

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# **A EDUCAÇÃO DE UM JOVEM ATOR: FOCO NUMA CONSCIÊNCIA SENSÍVEL**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO E COMUNIDADE

---

**JOÃO TIAGO MENDONÇA**

Lisboa, Outubro 2017

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

# **A EDUCAÇÃO DE UM JOVEM ATOR: FOCO NUMA CONSCIÊNCIA SENSÍVEL**

## **JOÃO TIAGO MENDONÇA**

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em TEATRO - especialização TEATRO E COMUNIDADE, realizada sob a orientação científica da prof<sup>a</sup> Rita Wengorovius e sob a co-orientação da prof<sup>a</sup> Isabel Bezelga

Lisboa, Outubro 2017

---

## *Agradecimentos*

Rita Wengorovius

Isabel Bezelga

Catarina Menezes

João Cabral

Patrícia Cairrão

Ana Góis

Tânia Patrício

Sónia Lima

Hugo Babo

Stella Marzia

Rodrigo Azevedo

André Ferraz

Anna Glettenberg

Mertan Ulusoy

Maria Da Conceição

Natividade Mendonça

José Mendonça

Ruben Mendonça

Cátia Freitas

Teatro Umano

Teatro de Identidades

E a toda a turma do 11º ano 2016/2017 do liceu Passos Manuel



# Índice

---

Prefácio.....	5
Introdução.....	8
O “Meu” mundo pedagógico.....	10
- Sobre o Estágio .....	16
Capítulo 1 – Módulo IV.....	19
- “Primeiro” Módulo.....	20
Capítulo 2 – Módulo V.....	34
- Natureza do Módulo.....	35
Capítulo 3 – Módulo VI.....	40
- Sobre a Última Etapa.....	41
E Hoje?.....	52
Conclusão.....	56
Sitiografia.....	59
- bibliografia.....	59
- Webgrafia.....	60
Anexos.....	62

## Prefácio

---

Este mesmo relatório de estágio trata-se de uma junção de vários pensamentos que, felizmente, foram aparecendo no decorrer do meu estágio no liceu Passos Manuel. A minha maior preocupação para o trabalho final não era o de criar novos métodos de ensino ou de realizar uma crítica aos tipos de ensino que existem. Isto porque estou numa etapa profissional em que me é mais necessário, para o meu desenvolvimento profissional, perceber em que plano ou “mundo” me encontro nas artes antes de entrar no mundo da crítica.

Como ainda me ando a descobrir a nível profissional, várias são as questões pelas quais quero responder. As questões de que falarei ao longo deste breve relatório de estágio, tiveram a sua primeira aparência no início do meu meu percurso nas artes: Desde a minha entrada no CEPAM| Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira- Engenheiro Peter Clode, à minha passagem na ESTC| Escola Superior de Teatro e Cinema.

O meu percurso nas artes sempre esteve ligado ao Teatro, raramente associado a outras formas, com pena minha. Não obstante, sempre me interessei pelas várias linguagem do mundo teatral e agora, no final do meu mestrado, sinto mais atração pelas formas de artes que se misturam entre si, do que por estéticas mais fechadas num género.

*“A visão emocionou-me. Sem sentir o menor medo, desatei a correr, para ir falar com ele. Sabia exactamente o que dizer e como proceder. Tive a sensação de total bem—estar. Mas, para minha surpresa, ele desaparecerá. À direita, uma outra estrada...continuei pela estrada principal, mas também não vi alma. Pensei em voltar para trás e tomar a estrada por que passara... prossegui o mesmo caminho. O que, no entanto, não me impediu de pensar várias vezes na outra estrada” (REDFIELD, James, 1993, P. 126)*

Como estudantes, nas artes e não só, sentimos a necessidade de nos expandir por vários caminhos. De querer romper com os métodos que nos foram dados ao com os quais não nos identificamos. Nós queremos, não só aumentar o nosso leque conceptual, mas também pessoal. Trata-se de um caminho de autodescoberta. Ao longo da minha vida como estudante sempre surgiram dúvidas relativamente ao corpo do actor: de como ele se expressa, de como ele vive. Esta constante dúvida fez-me pesquisar vários pensadores para perceber se a verdadeira expressão física está mais perto da nossa própria expressão ou de um ideal de expressão corporal.

Tendo em vista a realização do relatório final tentei, o longo do estagio, perceber como o corpo de um ator se torna consciente a partir de exercícios, de interacções, de diálogos, de sensibilidades, de escutas, entre outras possibilidades. O corpo de que falo é um corpo consciente da sua presença física e mental, em relação a si mesmo, ao espaço e aos outros corpos que o rodeiam (corpos vivos ou não).

No entanto, não se trata de um estudo profundo sobre o assunto visto que o tempo do estágio (9 meses) e o número de alunos (um máximo de 12) não é o suficiente para uma análise profunda. Trata-se então de um apanhado de várias inquietações que foram aparecendo ao longo do caminho: Como é que um corpo escuta? Que linguagem tem um corpo? Que imaginários têm estes alunos?

Contudo, farei com que os conteúdos aqui falados sejam descritos da maneira mais clara e aprofundada possível. Um dos objectivos deste relatório não é só o de esclarecer dúvidas minhas mas também o de auxiliar a outros estudantes das artes com as mesmas questões. Uma vez que Teatro é uma arte comunitária, creio que esse papel de partilha é importante, independentemente da fase.

Tendo isto em conta, a minha abordagem ao longo do estágio não era a de “Tenho isto que tratar, vou fazê-lo”. Foi mais uma abordagem de “Tenho esta curiosidade, quero saber as várias potencialidades”. Por esta mesma razão, os planeamentos aqui presentes serão muito abrangentes e pouco concisos.

Ao mesmo tempo foi esta possibilidade de exploração que permitiu dar sentido as circunstancias contextuais que se produziram nas aulas, transformando-se em trabalho de campo.

A sua divisão será feita maioritariamente por capítulos de conteúdo.

Como cada percurso tem uma linha de caminho diferente, este mesmo documento tem essa estrutura. A sua divisão é cronológica e mental. Assim cada módulo equivale a um método diferente e a um foco diferente. Focos decididos pela estrutura de acolhimento (Liceu Passos Manuel), pelo orientador de campo (João Cabral) e por nós, os estagiários (Catarina Menezes e Tiago Mendonça).

No decorrer do tempo, como verãõ neste relatório, os objectivos foram-se alterando de acordo com os alunos e com o que as encenações pediam, dando espaço a novas questões.

## Introdução

---

Este relatório de estágio serve como memória física de todo o que me foi proporcionado pelo estágio ao longo deste ano lectivo 2016/2017. Este registo apresenta-se em forma escrita e de vídeo.

Como o mestrado teve várias etapas, divididas em dois anos lectivos, que serviram para me apoiar no decorrer do meu estágio curricular, este documento terá algumas obras que pertencem a esse tempo. Assim dito, aqui estarão os resultados de questões que surgiram ao longo do meu percurso académico na ESTC (Escola Superior de Teatro e Cinema), tanto na “Licenciatura em Teatro – Ramo Actores”, como no mestrado em “Teatro e Comunidade”.

Para terminar esta etapa de aprendizagem na minha vida, pude usufruir do acompanhamento da minha tutora/orientadora Rita Wengorovius, por parte da ESTC| Escola Superior de Teatro e Cinema, e da minha co-orientadora Isabel Bezelga, por parte da Universidade de Évora. Realço também o agradecimento pelo acolhimento do Liceu Passos Manuel, em especial o professor João Cabral por nos ter aceite para o acompanhar nas suas aulas, tanto a mim, como à minha colega Catarina Menezes.

