrida onde salpicos foram adicionados para remeter ao sangue que escorre das feridas. Em seguida, tendo em conta o tema da violência, concluímos que seria interessante a existência de uma mancha com salpicos por trás do nome. Esta mancha representa o sangue, as lágrimas de todos os homens-vítima estando a preto, sem expressão, de forma a representar o silêncio, por que muitos destes homens passam, sofrendo sozinhos, invisíveis e sem apoio.

Por fim, solicitei que a palavra criasse um degradê entre o azul e o vermelho-escuro. O azul representa o estereótipo masculino, sendo esta a cor mais relacionada com o homem. Já o vermelho-escuro representa o sangue humano, igual em todos, independente de gênero, nacionalidade ou condição social.

Após alguma análise a esta primeira versão do logotipo, concluí, em conjunto com a minha assistente de encenação Mariana Vargas, que o logo necessitava de ser mais claro e que a mancha preta, por muito que tivesse alto simbolismo tirava a força ao logo, pois o símbolo

masculino que fazia o ponto da letra “i” ficava “perdido”. Desta forma solicitei que um novo logotipo fosse criado, com as mesmas cores, mas em tons mais leves.



#### **Imagem VII – Logo final do projeto**

Por outro lado, pedi que um subtítulo fosse adicionado “o tabu da violência” de forma a dar melhor noção sobre o que trata o espetáculo. O logotipo, a imagem que se passa para o público é algo altamente importante e que devemos ter sempre em conta quando apresentamos um espetáculo, pois é essa “marca” que fica como primeira impressão o que pode ditar a adesão do espetador ou a falta dela. Este logotipo representa os objetivos deste projeto, a desmistificação da violência contra os homens, a representatividade de todos os homens e na realidade de todas as pessoas, pois todos temos o mesmo sangue, da mesma cor. Somos todos iguais e todos podemos sofrer e ser protegidos desse mesmo sofrimento.

## **4.2. Construção cénica**

### **4.2.1. Cenografia**

Outro aspeto bastante importante para a identidade visual de um espetáculo é como o apresentamos em cena. Ao longo da minha carreira foram vários os formatos de cenários que tive a oportunidade de ver e de estudar.

Quando realizei o meu estágio de conclusão de licenciatura, enquanto assistente de encenação no espetáculo *SEVERA – O Musical*, o encenador, Filipe La Féria, disse-me uma frase que guardei como máxima e que aplico desde então em todas as minhas criações artísticas: “O cenário é muitas vezes uma distração. O público chega, vê o cenário em dez minutos e só se a peça não for boa é que volta a prestar-lhe atenção. Usa apenas o que é essencial!”. FeridaH tem esta máxima, usar apenas o essencial.

Assim sendo, o cenário contempla apenas um objeto atribuído a cada uma das cinco personagens. Um espelho coberto por um veludo preto para o homem vítima de violência doméstica, que se revê como um reflexo do pai/agressor, um conjunto de malas de viagem para o homem imigrante, um par de *charriots* para o homem vítima de bullying num balneário, um manequim preto vestido com teias, para o homem vítima de violência psicológica da mulher a quem ele compara com uma viúva negra, e por fim dois pequenos bancos de veludo preto, que representam o trauma do homem que foi violado em criança num carro, com bancos pretos.

O facto de uma obra de arte não ser feita para ser entendida, mas para ser compreendida e sentida, também a cenografia o é, (...). A obra pode não ter um aspeto reconhecível, ou pode não se compreender, mas não significa que não tenha uma história para contar. (CASANOVA, 2019, 96)

O cenário nesta peça surge como mais uma forma de representação. Talvez ajude a compreender o que é de forma simples a representação, que para muito é o ator de representar em palco enquanto ator. A representação consiste na transmutação do real para algo que pretendemos reproduzir através de um sistema de signos, no entanto o que pretendemos representar é algo ausente, o que implica o ajuste na utilização semiótica. Na obra de Mitchell. *Representation*, o autor aborda o tema da representação como sendo algo ligado à comunicação, uma vez que representar é algo antropológico, ou seja, é praticado pelo homem. No entanto estabelece também uma relação com o pensamento Aristotélico onde todas as formas artísticas são definidas como modos de representar. *FeridaH* vive desses mesmos signos.

Existem várias formas de representar, através da escrita, da pintura ou da pantomima. Quando representados algo, uma imagem, ou um objeto, transpomos não só a nossa definição do que ele representa, mas também criamos algo nosso, uma interpretação própria. Em *FeridaH*, o cenário é exatamente isso, uma outra forma de linguagem, um mecanismo de imersão tanto para o ator que ganha um contraceno, como para o público pois facilita a visualização do espaço fictício da cena.

A representação surge da necessidade humana de se comunicar e se exprimir. Assim sendo, quem representa transporta a sua visão do mundo para o mundo real. No entanto a interpretação de uma representação é algo subjetivo uma vez que pode assumir vários significados, um para quem representa e outro para quem é representado. A representação para além de surgir da necessidade de comunicar, tem como finalidade a aquisição de novos conhecimentos, e sendo algo antropológico, a partilha de códigos e convenções torna-se altamente necessária para que

se possa atribuir um significado à representação e aos signos que a constituem. Torna-se importante a existência de um conhecimento simultâneo desses signos entre o sujeito criador e o destinatário. Por isso, os signos são algo com uma determinada denotação, como é o caso das representações dos signos astrológicos ou de imagens religiosas. Cada um dos objetos colocados no palco foi pensado como amplificador sensorial e de significado. Através do espelho vemos o conflito interno que existe naquele homem. Os *charriots*, fazem-nos sentir dentro daquele balneário e os bancos pretos, em pequena dimensão, como se fossem direcionados para crianças permitem ao público viver aquele momento.

#### **4.2.2. Luminotecnia**

Um dos aspetos que mais atribui identidade a este espetáculo é a luz. A luz é o elemento cénico que fornece contracena ao ator ao longo do desenrolar da peça. Esta permite a desconstrução da quarta parede, através da iluminação conjunta do palco e da plateia, o que auxilia o ator a aproximar-se e a dirigir-se ao espectador. Graças à luz, a barreira entre o palco e a vida é quebrada e o público é convidado, em certos momentos a “entrar” em cena. A luz é o elemento unificador neste espetáculo.

A iluminação cénica, para além de cumprir o seu principal papel, permitir visibilidade, quando assim o desejado, ou a criação de sombra, funciona também como elemento que desperta emoções e um forte indutor de pareidolia, utilizando as sombras para formar padrões que se assemelhem a caras e expressões.