O dito estágio curricular teve a duração de 9 meses, maioritariamente 3 dias por semana. E este mesmo deu-se no Liceu Passos Manuel com uma turma de 11º ano, graças a um protocolo da ESTC com o Liceu.

Como esta foi a instituição que me recebeu, o meu objecto de avaliação final terá incorporado nele a componente de “Teatro e Educação”. Mas, como dito no prefácio, o meu objectivo não será o de construir críticas na área de educação, mas o de responder a questões que foram surgindo ao longo do meu percurso académico em relação à consciência do actor.

Tendo isso em mente, este documento terá uma ordem que corresponde a esse tipo de questões.

Embora o objectivo focal fosse a consciência do actor, os conteúdos dos módulos eram moldados de acordo com o que estrutura de acolhimento pretendia, assim como as necessidades dos alunos do 11ºano.

Relativamente à estrutura do relatório:

Antes da apresentação dos módulos deste ano letivo, o relatório possui um capítulo chamado “O “Meu” Mundo Pedagógico” que visa uma visão breve dos meus objectivos como artista pedagogo assim como os meus propósitos para assim o fazer. É um capítulo importante que marca a direcção que quis seguir até o final do meu percurso.

Depois dele, segue-se o Capítulo 1 que retrata a importância de um corpo sensível, ou seja, um corpo com consciência em relação a si e ao outro. O Capítulo 2 eleva essa importância juntando a ligação do imaginário e com o corpo presente com base no Clown. O último Capítulo, que retrata o último módulo escolar, tem como inspiração principal as diferentes estéticas que existem e como o imaginário é uma fonte de trabalho para o corpo, e não só.

## O “Meu” mundo pedagógico

---

*“As críticas a uma escola da memorização são tão antigas quanto as propostas de uma escola nova, assente num conhecimento profundo da interioridade dos alunos. A própria arte, quando trazida para a arena educativa, serviu propósitos específicos de alargar o conhecimento sobre o carácter, os pensamentos, os sentimentos, as emoções, o desenvolvimento e a interioridade das crianças e dos jovens, mas também de repressão e sublimação de tendências vistas como nocivas à formação de um cidadão por vir, desde os impulsos sexuais, até ao crime ou ao vício. Não raro, estas duas vias ocorreram em paralelo, como se entre a autonomia e a disciplina não houvesse de facto uma separação, mas antes uma troca e retroalimentação.”*

(MARTINS, Catarina S, 2017,. P.14)

Qual o melhor método de ensino? Qual é o melhor formato escolar? Qual é o papel de um artista pedagogo? Desde o início do meu mestrado em “Teatro e

Comunidade”, era esse um dos meus mais inquietantes pensamentos: como é que é o papel de um artista pedagogo? Não só na arte, mas no mundo em geral.

Esta contínua inquietação de compreender o seu papel nasceu no momento em que reparei que, seja qual for o caminho que seguir, no que toca a “Teatro e Comunidade”, o papel de artista pedagogo estará sempre lá presente. Seja como encenador de espetáculos ou até mesmo como organizador de eventos. A partir do momento em que um ser humano tem uma comunidade como sua responsabilidade, possui também o papel de educá-lo. Neste caso, seria através da arte.

De acordo com a autora citada, a arte tem o poder de transformar o indivíduo e de reeducá-lo perante várias situações e, embora ela fale de jovens, também se aplica a pessoas de outras idades. Afinal de contas, o crescimento habita em todos.

Desta mesma forma, mesmo um organizador de eventos artísticos e/ou comunitários tem na sua programação várias ferramentas educativas que usará para prestar o seu serviço.

Mesmo que o seu objetivo principal seja o de entreter o público alvo, ele toca nas pessoas da comunidade. No entanto, a verdade é que também temos que ter em atenção a maneira como transmitimos os conhecimentos artísticos para que a criação com a comunidade para que não seja um reflexo de uma ideia do artista pedagogo, mas sim uma criação de si mesma.

A presidente Ana Maria Dias Bettencourt do Conselho Nacional de Educação, na sua “Recomendação sobre o ensino artístico”, aprovada pelo mesmo conselho, fala-nos de como a Educação Artística possui a capacidade de impactar a civilização e a sua história, especialmente se nós colocarmos paralela à sua compreensão e ao seu desenvolvimento. Como tal, a arte leva à liberdade de pensamento e de ação, e esta mesma liberdade faz com que cada indivíduo (Individual ou coletivo) faça uma pequena reflexão do seu papel.

Acontece principalmente porque a arte mistura-se com outras áreas como a comunicação, educação, ciências sociais e humanas, etc.; porque ela mesma é também um tipo de comunicação, de pensamento, de expressão.

A arte pega numa visão do artista e mostra-a ao mundo, pois ela não possui uma linguagem fechada ou uniforme, pelo contrário, a sua linguagem é muito desfragmentada e abrangente. E não me refiro apenas às iferentes linguagens específicas (dança, teatro, música, etc.), mas sim às linguagens estéticas que vêm da arte (realismo, performance, barroco, happening, etc.), e que cada vez estão a ficar menos fundidas/fechadas/claras.

Essas mesmas linguagens não são necessariamente o pensar e o ver de artistas profissionais, elas representam o pensar artístico de várias gerações, de coletivos humanos artísticos profissionais e não profissionais e que afectam locais e culturas.

Todavia é importante perceber como reagir perante as comunidades, entender que não é o trabalho do artista pedagogo “moldar mentes”, mas ajudar as mentes a se moldarem sozinhas.

A professora Britt-Mari-Barth, licenciada em Ciências da educação, doutorada em Filosofia e professora no Instituto Superior de Pedagogia em Paris, fala no seu livro “A Aprendizagem da Abstração: Métodos para um maior sucesso escolar” da maneira como os alunos são ensinados na escola e de como a escola está estruturada: de como parece que a escola acredita que os alunos têm processos de aprendizagens e de pensamento iguais, “máquinas” com o mesmo objetivo.

Atenção que, quando ela compara os cerebros de jovens a maquinas, ela não está a usar essa expressão num sentido pejorativo. Quando a autora compara os cérebros a fabricas, ela está na realidade a compará-los a nível de processamento e de informação, todos eles diferenciados no ponto de vista dela. Até porque a propria autora, no fundo, não considera que somos fábricas. No livro, os conteúdos escolares estão descritos como “materiais”.

*“Pode imaginar-se o nosso cérebro como uma verdadeira fábrica, muito activa, onde os materiais são seleccionados, armazenados e utilizados para a fabricação de novos produtos. É o cérebro que organiza e coloca tudo em acção...não se dando jamais*

*um minuto de repouso. Mas certas fábricas mal-organizadas não fazem boas escolhas dos materiais.”. (BARTH, BrittBarth, 1994 p.15)*

Quando Barth fala de “mal-organizado”, ela não está a dizer que os cérebros não tem a capacidade de recolha de informação. Na realidade, ela defende que todos os alunos têm capacidade. Ela acredita que os alunos nas escolas que estão cheios de potencialidade e têm tudo o que é preciso mas, devido à pouca diversidade de métodos de ensino que existe, não se sentem estimulados e podem acabar por se baralhar no caminho. Alguns deles poderão mesmo querer desistir por dificuldades.