A iluminação cénica é uma ferramenta muito importante para transmitir emoções e sensações para os espectadores. Neste particular, a iluminação pode ser usada para criar uma sensação de relaxamento ou tensão, pode ser quente e brilhante ou escura e fria. A qualidade e quantidade de luz são importantes para a função de sugestão de sensações para as pessoas não só no teatro, mas também na vida cotidiana, como forma de manipular certos comportamentos, sendo este tipo de iluminação conhecido também como a “luz da emoção”. (CHICHORRO, 2017, p.19)

A luz transpõe as barreiras do físico e passa de ambiente a contracena, ganha quase uma personificação enquanto elemento narrativo e descritivo. A luz em *FeridaH* é prova dessa transposição, através da criação de um pontual composto por um padrão de cores, coloca o logotipo em cena e o ator passa a ser a tela, o espectador passa a associar aquele momento, aquele pontual à exposição, a cru, de cada uma das feridas dos homens representados, pois atribui a cor à palavra.

A luz permite ainda criar espaços e ambientes distintos. No espetáculo a utilização de um pontual azul para criar a cena do chuveiro ou de dois recortes sobre os bancos pretos para simular o carro ao mesmo tempo que a sombra do ator forma uma face gigante em palco, são alguns exemplos. No desenho de luz tentei diferenciar cada frente de luz em cada um dos monólogos, através do trabalho de intensidades, de conjugações entre luzes de frente e luzes de contra, procurei criar ambientes semelhantes, mas cada um com a sua própria identidade. Ao longo de *Ferida* passamos pelos mais variados ambientes, desde cenas cheias de luz e vida como o monólogo do imigrante, a cenas quase sem luz, com apenas um pontual fraco, como o último monólogo. Entre a luz branca e neutra e as variações de cor entre o vermelho e o azul o espetáculo ganha forma e a luz comportasse como um segundo ator.

### 4.2.3. Sonoplastia

O outro elemento de dinamização de cena e que também se apresenta numa relação de proximidade e contracena com o ator é o som. As atmosferas sonoras são de alta relevância em teatro. Inicialmente fui tentado a utilizar os áudios das entrevistas, através de aplicações de modelação de voz, para manter o anonimato, tal como Piscator utilizava os depoimentos em vídeo, no entanto decidi que há mais formas de utilizar a sonoplastia, conseguir o mesmo objetivo e não expor os entrevistados.

A música é um elemento central. Mesmo antes de realizar as entrevistas e escrever o texto, já sabia que queria utilizar a canção *Lenço Enxuto*, de Samuel Úria. Esta canção é uma forma poética de falar sobre o silêncio em que os homens vivem o seu sofrimento. “Que um homem para que chore, não pode chorar”, é uma das mensagens que mais ressoa na música e na peça. A canção foi testada em vários formatos e concluímos que o que mais acrescentava à peça, enquanto capitalizava as capacidades técnicas do ator, seria cantar a música enquanto o ator toca no piano.

Para além das duas canções já referidas, foi criada ainda uma versão da canção *No Home*, do The Blue Sky Boys, uma canção que para além de ter uma letra forte que fala da perda familiar, adicionei sons de agressão, como socos, pancadas e vidros a partir, bem como uma mulher a chorar ao fundo. Esta canção potencializa bastante o primeiro monólogo, quando a personagem revive as agressões do pai. A sonoplastia tem a capacidade de colocar em palco universos paralelos, como este, uma história que se encontra entre a ficção e a realidade torna-se tangível, quando o público vê o desespero do ator, o seu choro e o choro daquela mulher, que é mãe, é

irmã, é mulher. A música e os áudios ajudam *FeridaH* a aproximar-se do público, a tornar as histórias em realidade, transpondo barreiras sociais, morais e as barreiras de género que estão preconcebidas uma vez que estas histórias são apenas vividas por homens.

Utilizei também alguns áudios que vão criando ambientes, à semelhança das luzes. O som de uma rua cheia de gente, onde todos falam e ninguém é ouvido, para exemplificar o que acontece a todos os imigrantes invisíveis, o som do chuveiro, que se apresenta como purgatório da sexualidade, ou o som do campo que nos transporta para a tarde em que o rapaz brincava na rua antes de ser violado. Tudo são paisagens sonoras que nos permitem uma melhor perceção da cena. Por último temos a construção de um áudio que apresenta a cru o momento da violação. O som do relógio faz analogia a um *loop* temporal em que a personagem está presa, enquanto ouvimos o choro de uma criança e o ofegar de um homem. O violador que até agora não tinha presença, ganha corpo no palco, sem estar na realidade presente, tudo através do som.

Em suma, a luminotecnia e a sonoplastia foram elementos cruciais para a criação deste processo criativo. O teatro vive de um conjunto de elementos cénicos e devemos potencializar cada um mediante as necessidades artísticas e técnicas de cada espetáculo. Em *FeridaH*, tanto a luz como o som, dão contracena ao ator e são um dos fatores que permitem que este monólogo não seja percecionado como tal, sendo uma contracena de vários homens que habitam apenas um corpo.

### **4.3. Escolha do ator**

À semelhança de qualquer outro espetáculo, foi necessária a seleção de um ator para interpretar o espetáculo *FeridaH*. Embora o mestrado tenha uma grande vertente no desenvolvimento de capacidades enquanto atores criadores, e mesmo já sendo ator há vários anos, não me sentia capaz de interpretar o texto que tinha escrito. Sentia que o meu papel e o trabalho que queria desempenhar passava pela encenação e não pela interpretação. Sei que como artistas criadores podemos aceitar ambos os papéis, mas devido à minha proximidade com a criação dramática, com o tema e ao facto de ter alguma dificuldade em me distanciar de mim enquanto ator sendo eu o encenador, decidi iniciar a procura por um ator que conseguisse sustentar a grande quantidade de emoções e sentimentos presentes neste texto.

Inicialmente pensei em alguns colegas com quem já tinha trabalhado, no entanto, um vez que todos eles tinham um perfil mais jovem, muito virado para o teatro musical, não senti que fossem certos para o papel. É da maior importância quando criamos algum projeto artístico a

seleção do elenco. Um elenco que não se enquadre no espetáculo pode prejudicar bastante o seu desempenho tanto a nível do processo de criação como a nível de vendas e da receptividade do espectador. Cada ator tem uma zona de conforto e uma zona de representação, claro que há atores que têm a capacidade de representar em vários géneros teatrais bem como há cantores que cantam vários géneros musicais, no entanto não tem mal por vezes fazer uma seleção mais cuidada pois nem sempre nos enquadrámos nos papéis e devemos saber e reconhecer as nossas capacidades.