Para perceber melhor o pensamento de Barth, creio ser importante referir também Claudio Naranjo. Este psiquiatra, que entregou a sua vida à pesquisa e ao ensino em universidades como Harvard e Berkeley e que fundou o “SAT”, um programa de integração de Gestalt-terapia, Eneagrama e Meditação para enriquecer a formação de terapeutas professores; falou numa entrevista à “Estar em Si” :

*“...Eu acho que a educação não está a serviço da evolução humana, mas sim da produção ou da socialização.... A educação ensina as pessoas a passarem por exames, não a pensarem por si mesmas. É um tipo de exame em que não se mede a compreensão e sim a capacidade de repetir. É ridículo, se perde uma grande quantidade de energia! Ao invés de uma educação para a informação, precisamos de uma educação que aborde o aspecto emocional e uma educação da mente profunda..” (NARANJO, Claudio, 2014)*

Barth, no seu livro “A Aprendizagem da Abstração: Métodos para um maior sucesso escolar” fala muito de como o ensino pode usufruir de métodos mais abstrados, através da observação da exploração, do diálogo entre aluno e o professor, da tomada de consciencia, da criança como investigadora, das diferenças individuais, da aquisição de tomadas e conceitos, entre muitas outras. E vai de encontro ao que outros pensadores como Naranjo falam. Um ensino que não analisa os alunos da mesma maneira, que não os põe a seguir linhas de pensamentos só para absorção de

informação, mas que suscite neles modos profundos de pensamentos pertos da individualidade deles.

O objetivo da autora Barth é o de sensibilizar o autor, ao longo do livro, que todas as fábricas são capazes. Apenas algumas se identificam com a “natural” organização das escolas que outras, que não interiorizaram os básicos elementos que as fazem funcionar.

No livro, a autora explica que muitas fábricas acabam por desistir porque nunca lhes foi mostrada nenhuma estrutura que fosse capaz de explicar os passos para a aprendizagem.

É muito preocupante perceber quando um aluno está nas suas limitações sabendo que ele mesmo tem uma maior capacidade do que está a conseguir mostrar. Por isso, a “direção da fábrica” ou a estrutura de ensino (professores, direção da escola, etc.) devem ter uma boa sensibilidade para com o aluno e perceber como este deve moldar a sua estrutura de ensino para ele ir mais longe pois, como a autora referiu, todas as fábricas são capazes só que muitas desistem porque a direção “falhou”.

Barth acredita que é a missão da escola celebrar as diferenças individuais e que faz parte da missão da escola construir um diálogo entre os professores e alunos a fim da escola levar o aluno a reflectir sobre o seu metodo de pensamento para, mais tarde, desenvolver as suas capacidades de recolha e transferência de informação.

Para tal, é necessário dar ao aluno espaço pessoal para absorção, interiorização e articulação de pensamentos. A mesma autora sublinha que os alunos são muitas vezes criticados por não estarem atentos ou por não exigirem de si, quando não devem ser. Ela ilustra a importância de nos pormos no lugar das crianças, percebendo que elas estão aprender com coisas do mundo adulto quando elas ainda são crianças, novos seres, que ainda estão a aprender os códigos da linguagem. Quando Barth fala de códigos de aprendizagem, está a falar da maneira como o aluno aprende, não o conteúdo das aulas.

A professora Britt-Mari-Barth fala de várias estratégias com base no abstracionismo, de um universo simples de linguagem diferentes. Dentro das inúmeras coisas que fala ela sublinha coisas como: o direito ao erro; a percepção intuitiva (refletir em silêncio sobre o que foi transmitido pelo professor antes de ele mesmo explicar);

investigação dos atributos (encontrar o que caracteriza a ideia usando também contra exemplos); exemplos positivos iniciais (não ambíguos, claros e não sobrecarregados) e exemplos negativos iniciais (nenhum atributo essencial); progressão de exemplos, entre muitos outros que ela enumera ao longo do seu livro.

Outro pensador importante a referir é Paulo Freire. Ele fala, no seu livro “Pedagogia do oprimido”, de relações dialógicas. E o que é que se entende por relações dialógicas? São relações construídas a partir do diálogo entre o professor e o alunos. Isto porque não existe um ser humano que tenha acesso a todo o conhecimento. Todo o conhecimento que nós, pessoas, podemos usufruir nestes tempos deve-se graças à partilhas que todos os pensadores se preocuparam em partilhar.

Separados nós temos várias maneiras de pensar, juntos criamos linhas de pensamentos mais concisas do que seriam somente sozinhas

É neste tipo de pensamento que creio que a relação de aluno—professor deve se concentrar, a fim de obter os verdadeiros frutos da educação. A educação não ocorre simplesmente com a transmissão de conhecimentos do professor. Quando um aluno consegue explicitar o seu pensamento pode estar a criar um novo conceito, ou uma nova visão.

Foi a partir deste espaço mental, da procura de “retirar” a criatividade e o mundo artístico dos outros e ajudá-los a mostrar ao mundo, é que o meu desejo de seguir um caminho como artista pedagogo surgiu.

## Sobre o Estágio:

---

Foi a novembro de 2016 que recebi a notícia pela qual ansiava, de que eu iria estagiar num estabelecimento de ensino, uma oportunidade que me iria dar o grau de mestre e encaminhar-me por um caminho que sempre quis seguir. Este mesmo estabelecimento trata-se do “Liceu Passos Manuel”, também conhecido como “Escola Básica e Secundária Passos Manuel” localizado na Baixa-Chiado.

Esta mesma escola com grande historial na cidade de Lisboa faz parte do Agrupamento Vertical de Escolas Baixa-Chiado.

A minha entrada neste estabelecimento (Liceu) deu-se graças a uma conexão antecipada no meu primeiro ano de Mestrado, graças a um protocolo que existe com a ESTC e o Liceu Passos Manuel. Em contexto do mestrado de Teatro e Comunidade, no segundo semestre do meu primeiro ano de mestrado (2015/2016), a nossa turma deu uma aula aos alunos do Liceu Passos Manuel. Esta aula despertou em mim o desejo de continuar esta experiência num futuro próximo.

Com o apoio da professora Rita Wengorovius (ESTC) e do professor João Cabral (Liceu Passos Manuel), juntamente com a Margarida Saraiva (Gabinete de relações externas – ESTC) e a Direção do Liceu, o meu estágio deu início a novembro de 2016.

No entanto, havia várias questões por resolver ainda.

Sempre foi um grande desafio perceber qual o tipo de pedagogia que eu deveria implementar e como deveria. Existiam imensas variantes a considerar e percebi que teria de definir os objetivos da melhor maneira possível, a fim de aproveitar ao máximo todo o aprendizado, tanto na escola de acolhimento como na escola de “origem”.

Ao longo das primeiras sessões pré-estágio com o professor João Cabral, nomeadamente ,entre finais de outubro e início de Novembro, fui considerando todas as expectativas que me esperavam na escola a fim de poder desempenhar o melhor das minhas capacidades. Ao fim de um tempo consegui perceber como estruturar o meu próprio método de ensino ou, até mesmo, o “meu” mundo pedagógico.

As principais linhas orientadoras a considerar seriam:

**Matéria educativa:**

Esta matéria de que falo inclui todos os conceitos e materiais básicos estabelecidos pela estrutura de acolhimento (Liceu). O que é que a estrutura espera? Qual a verdadeira expectativa da estrutura em ter estagiários? Que material pedagógico usar? Entre outros.

- ✚ **Programa educativo:** Embora que eu e a minha colega viéssemos com uma intenção de trabalhar algo em concreto, no meu caso algo que remetesse para a consciência do ator, era necessário dar prioridade à estrutura, pois esta já possui ideologias, métodos, e urgências próprias nas quais eu me teria de me inserir e adaptar ao programa escolar.
- ✚ **Estrutura a qual estaria inserido:** Neste caso, seria o Liceu Passos Manuel.
- ✚ **Serviço a prestar:** Fazer assistência com a minha colega Catarina Menezes às aulas do professor João Cabral na disciplina de Interpretação de uma turma do 11º ano.
- ✚ **Serviço a quem prestar:** Alunos do 11ºano , Professor João Cabral , Liceu Passos Manuel.