Após ganhar consciência de que as minhas primeiras escolhas não eram as mais acertadas procurei junto de alunos da ESTC que já tinha visto representar. Ao falar com uma das pessoas que tinha como hipótese, o entusiasmo foi grande, mas após ler o texto, o ator informou-me que não se sentia capacitado para realizar este espetáculo, não só pela sua dificuldade, mas pela quantidade de tempo que era necessário despende para a sua realização. No entanto sugeri-me um outro colega, com quem entrei em contacto. Este novo ator tinha um passado artístico parecido com o meu, tendo passado por alguns teatros onde eu já tinha trabalhado e por encenadores com quem também trabalhei, pensei que seria este o ator da minha peça. Após uma primeira reunião o ator pareceu bastante interessado no espetáculo, na possibilidade de fazer uma turnê e de explorar este tema, como tal solicitou que lhe enviasse o texto e assim o fiz. Passadas apenas umas horas enviou-me uma mensagem a pedir muitas desculpa, que tinha gostado muita da ideia, mas quando se deparou com o conteúdo do texto não se sentiu capaz de terminar a leitura.

Enquanto encenadores, muitas vezes idealizamos atores para papéis e pensamos que apenas determinado ator consegue desempenhar o papel da forma como imaginamos, esse é um dos grandes problemas do meio artístico, pois isso faz com que muitas oportunidades se percam pois não são abertas audições, e os contactos são feitos de forma direta. Como encenadores temos de nos permitir conhecer o desconhecido e dar mais oportunidades e foi isso que fiz após esta situação. Falei com um colega que já tinha terminado a licenciatura na ESTC que lançou um anúncio para atores no grupo de antigos alunos. Todo o espetáculo foi explicado, bem como a sua complexidade. Inicialmente não pensei que fosse dar resultado, no entanto um dos antigos alunos achou interessante e quis marcar uma reunião. Assim o fiz. Apresentei o projeto, todas as ideias e objetivos, e tal como todos os outros atores, este pediu-me que lhe enviasse o texto. Neste momento achei que o ator iria desistir, mas pelo contrário, sugeri-me fazer uma primeira leitura em conjunto.

Após esta primeira reunião, conclui que já tinha visto este ator em palco, que inclusive sem o conhecer a sua expressão me tinha chamado à atenção e dessa forma aceitei marcar a leitura, onde esteve presente toda a equipa que trabalhou comigo no projeto, a minha assistente de encenação, eu enquanto encenador e dramaturgo e o designer que me ajudou a desenvolver este projeto. Assim que a leitura terminou, todos ficamos sem palavras, a capacidade deste ator de modificar a voz, de encontrar as nuances de cada um daqueles homens foi impressionante. Naquele momento eu soube que aquele ator, João Maria Reis, seria o ator que iria interpretar *FeridaH*.

#### **4.4. Ensaios – As dificuldades e conquistas**

O processo de ensaios foi bastante enriquecedor, tanto a nível profissional como pessoal. A possibilidade de ter acesso às instalações da ESTC durante todo o período de verão facilitou bastante na criação artística. Uma das grandes dificuldades que os criadores encontram é a disponibilidade e aquisição de um espaço para ensaios. A academia deve apresentar-se como ferramenta de criação e potencialização artística. Todos os alunos e profissionais precisam de espaços para desenvolver as suas criações.

À semelhança de muitos outros projetos de criação artística, *FeridaH* dividiu-se em três fases, muito devido ao período do ano em que desenvolvemos o projeto, uma vez que as férias dos elementos da equipa já estavam marcadas. Essas três fases dividiram-se nas seguintes janelas temporais:

- Primeira fase– de 26 de junho a 18 de julho;
- Segunda fase – de 2 a 17 de agosto;
- Terceira fase – de 2 a 13 de setembro;

No entanto, estes períodos de intervalo entre ensaios, permitiu-nos organizar e calendarizar o plano de ensaios, definir etapas e estratégias para otimizar o curto tempo que tínhamos. Em Teatro e Comunidade, à semelhança de outros géneros artísticos, o nosso elenco e a nossa equipa são a nossa comunidade, devemos ouvir as suas necessidades, interpretar os seus “códigos” e analisar as suas formas de ação. O primeiro passo para uma criação artística com comunidades é ouvir, seja essa comunidade composta por mil ou por duas pessoas. Toda a minha equipa, incluindo eu, tinha o verão planeado e o surgir de um projeto que não nos traria

retorno financeiro imediato foi um desafio quando falamos em disponibilidade, mas fizemos do desafio uma mais-valia, e ajudou-nos a ganhar foco.

Numa primeira fase de ensaios, começamos por realizar ensaios de leitura. Compete ao encenador averiguar a necessidade deste tipo de ensaios e qual a sua duração. Num espetáculo como *FeridaH*, um monólogo com cinco personagens, cada uma tem uma forma de falar diferente, diferentes formas de se expressar, derivadas da idade e da sua origem, tentando nunca cair em estereótipos. Esse foi um dos propósitos destes ensaios. O João foi desafiado a explorar várias vozes, várias entoações, formas de respirar diferentes, sempre com o objetivo de encontrar cada um daqueles cinco homens.

Este período estendeu-se por uma semana, sendo que até o ator ir de férias e o início dos trabalhos tínhamos cerca de três, com vários dias sem ensaio. Desta forma, na segunda semana passamos para as marcações, marcações apenas para os dois primeiros monólogos e para o início do terceiro. Esta divisão iria permitir ao ator utilizar quer o tempo de ensaio, quer as suas férias para decorar o texto e começar a interiorizar as marcações. Trabalhar sozinho, consciencializar-se, reconhecer-se. O trabalho de palco, com a exploração do “eu” artístico do ator, permitiria que mais tarde, com a introdução da máscara, existisse um maior distanciamento da personalidade do João e uma aproximação às expressões e formas de estar de cada uma das personagens.

Durante este tempo, mesmo o ator não tendo todo o texto decorado, priorizei a marcação dos dois primeiros monólogos. Como realizar um homem vítima de violência doméstica? E um imigrante? Essas eram questões que sentia que devia começar a resolver o quanto antes. Para a marcação do primeiro monólogo, o corpo que escreve no espaço, um corpo expressivo que de certa forma pela estranheza anula o próprio corpo do ator através da mutação que o texto e a máscara incentivam, foi algo que tive em conta. Quando pensamos em vítimas de violência doméstica pensamos em alguém que se encolhe, pensamos no medo, na dor, e foi através destes conceitos que o trabalho de ator foi incentivado. Por outro lado, durante as entrevistas, a determinação de quebrar estes padrões e de se distanciarem do papel de agressor era grande, nos olhos dos homens que entrevistei havia repúdio à violência, dor, tristeza, arrependimento, mas também havia garra e determinação de lutar por um futuro melhor. Essa energia também foi considerada para a criação tanto desta primeira personagem, como em todas as outras, com intensidades diferentes, mas sempre com o foco em criar uma mensagem de força e positivismo.

A segunda personagem, o homem imigrante do Médio Oriente também foi marcada neste período. Este homem representa toda uma comunidade e há riscos grandes em estereotipar.

Vivemos numa sociedade, que por ignorância e falta de compreensão, marginaliza quem não é igual. Numa cultura ocidental, as tradições e costumes vindas do médio oriente são recebidas com desconfiança muitas vezes. Esta comunidade de homens é marginalizada e rotulada por atitudes de pequenos grupos, que devido a má conduta, acabam por ser retratados nos media e toda a comunidade fica abrangida pelo rótulo. Em *FeridaH* seria diferente, em conjunto com a equipa, e convidando alguns colegas para me ajudar a tratar do tema imigração, criamos uma personagem que iria retratar não só os homens que entrevistei, mas a sua comunidade. Um homem magoado com o mundo, mas com esperança e resiliência. O sonho de criar uma vida melhor para si e para os que ama tornou-se na máxima deste personagem. O ator foi desafiado a ter uma postura corporal mais descontraída, por vezes convidativa à interação, mas com um texto “afiado”, com o intuito de promover a reflexão sobre o tema. Este homem coloca-se de joelhos, mas não numa ovação ou suplica para com o público, mas sim para ficar ao mesmo nível, nivelar o olhar, criar uma aproximação.

Com o aproximar das férias do João, senti que ainda podia dar início à marcação do terceiro monólogo, não fazer uma marcação intensiva como nos anteriores, utilizando o tempo que sobrava para começar a contextualizar a personagem ao ator. Senti na expressão corporal do ator algumas dificuldades em replicar as marcações que lhe passava. Embora, ele dominasse rapidamente cada uma das marcações, a forma do movimento não lhe era orgânica, e enquanto encenador tive de procurar por novas formas de conseguir a beleza e o diálogo corporal que pretendia da cena. Foram dois ensaios intensivos a trabalhar o corpo, os maneirismos, os gestos e as entoações, sem cair no estereótipo e na ofensa. Cada homem é diferente e generalizar toda a população homossexual era um risco grande nesta personagem. Enquanto artista, homem, homossexual, senti o direito e a responsabilidade de colocar algumas marcações que remetem de forma automática para a comunidade LGBTQIA+, mas sem ser ofensivo. Esta personagem permitiu-me perceber que embora a máscara afaste o ator da cena e o corpo expressivo seja o principal, ainda há um corpo por trás da máscara e enquanto encenadores devemos respeitar as limitações dos atores com que trabalhamos.

Durante o mês de agosto, considerando que tínhamos apenas metade do mês para ensaios, voltamos num primeiro momento a priorizar os dois primeiros monólogos e a terminar o terceiro. Esta fase foi mais orgânica uma vez que o ator já tinha o texto destes dois primeiros monólogos sabidos e o terceiro também já começava a ganhar forma. Foi nesta fase que debatemos sobre a inclusão de uma segunda canção na peça com o objetivo de criar uma simulação de teatro musical. Numa peça com a densidade emocional que *FeridaH* tem, senti a

necessidade de dar espaço para o espectador “respirar” ao longo da peça, o terceiro monólogo para além de ter uma interpretação mais próxima ao espectador, sendo que este homem se dirige como se tivesse confiança com o público, permite criar esse momento de decompressão. A inclusão da música *A Casa*, de Rodrigo Leão foi exatamente esse catalisador. A letra da música permitiu contar a história através de um outro formato, de uma outra abordagem. A comunicação através da música é mais uma das formas que podemos utilizar a arte em prol da comunicação de uma mensagem. Ao interligar as partes cantadas com os momentos instrumentais, utilizados para o ator falar com o público sobre um tema pesado como o suicídio, mas de uma forma leve foram o “casamento perfeito”.

Após finalizarmos os trabalhos referentes ao desenvolvimento deste monólogo passamos para o quarto. Este foi sem dúvidas o mais desafiante, uma vez que nenhum de nós se revia minimamente com a história apresentada. O monólogo aborda relações abusivas e as crises que os homens passam quando chegam a velhos, deixar de ser um provedor, deixar de ter propósito. Sendo nós homens ainda com cerca de vinte anos, nenhum sabe a sensação que a personagem sente.

Para conseguirmos alcançar uma construção coerente, expliquei, sem revelar a identidade do entrevistado, mais sobre a história de origem desta personagem. Expliquei como tudo me foi contado e de que forma os olhos daquele homem transpunham a dor e um sentimento de impotência desmedido. Eu sabia que queria colocar na plateia todos os homens que passaram por situações semelhantes de abuso e que se vêm presos a relações com pessoas, mais novas ou não, que transformam o amor em abuso. O corpo expressivo e a voz voltaram a ser um ponto fulcral para esta construção. Não pedi que forçasse uma “voz de idoso”, mas que lhe desse mais sobriedade, este homem teria uma postura um pouco curvada, sem exagero, um andar pesado e uma voz grave e que passasse ao público todo o peso da idade.

No entanto, mesmo com esta construção sentíamos necessidade de algo mais, uma elemento diferenciador, à semelhança de todos os outros monólogos, que já tinham as suas dinâmicas exclusivas. Assim surge o poema, *Viúva Negra*, que escrevi com a entrevista sempre em mente. Assim, marquei uma cena crua, onde o ator pede permissão para se expor e lê o poema, oferecendo o papel com os versos a um elemento do público.

Com poucos dias para terminar esta fase faltava marcar o último monólogo, um texto que exigia uma movimentação precisa, mas minimalista. O objetivo desta cena era transportar o espectador para o momento em que aquele homem é violado, para que este tema se tornasse real e que o

espetador passe a ter de tomar ação quanto ao combate contra este crime, influenciando ainda à ação sobre todos os temas abordados ao longo do espetáculo. Tivemos um primeiro ensaio que incidiu apenas neste monólogo. Começamos por encontrar a comunicação através do gesto. Metade deste texto seria interpretado com o ator sentado num pequeno banco preto, o que amplificaria cada movimento. O ator tinha já nas suas habilidades uma grande mestria deste formato, um teatro de intenção, minimalista, mas expansivo, que através da emoção pura transborda todo um mundo interior para o palco. Este ensaio foi bastante produtivo, cada frase foi marcada e analisada com o objetivo de amplificar cada palavra. Infelizmente no dia seguinte por razões de saúde o ator não pode comparecer, bem como nos ensaios que se seguiram até à interrupção.