### Matéria de Conteúdo:

Trata-se de todo o trabalho feito por mim e pela minha colega de estágio: Informações e conteúdos que alimentem a “Matéria Educativa”, todas as planificações próprias, as recolhas de informações, de feedback, etc.

✚ Planificações de aula

✚ Material educativo: Todas as fontes que recolhemos que nos ajudem a executar as planificações de aula.

✚ Recolha de informações: Opiniões dos alunos, fotográficas, diário de bordo, etc.

Após refletir sobre os dois pontos de Matéria deste estágio comecei a procurar o máximo de informação possível sobre Teatro e Educação e/ou Educação Artística a fim de poder contribuir ao máximo para o meu Estágio Académico. Essa mesma informação estará distribuída pelo meu relatório todo, organizado pelos vários tópicos presentes no mesmo.

# Capítulo 1 – Módulo IV

## *Sobre o Aquecimento Sensível*

### **Apresentação do Módulo IV**

- ✚ Duração: 11 de Outubro de 2016 a 31 de Janeiro 2017 (4 Meses)
  - ✚ Número de Alunos: 11 alunos
  - ✚ Texto trabalhado: “Vizinhos”, texto feito pelos alunos
  - ✚ Disciplina: Interpretação
  - ✚ Docente responsável: João Cabral
  - ✚ Pequena descrição: Este módulo tem como principal objetivo a tarefa de fazer um trabalho a partir das comunidades: descobrindo as histórias dos vizinhos dos alunos a fim de eles poderem se apropriar do seu universo, dos seus corpos, vozes, etc.
  - ✚ Trabalhos elaborados: Aquecimento; Jogos Teatrais; leituras;
  - ✚ Objetivos: trabalhar a partir de comunidades; estudo da personagem
- Palavras chaves do semestre: Comunidade; investigação, estudo; apropriação

## “Primeiro” Módulo

---

O meu primeiro Módulo na escola ( IV no programa escolar do Liceu) teve início a Novembro de 2016 e fim no dia 31 de Janeiro de 2017. Este módulo tinha o foco de trabalhar a partir de uma comunidade com pequenas técnicas que remetem a Stanislavski, como a interiorização e consciência do ator. O professor João Cabral deu-nos liberdade total a mim e à minha colega Catarina Menezes.

Entre nós os dois, estabelecemos um objetivo para cada um: eu trataria da parte da consciencialização em cena e dos aquecimentos, e a Catarina trataria dos jogos dramáticos e das possibilidades da improvisação em cena. E porque é que eu me interessei pelos tópicos da consciencialização do ator e dos aquecimentos para atores? Porque eu creio que não estão separados. Existe uma razão pela qual este capítulo tem o subtítulo de “Sobre o Aquecimento Sensível” e essa mesma razão foi uma das que foram o ponto focal do meu estágio, não só deste módulo: a procura de um estado sensível na consciencialização dos jovens atores.

Ao longo do meu percurso académico, que me proporcionou um leque de experiências, percebi o quanto cada parte de uma construção teatral é importante, desde o pensamento ao produto final, tenha ele o formato ou a linguagem que for. Quanto mais penso sobre o assunto consigo perceber o quanto cada uma das partes do processo criativo são importantes para a concretização do produto final ou simplesmente cruciais como um “apontamento” para outro tipo de forma sem ser o meio Teatral (como método de arteterapia, como método de autoconhecimento/ auto aprendizagem, pedagogia, etc.).

Uma das maiores conclusões que retirei, não só antes do meu estágio como durante ele mesmo, é a importância de uma das principais etapas do processo criativo conhecida maioritariamente como: “aquecimento”. Porém, o significado de aquecimento parece ser um pouco ambíguo face ao que ele pode provocar, mas ao mesmo tempo esta ambiguidade é a mesma que lhe proporciona várias proporções. Segundo o dicionário de Língua Portuguesa a palavra aquecimento remete para:

“Conjunto de exercícios que preparam o organismo para uma atividade física mais intensa.”

No entanto, o aquecimento como exercício não trata necessariamente só do corpo físico, também pode tratar do corpo mental, assim como o aquecimento não se restringe somente a práticas de desporto.

Aquecimento pode ser, assim, um ato de preparação para algo que acontecerá (com ou sem interrupção) antes de um acontecimento futuro.

Quando falo de aquecimento quero na verdade falar de uma espécie de processo de concentração que desperta os vários motores sensoriais (como a audição, visão, etc.) para um objetivos que poderá ser individual e/ou coletivo.

Assim, o aquecimento que retrato poderá ser o “despertar de um corpo sensível (sensorial)”, daí o termo que utilizo: “Aquecimento sensível”, onde o corpo “sensível” ou sensorial assume tanto um plano consciente ou inconsciente, e esse plano manifesta-se fisicamente e mentalmente.

Por exemplo: um ser humano consegue monitorizar várias Ações do seu corpo., no entanto, ao mesmo tempo ele possui pequenos jeitos de ser (modos de pensar, tiques, modos de agir, de olhar, de resposta automática, etc.) que ele não consegue controlar, seja pelo estado das suas emoções, seja por memórias automatizadas, ou outras.

O seu corpo é controlado até um certo nível. Por isso mesmo, pelo facto de sermos seres completos, não só fisicamente, mas também mentalmente e emocionalmente, é que nós precisamos de um método mais amplo para a preparação corporal e sensorial, onde o foco está a ser trabalhado.

Mas esta pequena conclusão inicial levanta pequenas dúvidas: mas já não teremos? Sim, temos. Com isto tudo eu não estou a dizer que não haja informação sobre isso, pelo contrário. Felizmente, nós já temos ao nosso dispor um grande conjunto de informações sobre a consciencialização do ator, sobre a presença, o foco, graças a pessoas como João Brites, Stanislavki, Grotovski. No entanto é importante nunca esquecer isso, especialmente quando lidamos com pessoas que estão a começar há pouco tempo.

No decorrer do meu estágio fui identificando que uma das maiores problemáticas não eram as capacidades criativas do grupo, mas sim a capacidade de consciencialização, a partir desta dificuldade identifiquei a urgência em trabalhar com os alunos sobre a temática de um corpo sensível, um corpo capaz e que ouve o outro.

Esta dificuldade é transversal a vários grupos de teatro porque na verdade a ideia de aquecimento já existe e a importância da concentração já é falada mas, a meu ver, nunca deve sair do foco de intérprete.

Desde o início da nossa vida escolar e académica o corpo físico é preparado mas o corpo “interior” de que falo, os sentidos, são descartados. Por exemplo, pegando na ideia mais comum de aquecimento do dicionário de língua portuguesa: “Conjunto de exercícios que preparam o organismo para uma actividade física mais intensa”.

Imaginemos: Se nós formos a uma escola e analisarmos como os alunos de uma aula de educação física se aquecem para a aula, veremos possivelmente pessoas em grupo a trabalhar a flexibilidade, a mexer as articulações e a mexer o corpo com uma ligeira energia, seja saltando, correndo, etc. Até agora até parece bem, pois temos algumas das características básicas que achamos que um aquecimento tem: a libertação da tensão, a preparação dos músculos, da respiração, o desbloqueio das articulações, etc. Então, o que se passa aqui? Faltou também repararmos na possibilidade de os alunos estarem a falar uns com os outros de coisas fora do contexto, dos alunos não estarem a pôr o foco nos exercícios, de não estarem a perceber as sensações corporais deles e dos outros, etc. Faltou um foco sensorial/sensível.

Estes alunos não estavam a ter percepção do que realmente estava a acontecer no todo, escapou-lhes muita informação necessária para o crescimento das habilidades deles. Já sabemos que como eles estavam a conversar de coisas fora do contexto de aula, os seus sentidos não estavam predispostos a tal crescimento.

Mas agora imaginemos que eles estão calados e concentrados no que fazem . Estarão com o foco necessário? Possivelmente estarão ainda um pouco ausentes da forma total. Pelos simples factos de: poderem estar em modo automático; de estar alongar a pernas porque, por norma, é o movimento certo a fazer mas não percebem que para eles outro alongamento de pernas seria melhor; de estarem a fazer exercícios

em pares mas não perceberem as limitações dos outros, porque alegadamente estavam a fazer as poses e forças certas; de estarem a fazer exercícios e não perceberem o que está a acontecer à sua volta, estarem muito focados em si próprios e, às vezes, o oposto.

Este tipo de falhas acontecem naturalmente e não só no desporto, mas em várias áreas. Normalmente o foco é posto na preparação física e não em mais coisas como: “Tenho de empurrar” Invés de “Onde está a ser concentrada a força? ..tenho de focar-me nesta zona do braço”. Como é que o meu corpo se mexe? Como é que o meu corpo responde em função àquele? Para além de pensar de “porque é que ele(a) não está a fazer bem? Até em termos de respiração isto acontece. É importante perceber como o corpo funciona, face ao nosso corpo físico, ao meio em que estamos e à situação, invés de pensar “tenho de respirar assim”. Geralmente a respiração indicada é a que usa o músculo abdominal, mas e para aquela situação? Será a melhor? São perguntas muito difíceis de responder e que causam alguma confusão mesmo em pessoas que trabalham para a sua compreensão.

O corpo é abordado na escola apenas do ponto de vista físico a minha prática pedagógica e teatral revela a necessidade de uma metodologia de trabalho onde corpo sensível é uma necessidade para a aprendizagem. A autoconsciência do corpo sensível é fundamental ara o crescimento pessoal e relacional , o teatro permite essa abordagem.

Um dos segredos para atingir este objectivo poderia ser a capacidade em aceitar a subjectividade e observar as várias opções ou direcções que vêm daí, a concentração ou o foco deve ter como ponto de urgência o que realmente está a acontecer a fim do corpo encontrar várias opções para obter um resultado mais divergente e criativo.

Bruce Lee tinha uma grande capacidade de escuta física sensorial e ele próprio falava que “ a concentração é a raiz de todas as grandes habilidades do Homem”essa concentração de que ele fala não é de somente um estado físico, mas também um estado de concentração perto da meditação, onde o movimento do corpo não é pensado mas a escuta possui uma característica mais fluída e orgânica, no entanto, potente.

Neste caso, o que importa não é como nós achamos que o corpo funciona, mas sim tentar perceber ou ler os sinais de como ele funciona mesmo. E embora que a prática de Bruce Lee seja mais direccionada para o desporto, ela abrange vários campos porque não é uma apenas uma característica própria das artes marciais, mas uma filosofia que abrange muitos tópicos: Artes, desporto, religiões, filosofias, etc.

Esta ideia parece que já é praticada mas ainda é muito procurada e cada vez mais procuram obter resposta, nas Artes (especialmente a partir do século XX) é muito frequente encontrar questões em volta do corpo no espaço, da consciência do ator, da presença cênica, etc. Embora pareça algo utópico e muito espiritual é na realidade algo mais perto de nós, algo mais orgânico.

No meu estágio os alunos tinham muita facilidade em jogos de improvisação, muito criativos, altamente disponíveis e com uma boa amizade de turma, mas às vezes em momentos de improvisação, o foco da cena não estava claro, havia dificuldade em escutar a ideia do outro, o que levava a uma maior confusão na cena. Quanto maior o número de alunos em cena, maior era a dificuldade de escuta do outro.

Em certos grupos parece-me que é melhor trabalhar a consciencialização do que a imaginação, porque já estão muito bem semeadas, só precisam de levar alguns acertos, mas estes acertos devem ser sensoriais e não racionalizados. Herbert Read fala muito sobre a racionalidade do sentimento e como a racionalização pode roubar a capacidade de sensação-reacção. Mas este cenário é comum a todas as pessoas das Artes Performativas. A nossa condição de estarmos em constante análise e de policiamento impede-nos de realmente ter esta leitura, no entanto, ela não é impossível. A verdadeira percepção e conhecimento do corpo é muito subjetivo, pois o corpo possui várias formas de “vida”.

Augusto Boal, no livro “A Estética do Oprimido”, fala a partir de uma citação do filósofo alemão Alexander Baumgarten. Boal contrapõe Baumgarten dizendo:

*“Discordo de que a sensação pura seja obscura e confusa: na verdade, é rica e complexa, quando sentida tal como é. Sendo provocada pelo objeto (coisa), pode causar diversidade de percepções em diferentes sujeitos, ou no mesmo sujeito em diferentes momentos.” (BOAL, 2009, p26)*

Para Boal, o pensamento sensível (que vem do estado sensorial) advém de um estado puro que não tem a ver concretamente com o pensamento simbólico (o lado lógico e intelectualizado). O estado sensível, no contexto do corpo sensorial humano, será uma espécie de resposta ao mundo à nossa volta (ao que nós vemos, ouvimos, os impulsos naturais do corpo). Essa resposta é a mesma natureza prima que nos dá estímulos e será natural, nunca pensada.

A única resposta racional que advirá será em formato de interpretação face à resposta orgânica do corpo, ou seja, uma das imensas interpretações que se tira, porque um corpo sensorial é subjectivo.

David Best, no seu livro *“A Racionalidade do sentimento: O papel das artes na educação”* fala que arte é subjetiva em si, mas ela é rica o suficiente para tirarmos várias conclusões/interpretações pelo mesmo facto de ela ser ampla.

Quando nós intelectualizamos algo, neste caso um corpo sensorial, não conseguiremos ver o que há de rico nele pelo simples facto de estarmos a controlar todos os seus mecanismos.

Agora se, por via, nós executarmos as acções do corpo livremente fazendo com que o raciocínio seja mais uma interpretação do que fazemos invés de uma espécie de planeamento do estamos a fazer, poderemos perceber mais sobre como o nosso corpo funciona.

Nas artes, quando esta mesma resposta orgânica é pensada o material rico perde-se, assim como o que se ganha pode ter uma certa falta de peso dramático/expressivo, falta de base ou de fascínio até.

Os artistas e até mesmo o público poderão achar que a cena não flui, de que será um pouco superficial, corrido e até sem “alma”. Daí a importância de um aquecimento sensorial. Este tipo de exercícios poderão ser uma das chaves para os artistas terem a sua percepção mais ativada e não tão centralizada neles próprios. E como é uma prática difícil é necessária a repetição dela, até mesmo em processos criativos ou então o resultado final poderá ser muito “fora” do que poderia ser. E o público percebe essa problemática porque o público possui capacidade de resposta. O que poderá acontecer será o público não ter também um pensamento sensível, a tal

capacidade de experienciar as coisas sem o policiamento e sem a percepção de que a Arte, como muitas coisas, é muito subjectiva e que produz várias interpretações.

David Best fala muito dessa problemática, mais virada para a Educação Artística, mas também pode abranger este campo: “Certas experiências que foram interpretadas de um modo particular no seu tempo, são hoje interpretadas de modo completamente diferente”.

Deste modo, como a relatividade é algo muito poderoso, tanto os artistas como o público devem apostar num tipo de pensamento que aceita essa abordagem: Que muitas formas podem ter lugar. Mais uma vez, seria aí onde a etapa do aquecimento sensível entraria e, como dito anteriormente, o aquecimento sensível não é só físico, também é mental. E como é um pensamento indispensável para a realização de uma construção, artística ou não, requer também que este exercício passe para, não só os “trabalhadores” mas também os observantes.