Nas nossas produções devemos tentar prever e precaver todos os tipos de imprevistos que possam pôr em risco as produções e o investimento. *FeridaH*, embora tenha início como um projeto conferente de grau de mestre, sempre teve como finalidade a apresentação ao público, o que por sua vez exigiu um investimento financeiro, na aquisição de figurino, cenografia e despesas de produção. Como tal, o risco de não apresentar aumenta com o cancelamento de quatro ensaios, acumulados às duas semanas de pausa. Desta forma, com o objetivo de mitigar o risco, solicitei ao ator que aquando do regresso, todo o texto tinha de estar impecavelmente decorado, bem como toda a marcação, sendo que o mesmo teve a oportunidade de criar sobre o material do último monólogo e, sozinho, dar o seu cunho na marcação do mesmo para que eu o ajudasse a melhorar e aprimorar quando regressássemos aos trabalhos.

Já nos encontrávamos no início de setembro e algumas dificuldades surgiram. O facto de estar a desenvolver o projeto ao longo do mês de agosto fez com que a maioria dos funcionários da ESTC estivessem de férias e por conseguinte, alguns processos foram atrasados, nomeadamente a marcação de uma data para a apresentação.

Com a reabertura do gabinete de produção foi-nos disponibilizado o pequeno auditório para que ajustássemos a peça ao palco onde viria a estrear. Como é prática em artes performativas, cada vez que entramos num novo palco, pode existir a necessidade de pequenos ajustes e assim foi. A passagem para o pequeno auditório ou auditório João Mota, possibilitou que utilizássemos o piano em ensaios, algo que não tínhamos acesso desde julho, bem como a montagem das luzes.

Esta fase desenvolveu-se bastante rápido devido a toda a preparação que deixamos feita. O ator, voltou com todo o texto e com toda a marcação sabida, e eu com o desenho de luz pronto, sendo apenas necessário montar.

Nos primeiros ensaios desta fase, terminamos de marcar o último monólogo. Fizemos alguns ajustes, pequenos, como melhorar a movimentação ao longo das músicas, ou a posição do ator em certas alturas.

Tínhamos agora uma data de estreia, 14 de setembro, o que nos motivava, enquanto nos aterrorizava, devido à proximidade da data. Assim que publicámos o espetáculo, houve uma grande adesão por parte de familiares e amigos, mas também por colegas e pessoas que não nos conheciam. Foi então que surge um convite da RTP para realizar uma reportagem sobre o espetáculo. Ficamos bastante entusiasmados e durante dez dias ensaiamos sem folgas. Uma das grandes dificuldades que sentimos foi em conciliar horários, visto que todos trabalhamos em horário diurno e a nossa autorização de ensaio tinha horário de saída. Foram dias intensos onde a expressão sangue, suor e lágrimas se tornou real.

O teatro é mágico, mas por vezes a criação teatral é penosa e exige tudo de nós. Considero que a academia e a formação académica são ferramentas para o nosso desenvolvimento enquanto profissionais e levei todo o mestrado com essa mesma ideia. A ESTC apresentou-se não só como uma escola, mas como uma ferramenta de criação, um potencializador artísticos e neste projeto toda a minha equipa utilizou cada segundo que foi possível para aproveitar esta plataforma. É papel de quem dirige uma companhia, um grupo de teatro, uma iniciativa, gerir os conflitos que surgem dentro dos mesmos, e tal como todos os locais em que os participantes se encontram em elevados níveis de stress a discussão e o desentendimento ganham espaço. Nos últimos três dias antes da estreia este foi um dos problemas com que me deparei. Por razões alheias ao meu controlo os elementos da equipa, o João e a Mariana, não tinham horas suficientes de descanso, a sua capacidade de concentração estava comprometida e com a pressão da estreia, desastrosos aconteceram. É normal o erro humano acontecer, uma fala pode falhar, uma luz pode errar e o som pode não entrar, tudo é normal, mas quando por erro inevitável e não por distração. Assim sendo tive de agir como mediador e apaziguador após o ensaio geral. A luz falhou, o ator entrou em pânico, com medo que a mesma falha acontecesse na estreia. Tínhamos tido gravações com a RTP toda a tarde e o cansaço já era alto. Foi então que decidi parar o ensaio geral. Não fazer mais ensaio nenhum e deixar toda a equipa ir descansar, com a certeza de que a estreia correria sem falhas.

## CAPÍTULO V - Discussão dos resultados

### 5.1. Discussão dos resultados

Dia 14 de setembro de 2023, na ESTC, pelas 20 horas a cortina do auditório João Mota abre, para uma plateia de noventa convidados e tem início o espetáculo *FeridaH*. Os nervos eram muitos, mas a sensação de dever cumprido e o orgulho cobriam qualquer insegurança. Antes da peça começar voltei a assegurar a equipa de que tínhamos trabalhado bastante para aquele momento e que estávamos juntos, teatro é estar junto, é trabalhar e apoiar o próximo, os três ali representávamos todos os homens que eu tinha entrevistados, todos os homens que sofrem diariamente com situações de violência, na realidade representávamos a batalha contra este tabu.

Esta estreia resumiu todo o trabalho realizado ao longo do ano, bem como todos os conhecimentos que fui adquirindo ao longo do mestrado e da minha vida académica. No espaço de três horas assumi os mais variados papéis. Fui dramaturgo e encenador, fui sonoplasta, fui produtor, mas acima de tudo fui eu. Naquele momento através do teatro permiti-me a ser eu mesmo sem máscaras, e apenas brincar e divertir-me, porque isso é o teatro, teatro é brincar. Em inglês dizemos que uma peça é uma *play* e em francês *jouer*, e quem mais brinca é quem vive a sua verdadeira essência e se permite estar presente. Ao contrário do cinema que é remoto, o teatro só existe quando é vivido, quando o presenciamos e eu naquela estreia vivi cada momento, cada palavra dita pelo ator, cada sorriso e cada lágrima.

Um outro ponto a ressaltar relativamente à importância das estreias em teatro é o fator publicitário das mesmas. Qualquer profissão precisa de ter rendimentos para que seja viável, e eu vejo a carreira artística também dessa forma. Este espetáculo, para além da sua forte mensagem foi um grande investimento, tanto para mim como para a equipa e dele também procurámos retorno. Esta estreia foi uma ferramenta para tal. Através de alguns convites a pessoas que poderiam contratar a peça e nos convidar para salas, e após algumas conversas durante o pequeno cocktail que organizei no final, acabamos por receber algumas propostas e convites para levar *FeridaH* em turnê. Esse era um dos nossos objetivos, que foi conseguido conciliando a exposição conseguida pela reportagem da RTP e pela presença de pessoas que podem tomar essas decisões na plateia.