Como Boal refere no livro “A Estética do Oprimido”, o pensamento sensível “pode causar diversidade de percepções em diferentes sujeitos, ou no mesmo sujeito em diferentes momentos. Pelas múltiplas possibilidades que oferece de ser traduzida em palavras, pode causar confusão. O que causa confusão, porém, são as palavras que a traduzem, não ela.”

Mas, neste caso, qual seria a melhor maneira de despertar um corpo sensível?

Na verdade essa pergunta é uma das mais difíceis de responder pelo simples facto que cada situação produz uma energia diferente, pelo facto de cada indivíduo ter uma percepção diferente e um registo diferente de aprendizagem. Por estas mesmas razões e muito mais é que uma das maiores necessidades de perceber o corpo sensível é o de estar completamente aberto a qualquer tipo de situação e/ou interpretação.

Existem porém vários exercícios que possam ajudar para a realização de um despertar e esses mesmo exercícios terão várias leituras.

No início do texto falei que o aquecimento sensorial possui várias proporções e estruturas. Quais serão essas mesmas características que falo? Já falei que um corpo pode ser físico ou mental, mas a sua dimensão não fica por aí.

Na realidade existem vários níveis para chegar uma concentração sensorial , são eles:

1. **Nível Interior:** O nível interior será um nível muito mais pessoal da percepção sensorial. Ele é sobretudo inconsciente, primórdio, e um pouco egocêntrico. Trata-se da escuta interior do próprio corpo. Como o corpo respira? Como ele se movimenta. Não em relação ao espaço mas em relação em si mesmo. Como é que o indivíduo se vê e produz-se. Quais são os traços naturais do indivíduo (sem julgamentos, sem necessidade de “neutralizar” o actor, etc).

O indivíduo puramente como ele é. Quais são as características, não físicas (alturas, formato da face, etc), mas fisicamente ricas (os seus tiques, o seu olhar, etc) que o separam de todos. A escuta do seu próprio instinto que o levará mais tarde a reagir naturalmente a outros estímulos. A sua aceitação, os seus dotes e defeitos. O seu “belo” e o seu “feio”. Nesta nível de concentração, o indivíduo recusa qualquer tipo de percepção exterior. Perceber o que se passa nele.

2. **Nível central:** uma fase que incorpora também o primeiro nível. Como o indivíduo anda no espaço “vazio” ou “real”. Uma leitura dele do local, das pessoas, dos elementos espaciais, de respostas do que se passa à volta: criadas naturalmente (como o vento, público, etc.) ou forçadas (imposição de outros indivíduos da cena) que estímulos existem aí? Como afetam o nível 1? A leitura do que se passa à volta. Como é que o indivíduo se muda perante o que está a acontecer? Como é que eu, sem me esquecer de mim, me encontro com o que está à volta? O que me dá “riqueza” e o que me dá “pobreza”? Perceber que ambos os lados preenchem o estado sensorial. Ignorar qualquer fonte de policiamento para com os outros (espaço, atores, público, etc)

2. **Nível exterior:** A última fase. O encontro direto com os outros. O que eu crio com os outros, a percepção das respostas, a análise, o encontro com o público. Fora do indivíduo. O que tem de rico sem o indivíduo, sem a noção ou a visão dele. O que

continua a funcionar sem ele. Como os outros reagem. A racionalização da Ação, a percepção, a resposta ou manipulação do público ou para com o público, etc.

Estes níveis referidos agora por alto são os estados de consciência que poderão ser explorados num aquecimento sensorial. Todos eles representam diferentes focos que nós teremos tendência em focar: em nós próprios, nossos interesses, capacidades (nível 1); no nosso processo criativo, construção criativa, colegas (nível 2); ou na apresentação, relação com o público, fora da cena, nos críticos, na resposta final (nível 3). Dependendo de cada um, poderemos focar mais num ou em mais, mas é crucial que trabalhem para explorar a subjetividade de percepção esses campos a fim de construirmos bases para os futuros atores.

Não existem maneiras de interpretar ou de construir um corpo sensível na sua totalidade, mas é possível torná-lo mais sensível a si mesmo e aos outros. Mesmo que a transformação e/ou representação física dele seja pequena, já é suficiente para torná-lo rico na representação cénica. E isto acontece porque o nosso corpo é muito complexo e carrega dentro dele uma certa excitação interna.

*“...cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto da nossa vida interior”.* (LECOQ, Jacques, 2010, p.42)

É isso que Rudolp Laban, no seu livro “Domínio do corpo”, realça. Deste modo, o nosso corpo é uma expressão física do que o nosso interior sente. O nosso corpo vive muito do nosso sistema nervoso. Os nossos nervos são ativados por sensações sensoriais: seja pelos cinco sentidos, seja por memórias físicas e emocionais, por pensamentos, entre outros. Ou seja, existe uma ponte entre o físico e o mental.

Para haver uma maior presença corporal, mesmo em relação ao outro, tem de haver uma aproximação entre o corpo físico e o mental no actor. Mas isto não invalida que a sua natureza seja oposta, ou seja, que o seu corpo se oponha à sua mente. Existe

peessoas com natureza contrárias. Um actor pode ter um universo mental diferente do que o seu corpo apresenta. Pode apenas não transpor por causa mecanismos de defesa.

É compreensível pensar que um actor tem o corpo e a mente a funcionar em harmonia, mas é um erro comum a se fazer. Na comunidade artística, e fora dela, existem pessoas que aparentam ser o oposto do que são. Um ser humano pode parecer forte mas na realidade é frágil, e vice-versa. São os mecanismos de defesa. E eles têm foco na mente do ator. Estes mecanismos estão situados na “ponte” que separa a mente do corpo, metaforicamente falando.

Embora que esses mecanismos de defesa façam parte da mente do ator, não quer dizer que o actor sente ou pensa de acordo com o que o corpo mostra.

Tendo em conta isto, o actor tem que aprender mascarar o seu corpo a partir de sensações físicas, separadas da mente. O estado sensível, então, não é um estado sensível emocional mas apenas físico. Ele é uma espécie de acordar físico do corpo. Mesmo quando se fala de corpo interno, fala-se na verdade de sensações que sentimos no nosso corpo físico mas mais próximas dos nossos órgãos internos: um bater do coração, a respiração, entre outros. Ganhar uma sensibilidade física a nível interno ajudará o ator a ganhar percepção da expressão emocional sem ter que prejudicar o seu mundo emocional. Por exemplo:

“Como é que o meu corpo se mexe quando fico irritado?” A percepção disto fará com que o actor ganhe consciência de si em cena. Esta mesma percepção vai-se alargando até chegar ao contacto com o outro.

Esse foi o meu principal papel no quarto Módulo: despertar um estado sensível dos vários níveis nos alunos. Como a aula era gerida pelo professor João Cabral com o meu auxílio e da Catarina, pouco era o tempo que me restava para efectuar este pequeno trabalho, mas o necessário para enquadrar os alunos no processo. Foi-me dado um tempo estimado de 10 minutos em que podia trabalhar exercícios com eles. Numa primeira etapa trabalhei com a minha colega Catarina Menezes jogos de integração, jogos leves fácil entendimento conhecidos por eles como o “Zip e o Zap” e mais para a frente fomos trabalhando mais concretamente com eles a ideia de sensibilidade.

Os alunos tinham feito uma pequena pesquisa sobre pessoas da comunidade e teriam agora de interpretar essas mesmas pessoas, apropriando-se da sua maneira de falar, da sua linguagem corporal, dos seus interiores, do seus objectos, etc.

De aula para a aula, a partir da leitura do grupo e das suas potencialidades e necessidades, eu moldava os exercícios a fim de eles irem percebendo como o corpo sensível é criativo.

Numa primeira fase, eu notei numa certa resistência nos alunos, uma certa dificuldade em manter o foco. As suas maiores dificuldades eram manter a tensão e os silêncios. Em conversas de feedback relataram que grande parte das suas dificuldades devia-se a cansaço matinal acumulado com trabalhos de escola, então tentei moldar os exercícios colocando a componente de relaxamento do corpo. A resposta deles melhorou imenso, esta turma respondia muito melhor a exercícios interiores e de introspecção do que aqueles que exigia um certo movimento.

Nesta altura do trabalho percebi que só exercícios de foco não funcionariam e que precisaríamos de jogos e de algo mais energético que lhes puxasse interesse, mas não os feitos até o momento. Estes elementos foram importantes porque chamavam a atenção da concentração e foco deles mesmos.

Nesta fase deu para perceber o quão potente podem ser os jogos como meio de concentração e de despertar de disponibilidade dos actores.

Com o passar do tempo a receptividade dos alunos perante os jogos de concentração melhorou e já eram capazes, em boa parte, de realizar os exercícios com grande capacidade de foco.

O mais curioso desta pequena experiência é que, embora não estivessem inteiramente disponíveis para realizar os exercícios, toda a informação dita: foco, escuta pessoal e grupal, etc; era retida por completo. Até houve alturas em que antes de ser anunciado o exercício já perguntavam se as tem práticas a serem trabalhadas seriam aquelas e, na construção do trabalho criativo, havia uma pequena consciência das coisas que foram ditas.

Sendo assim, o trabalho de aquecimento sensível teve um pequeno mas significativo impacto neles, o que os preparou para o que viria a seguir: A interpretação

de personagens reais. Construções de personagens seguindo como modelo de inspiração os seus vizinhos, nos quais já teriam sido feitas as recolhas de informações deles (entrevistas, fotos, áudios, vídeos, etc) para ilustrarem os mesmos em palco.

O trabalho partiria da escuta interior misturado com movimentos não naturais dos alunos mas correspondentes às personagens, daí também o trabalho de aquecimento sensorial previamente falado.

*"Vocês já viram esses dançarinos quando estão fora de cena, trajando roupas comuns. Será que andam como nós queremos andar quando transmitimos uma personagem da vida real?... Busquemos antes adaptar essas convenções do palco, essas poses e gestos, à execução de algum objetivo vital, à projeção de alguma experiência interior. Então o gesto deixará de ser apenas um gesto, convertendo-se em ação real, dotada de conteúdo e propósito. Precisamos é de ações simples, expressivas, com um conteúdo interior."(STANISLAVSKI, 2001, p.85-86)*

Como dito anteriormente, uma das principais metodologias seguidas este semestre foi a de Stanislavski. Ele mesmo acredita que a expressão física do actor deveria vir de um estado interior e não apenas de movimentos pensados.

Na citação acima mencionada ele compara a vida cotidiana de um dançarino com o andar de um actor em palco e acredita que o seu andar não irá servir para os propósitos de construção das personagens de um pouco de vista geral, porque nem toda a gente tem a pose hirta de um dançarino.

Stanislavski procura mais um caminho de escuta interior, ligado à nossa vivência ou de memória emocional. Os alunos seguiriam um percurso similar onde eles mesmos partiriam do seu andar, da sua maneira de ver, das suas reacções e se iriam se transformando pouco a pouco nas personagens que eles escolheram, mas muito à base de como eles próprios vivenciaram a entrevista com a pessoa, como eles acreditam que ela se mexe ou fala fora da entrevista, uma espécie de subtexto imaginário de todas as características dos entrevistados.

O processo de trabalho foi ainda grande porque não era só uma questão de assumir uma personagem real mas também de construir numa narrativas onde cada um tivesse o seu espaço.

A devida apresentação deu-se uma sala fechada com o nome de “Adega”. Um espaço muito interessante, nada a ver com os espaços convencionais que estamos habituados. Esta sala estava dividida em 3, por onde entrávamos por passávamos por arcadas para irmos para outra divisão. Esse espaço foi aproveitado para criar um ambiente de casas, de pequenas comunidades, como o próprio título do texto mencionada: “Vizinhos”.

Cada apresentação começaria com a entrada o do público na sala onde este podia visualizar todo o material de pesquisa feito pelos alunos (vídeos, entrevistas, fotos, adereços, etc.). Após a introdução da música, os alunos saíam de pequenos armários (elemento surpresa para o público) em personagem e se deslocariam para o seu devido espaço, construído a pensar nas personagens e cujos alguns adereços e elementos cénico pertenceriam à mesma. Os alunos mostrariam a sua personagem nos seus locais de cena e o público podia circular livremente pelo espaço a seu devido tempo (as cenas seriam feitas em loop).

As apresentações não eram somente feitas em monólogo, também tinham elementos de interação improvisados, com o público e outros actores, a fim de alimentar o universo de cada um, para o público perceber como era o contacto destas personagens com o mundo e não só mostrar a sua linguagem física.

Uma outra função que estava consignada no meu horário da aula era auxiliar o professor João Cabral com situações que ele precisasse de ajuda, tanto a nível de interpretação dos alunos como a nível da disposição de espaço e de tratamento de multimédia. As apresentações deram-se entre 24 e 27 de Janeiro de 2017 e foram apresentadas maioritariamente à comunidade escolar, juntamente com algumas outras como: vizinhos, familiares, outras escolas, etc.

Outra coisa curiosa deste módulo foi o facto que, durante as aulas de interpretação, houve pequenas aulas que eram dadas por um pequeno grupo de psicólogas por parte da Santa Casa de Misericórdia. Essas mesmas intervenções durante

as aulas tinham como fim educar os alunos perante o contacto físico-emocional e sexual, dando exercícios de drama-terapia. No entanto, o objectivo não era só educar mas despertar nos jovens a criatividade, não tinham a componente de terapia.

## Capítulo 2 – Módulo V

### *O Clown em Gil Vicente*

#### **Apresentação do Módulo V**

- ✚ Duração: 2 de Fevereiro a 2 de Junho de 2017 (5 Meses)
- ✚ Número de Alunos: 8 alunos
- ✚ Texto trabalhado: “Auto da Barca do Inferno” de Gil Vicente, na Integra.
- ✚ Disciplina: Interpretação
- ✚ Docente responsável: João Cabral
- ✚ Pequena descrição: Neste Módulo procurou-se seguir um trabalho de um dramaturgo Português que desse aos alunos uma maior noção de texto e de trabalho do mesmo. As maiores urgências neste semestre a nível disciplinar da parte docente responsável, foram as de trabalhar a introspecção do texto, do sentido das palavras, e construir personagens a partir da técnica de Clown.
- ✚ Trabalhos elaborados: Aquecimento; Jogos Teatrais; leituras; Aula de Jogos teatrais na Escola de São José.
- ✚ Objectivos: Trabalhar um texto arcaico; perceber a presença do actor com a técnica de “Clown”
- ✚ Palavras chaves do semestre: Texto; Arcaico; Clown; anjo; diabo; cadeira; cruzamento; mundo.