Toda a informação recolhida durante a investigação para a elaboração do projeto, dados e estatísticas foram também cruciais nessas conversas pois deu-me uma maior propriedade sobre o assunto, permitindo-me expor dados, conduzir conversas e apresentar conceitos que auxiliaram nas conversas de venda. O processo de investigação permitiu-me traçar melhor os perfis de homem-vítima que queria entrevistar e incluir na peça, permitiu-me interligar os dados com os trabalhos e a falta deles, no país, no que diz respeito ao trabalho contra a violência contra os homens e traçar de antemão um desenho psicológico para cada uma das personagens.

O estudo dos vários géneros teatrais ao longo do mestrado e o aprofundar durante esta investigação também me aproximou mais do que é o trabalho em Teatro e Comunidade. O Teatro Documental que coloca em cena a verdade, rompe os conceitos de real e ficção e que em paralelo com o Teatro do Oprimido dá voz a quem não a tem a traz à cena as problemáticas que são caladas pelas massas. O trabalho com a máscara que sem face representa uma comunidade de pessoas reais com histórias reais. A exploração do conceito de pareidolia que contradiz a máscara neutra defendida por Lecoq, enquanto amplifica o plano sensorial e a perceção do espetador.

É de extrema importância em teatro e principalmente em espetáculo deste cariz, não só dar voz à comunidade com que trabalhamos, mas também ouvir o público. A existência de um momento de convívio pós espetáculo, cria esse lugar de diálogo entre a equipa e o espectador. Saber como se sentiram, o que gostaram, o que os fez sentir desconfortável, é altamente enriquecedor porque o teatro e a representação não precisam nem devem ser algo estanque e podemos sempre melhorar, desde que a alteração se justifique. Felizmente a receção de *FeridaH* foi altamente positiva. O público sentiu-se altamente impactado, sendo que recebi mensagens durante alguns dias após a estreia a felicitar a equipa, a construção artística e a solicitar novas datas e novas sessões.

O poder de empoderar uma comunidade, de lhe dar voz, está dentro de cada artista criador, que o transpõe para cena as problemáticas e auxilia a comunidade a encontrar a sua voz através de vários formatos, mas também está dentro do público através de ações conscientes e do pensamento crítico. Acredito que este projeto teve e vai continuar a ter esse papel, colocar em palco e dar voz a estes homens que ainda procuram por ela, mas acima de tudo consciencializar o público e estimulá-lo a agir.

## Disposições finais

Este projeto aborda a violência contra os homens com base em fatos verídicos, mas acima de tudo aborda pessoas reais com experiências e emoções. *FeridaH* revela-se como uma contribuição significativa para a discussão mais ampla sobre questões de violência, de gênero, de etnia, de identidade. Através da criação e produção desta peça, pudemos explorar as complexidades das experiências dos homens-vítima, ao mesmo tempo em que desafiamos estereótipos enraizados e promovemos a empatia e a compreensão.

Ao longo deste relatório, examinei em detalhes o processo criativo por trás da peça, apresentei as minhas escolhas artísticas, a pesquisa que realizei tanto a nível de dados sobre a violência como sobre as várias metodologias e a colaboração interdisciplinar das mesmas que se apresentaram fundamentais para a realização deste projeto. Além disso, analisei como a peça foi recebida pelo público, demonstrando o seu impacto na sensibilização para a questão da violência contra os homens e no geral.

É importante ressaltar que, ao abordar uma questão tão sensível e muitas vezes negligenciada, esta peça teve o poder de catalisar conversas importantes e incitar a reflexão. Ela ofereceu uma plataforma para que as vozes das vítimas fossem ouvidas e respeitadas, enquanto também desafiava as normas sociais que frequentemente minimizam ou ignoram essa forma de violência. A presença da televisão e o seu interesse em realizar uma reportagem são sinais disso.

No entanto, este projeto é apenas o começo de uma conversa mais ampla e contínua sobre a violência contra os homens. A arte tem o potencial de ser uma força transformadora na sociedade, mas também deve ser acompanhada por esforços educacionais, políticos e sociais que procurem as razões dessa violência, como a podemos evitar e como podemos encontrar formas de fornecer apoio adequado às vítimas.

À medida que *FeridaH* continuar em apresentação, espero que ela inspire ações concretas e mudanças positivas na sociedade. Acredito no poder do teatro, um teatro transformador que reside em cada artista criador, em cada sonhador, em cada ser humano e aprimora a sua capacidade de pensar e refletir sobre as questões mais difíceis e desafiadoras. O espetáculo e todo o projeto desempenharam com sucesso, mesmo que fazendo alterações no plano inicial, o objetivo primário, abordar a violência contra os homens e dar palco ao tema, de forma a criar um espaço de discussão e consciencialização.

## Referências Bibliográficas

APAV (2016). *Estatísticas APAV: Homens Vítimas de Violência Doméstica 2013-2015*. Lisboa: APAV

APAV (2019). *Estatísticas APAV: Homens Vítimas de Violência Doméstica 2013-2018*. Lisboa: APAV

APAV (2022). *Estatísticas APAV: Relatório Anual 2021*. Lisboa: APAV

APAV (2023). *Estatísticas APAV: Relatório Anual 2022*. Lisboa: APAV

BOAL, Augusto (1982). *200 exercícios e jogos para o ator e não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira

BOAL, A. (1991). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira

CARNEIRO, A. (2002). Quem Somos. Caretos de Podence. URL: <https://www.caretosdepodence.pt/quem-somos>

CESCONETTO, L (2002). A utilização da máscara neutra na formação do ator. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina

CHICHORRO, M. A. (2017). *A Luz e os Espaços: A influência da iluminação cénica na iluminação comercial de lojas*. Lisboa: FBAUL

COSTA, C. (2012). *O Teatro. Espaço de Encontros de uma Comunidade*. Lisboa: Escola Superior de Educação de Lisboa

COUTINHO, C. P.; SOUSA, A.; DIAS, A.; BESSA, F.; FERREIRA, M. J.; VIEIRA, S. (2009). *Investigação-Ação: Metodologia preferencial nas práticas educativas in Psicologia, Educação e Cultura Vol. XIII*. Pedroso: Colégio Internato dos Carvalhos

DELGADO, N. (2022). *Teatro comunitário: Ensino de teatro e cidadania*. Évora: Universidade de Évora – Escola de Artes

DOTOLI, F.; LEÃO, A. (2016). *Violência doméstica contra o homem: de agressor a agredido*. São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras Araraquara.

- FONSECA, K. (2012). *Investigação-Ação: Uma metodologia para prática e reflexão docente*. Braga: Revista Onis Ciência
- FREIRE, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra
- LOPES, A. (2014). *O Teatro do Oprimido como instrumento de emancipação social: re(i)novar mentalidades*. Lisboa: Universidade de Lisboa
- LOPES, F. B. (2016). *Violência doméstica contra homens: Percepções das forças de segurança*. Minho: Universidade do Minho.
- MACHADO CAMPOS, M. J. (2016). *Violência doméstica contra homens: Discursos e percepções das forças de segurança*. Minho: Universidade do Minho.
- MACHADO, V. T. (2009) *A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade*. São Paulo: ECA, USP
- MATOS, A. (2021). *Experiências e significados da Casa Abrigo para Homens vítimas de violência na intimidade*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologias
- MONIZ, M. (2017). *Perfil psicológico de uma amostra de homens vítimas de violência doméstica acolhidos na primeira Casa Abrigo Masculina em Portugal*. Lisboa: Fundação António Silva
- MONTEIRO, L. (2019). *A masculinidade afetuosa. (prólogo)*. MARÍN, J.G. *Novas masculinidades. O Feminino a (De)Construir o Homem*. Galiza: Através Editora.
- RAFAEL, C. (2018). *Teatricidades: O espaço urbano do teatro no espaço teatral da cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura
- REAL, F. (2023). Cérebro humano traduz em imagens faciais estímulos visuais que é incapaz de resolver. *Jornal USP*. URL: <https://jornal.usp.br/atualidades/cerebro-humano-traduz-em-imagens-faciais-estimulos-visuais-que-e-incapaz-de-resolver/>
- SANTOS LOPES, A. C. (2014). *O teatro do Oprimido como instrumento de emancipação social: re(I)novar mentalidades*. Lisboa: Instituto de Educação
- SCHEFFLER, I. (2018). *A máscara neutra e Jacques Lecoq: considerações históricas, plásticas e pedagógicas*. Paraná: Universidade Tecnológica Federal
- SOLER, M. (2008). *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Universidade de São Paulo

SOLER, M. (2013). *O campo do teatro documentário*. São Paulo: Sala Preta

WENGOROVIVUS, R. (2019). *Nem Teatrinho, nem Teatrão!*. Mafra: Edição Coletivo A Tribo e Teatro Humano

VASQUES, E. (2007). *Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema

## **Anexos**

### **Anexo I – Guião de *FeridaH***

*(O pano abre, há cinco objetos espalhados pelo palco, cada um com uma máscara, todas sem expressão, há silêncio. Cada objeto representa uma das histórias que vão ser contadas, um espelho, manequim coberto de teias, dois charriots, um conjunto de malas de viagem e dois bancos ao centro. O ator encontra-se no centro do palco, de costas para o público, de forma que não seja possível ver a sua identidade. Observa todo o palco. Ele aproximasse do espelho, observa a máscara, pega e coloca-a. Neste momento o ator ganha a identidade de Luís, vai para junto do espelho)*

#### **Cena I** *(Luís)*

#### **Luís**

Eu sou o resultado de uma ferida profunda, uma cicatriz invisível que carrego na minha alma. A violência marcou minha infância, moldou os meus medos e transformou a minha perceção do que significa ser um homem. Hoje eu tenho medo de me tornar como o meu pai.

*(Ele pausa, lutando para conter a tristeza e a raiva)*

*(Para consulta do restante guião solicitar ao autor)*

Anexo II – Cartaz e Folha de Sala



Imagem VIII – Cartaz

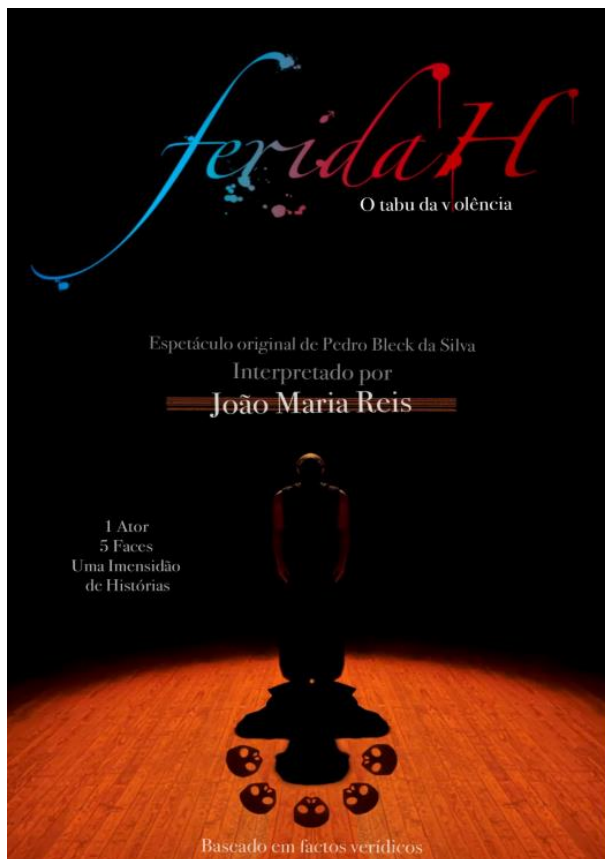


Imagem IX – Folha de sala (Exterior)

#### Sinopse

A figura masculina sempre assumiu o papel de líder num mundo onde o homem muitas vezes se projeta e é visto como opressor, a figura dominante e o agressor. No entanto, a sociedade rejeita que **também os homens podem ser vítimas de violência**, tanto física como psicologicamente, no trabalho, em casa ou na rua. Somos ensinados desde crianças o que cada género pode e deve fazer. **Antes de sermos mulheres ou homens, somos humanos**, e todos temos as nossas histórias, as nossas experiências, as nossas feridas.

**FeridaH** convida o público a fazer uma viagem imersiva, apresentando **cinco histórias de violência**, através de um formato intimista, onde **o ator** interpreta essas cinco personagens, todos marcados por uma diferente **FeridaH**, todos homens, todos humanos.

A peça tem como base dramática um conjunto de **entrevistas, depoimentos e acontecimentos verídicos** recolhidos pelo dramaturgo e encenador, de forma a trazer não só a beleza do teatro ao palco como também **a realidade**.

Todas as histórias exploram o sofrimento humano e os desafios de cada vítima no seu dia-a-dia. Embora cada uma destas narrativas retrate o sofrimento através dos olhos e da experiência masculina todos os temas são **transversais à sociedade**.

*It can be changed by what happens to me,*

*but I refuse to be reduced by it.*

Maya Angelou

Imagem X – Folha de sala (Interior)

#### Sonoplastia

**No Home** | The Blue Sky Brothers

**A Casa** | Rodrigo Leão

**Lenço Enxuto** | Samuel Úria

#### Ficha Técnica

**Dramaturgia e Encenação** | Pedro Bleck da Silva

**Interpretação** | João Maria Reis

**Direção Musical** | João Maria Reis e Pedro Bleck da Silva

**Direção Artística** | Pedro Bleck da Silva

**Produção Executiva** | Mariana Vargas

**Direção Gráfica** | Nuno Gonçalves

**Orientação do Projeto** | Rita Wengorovius

**Voz Off** | Pedro Guilherme

**Gabinete de Produção ESTC** | Rute Reis e Rui Girão

Este espetáculo tem o apoio:



#### O Ator

João Maria Reis é **ator, músico, cantor, dobrador, encenador e professor**. Nasceu em Lisboa, em 2000, e com 23 anos são vários os espetáculos que já apresentou ao público português.

Natural de Ourém, é **licenciado em Teatro – Ramo de Atores** pela Escola Superior de Teatro e Cinema onde foi dirigido por Maria Duarte, Rui Neto, Bruno Bravo, Jean Paul Bucchieri, Maria João Vicente e Pedro Penim, e neste espetáculo promete trazer toda a sua formação e todas as ferramentas a palco.

João é também formado em música, tendo formação até ao 5º grau na escola Ourearte, em Ourém. Em teatro são vários os espetáculos de referência como **Esta Noite Improvisa-se**, de Pirandello, dirigido por Teresa Gomes da Silva, o musical **Footloose** da Stagedoor e o musical **Os Míaus** no Teatro Independente de Oeiras. No cinema, integrou o elenco de duas curtas-metragens e fez um telefilme para a RTP. Em televisão, conta com duas participações nas novelas **Amor Amor** (segunda temporada), SIC, e na **Queridos Papás**, TVI.

#### O Encenador

Pedro, já participou em **mais de 40 produções**, tanto como ator, como em funções de encenação, dramaturgia e produção. Trabalhou com o encenador Ávila Costa, com a encenadora Silvína Pereira no espetáculo **A Comédia dos Burros**, participou em **Severa – O Musical**, de Filipe La Féria, onde realizou um estágio como assistente de encenação e produção, **Marcha À Janela**, como encenador e produtor, vários espetáculos no **Teatro da Barraca**, numa parceria entre o teatro e a Junta de Freguesia da Estrela, onde o encenador fundou o primeiro grupo de teatro e assumiu a coordenação do mesmo por quatro anos, entre outros.

**FeridaH** surge da urgência de comunicar temas relevantes para o dramaturgo, que infelizmente a sociedade pouco ou nada aborda. Juntando o apoio da academia com os seus vários anos de experiência, Pedro Bleck da Silva, apresenta um espetáculo que se propõe a levar uma mensagem de **força** e de **apoio** a todas as vítimas de violência nas suas mais variadas formas.

### Anexo III – Fotografias do processo

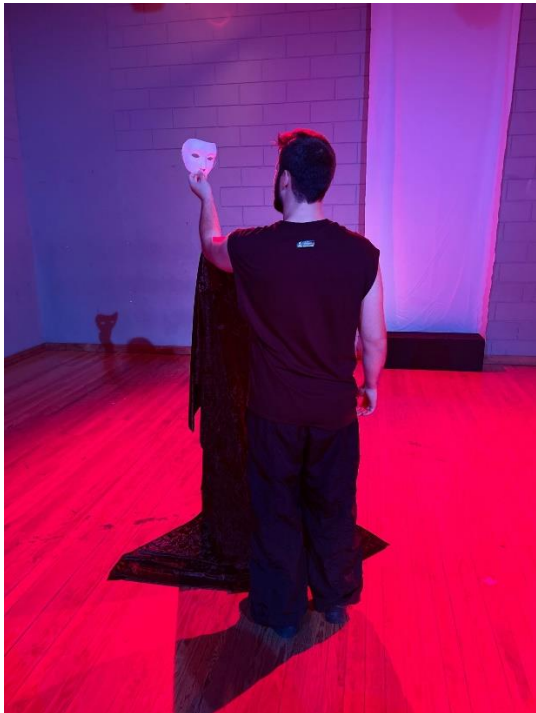


Imagem XI – Ensaio de marcação com máscara

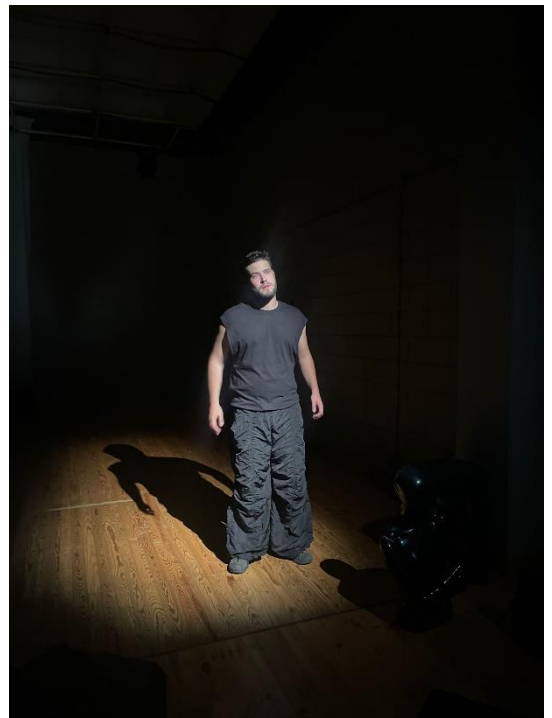


Imagem XII – Ensaio de marcação de luz



Imagem XIII – Fotografia para campanha promocional



Imagem XIV – Fotografia para campanha promocional



**Imagem XV – Pedro Bleck da Silva em entrevista à RTP, com Mariana Morais**



**Imagem XVI – João Maria Reis em entrevista à RTP, com Mariana Morais**



**Imagem XVII – Pedro Bleck da Silva, Mariana Vargas e João Maria Reis após a estreia de *FeridaH***

## Anexo IV – Mensagens do público pós estreia

### Só tenho que te dizer que adorei.. parabéns

Que Orgulho imenso em ver o  
culminar de tantos anos de  
dedicação e trabalho!!!  
Sem dúvida uma peça  
marcante, que TEM E DEVE ser  
divulgada!!!!

Foi tão BONITO  
TÃO FORTE  
Tanta energia e amor na  
construção da FERIDA H  
muitos muitos parabéns  
Um orgulho enorme  
Grande trabalho

### Foi mesmo excepcional meu amor! Ainda estou speechless!

Intenso, chocante, de fazer  
apertar o peito.

A quantidade de feridas de 2  
pernas que correm as ruas  
deste país ... a quantidade de  
máscaras que usamos para  
disfarçar as nossas feridas. A  
minha ferida: não merecimento!

Obrigada 🙏

Bora lá fazer esta história  
chegar a mais corações e a  
despertar consciências...

### Desculpa não tirei foto porque estava entre lágrimas e palmas... passou 😊

Imagem XVIII – Compilação de mensagens de público presente na estreia