## Natureza do Módulo

---

A entrada para o quinto Módulo deu-se a 2 de Fevereiro de 2017. A escolha não foi logo imediata, ainda houve um processo de recolha de informação e de escolha de texto que levou aproximadamente um mês. Para este módulo havia duas propostas que o professor João Cabral achava necessário trabalhar: O “Auto da Barca do Inferno” de Gil Vicente e dois textos do dramaturgo Manuel de Almeida e Sousa, antigo professor do Liceu Passos Manuel, presentes no seu livro “Sobre Rodas”: “Sobre Rodas” e “Entre o latido dos cães”. Dentro do espaço temporal de escolha do texto (2 de Fevereiro a 3 de Março de 2017), foi possível nós começarmos a trabalhar com os alunos pequenos jogos Teatrais de improvisação isto porque o processo de escolha iria ser ainda demorado mas havia algo em concreto que o docente da disciplina queria trabalhar: a técnica de “Clown”. A técnica de Clown tornar-se-ia neste módulo numa ótima ferramenta de consciencialização do actor, de ferramenta para a presença do actor.

Ana Eguiazabal, uma atriz, Educadora Social, Psicodramatista e Arte terapeuta, numa conversa com a revista de cultura espanhola “MITO”, fala de como o Clown seria uma versão melhor de nós, de que ele é o actor no seu maior ser. O Clown reflete traços pessoais do ator de uma maneira genuína, seria como uma versão ampliada e melhorada de nós. Isto porque o ator transmite no corpo do Clown pequenas características que ele possui e que distorce/aumenta para criar uma nova figura, não meramente grotesca mas mais intensa.

Luís Octávio Burnier, fala no seu livro sobre o “Clown”:

*“Esta combinação do cômico e do trágico acentua a percepção de emoções contrapostas e é muito peculiar ao clown” (BURNIER, Luís Octávio, 2001)*

Ao contrário do que poderemos pensar, o Clown não é algo falso nem de efeito máscara, não. Ele é uma versão aumentada, caricata do actor. Dario Fo no livro “Manual Mínimo do Ator” também expressa a sua opinião sobre o Clown:

*“Certos actores vestem uma bolinha vermelha no nariz, calçam sapatos descomunais e guincham a voz de cabeça e acreditam estar representando um papel de autêntico Clown.”(FO, 1999, p304-305)*

O Clown tem maneiras próprias de se expressar e ele interage com os outros de maneira sincera. Ele não é um “boneco” teatral que o ator acha que pode ridicularizar, mas um instrumento para o actor largar o confortável e tornar o ridículo num “não-ridículo”. Deste modo, no trabalho escolar dos alunos, o importante não seria trabalhar um conceito de máscara mas sim um pequeno conceito de enorme exteriorização, de uma barreira entre o actor e a personagem, afinal o Clown é um misto entre personagem e o actor e não apenas uma forma. O trabalho dos alunos teria de ser algo mais dedicado e mais demorado, eles teriam de ultrapassar algumas convenções que pudessem ter.

Dentro deste desenho estético, coube a mim e à Catarina a função de estruturar o máximo de exercícios que os pudessem beneficiar ao máximo, que os pudessem deixar sair o Clown dentro deles. Juntamente com o professor João Cabral apresentámos-lhes vídeos de alguns Clowns e eles puderam trabalhar nas aulas, em contexto de improvisação. A minha preocupação nesta etapa seria a de encontrar algo em específico que eles pudessem trabalhar, visto que no quarto módulo trabalhei com eles o aquecimento sensível e que queria continuar a trabalhar nessa zona. A minha colega Catarina propôs trabalharmos várias situações de improvisação com eles onde iríamos propor locais e personagens tipo. Como um dos objetivos deles seria trabalhar o Clown, eu achei que esse seria o melhor processo de trabalho, partir de uma improvisação com características marcadas e deixar o processo fluir daí e propusemos o trabalho ao professor João, que aceitou.

O interessante destes exercícios seria o facto de eles poderem usar uma potência que esta turma tinha muito viva, a criatividade, e implementá-la numa situação. A cena era proporcionada num espaço vazio, sem elementos cénicos a não ser aqueles fisicamente presentes na sala, no entanto, uma das principais inseguranças deles era mesmo essa, o facto de não ter um elemento que caracterizasse o espaço, neste caso, uma cadeira no meio da cena. A questão da cadeira em cena era uma constante

problemática porque ela simbolizava uma insegurança presente neles, no entanto, era preciso tirá-la? Estaria ela mesmo a prejudicar a cena? Seria mesmo necessário trabalhar a ideia de um espaço vazio, sem quaisquer elementos na cena? Na verdade a cadeira não tirava nenhuma leitura à cena que estava a ser feita, apenas alterava e, mesmo que ela servisse como um escape ou um ponto de segurança, nada impedia a que a cena ganhasse algo. Como Peter Brook diz no seu livro “O Espaço Vazio”:

*“Cada obra tem o seu próprio estilo...A partir do momento em que queremos fixar nesse estilo, ficamos perdidos”(BROOK, Peter, 2008)*

A cadeira tem leitura em cena pode ter muito potencial para alguém que está a trabalhar o Clown, se virmos a cadeira como uma integrante da cena e não apenas com um mero objecto. Muitas vezes a cena tinha um ambiente de muita fantasia e o pouco de real físico, do aproveitamento da natureza real do objectos pelo que eles são, era rejeitado. Mas a capacidade de moldagem do espaço estava a ser feita, os objectos também tinham capacidade artística e o aproveitamento de um simples objectos direcionou-o para as diferentes vertentes. Foi aqui que eu percebi que neste módulo estaria mais em foco um nível de consciência em relação ao exterior, ao espaço:

De onde é que eu falo? Onde estou? Com quem estou? Nesta fase inicial as características dos espaços eram dadas aos jovens, eles tinham um local fantasia ou uma situação e teriam de improvisar com base nisso.

Eventualmente o texto escolhido foi o “Auto da Barca do Inferno” e ironicamente, ou não, as cadeiras acabaram por ter uma enorme presença no trabalho no que toca ao cenário mas era muito pouco utilizada para o seu objectivo principal, para se sentar. Um simples objecto cénico transformou-se completamente e deu diferentes tipos de cenário. Curiosamente nunca elas tinham sido pensadas para fazer parte de um cenário. O trabalho dos alunos era agora o de as tornar em algo maior, nos seus “infernos” e nos seus “céus”. Todos foram de Anjo e Diabo, outras personagens, e todos teriam o seu próprio espaço cénico para desenvolver o seu Anjo e o seu Diabo. As outras personagens seriam o elo de ligação de entre os universos. Esta situação fez-me lembrar uma frase de Peter Brook:

*“Hoje o teatro afasta-se completamente desta concepção de teatro artificial. Ele volta à sua fonte, ou seja, uma forma de fazer sair de cada um aquilo que sem esta ocasião continuaria escondido” (BROOK, Peter, 1991, p.15)*

O processo de trabalho dos alunos foi exatamente assim neste processo, partiu tudo do ideal deles, da sua ideia de Anjo e Diabo, Céu e Inferno.

Os diabos e anjos deles não eram o típico estereótipo de diabo e anjo, embora eles tenham usufruído da imagem típica de diabo e anjo a nível de figurino. Os seus diabos eram baseados no seu lado “mau” na crueldade inserida nelas, no que eles sentem o que é o diabo neles.

E o mesmo para a personagem de anjo. Como é o meu lado bom? Como é que eu sou como anjo. Como julgaria alguém com estas características. Com esta linha de pensamento deixaram de ser apenas umas pequenas personagens tipo e começaram a ser algo mais. O que melhorou imenso o seu boneco “clownesco”, onde o boneco deles não era apenas uma imagem de características físicas ou meramente criada de imagens, não, era de partes e de características que saíram do interior deles e que foram intensificando com o tempo até se tornarem meias grotescas no final do processo, o exagero da realidade deles.

O Teatro tem este potencial de que ele é alimentado do imaginário de cada um, onde uma cadeira deixa de ser uma mera cadeira e onde ela mesma passa a ser um elemento para a consciencialização do actor.

Nesta mesma teoria, o espaço não era apenas uma tela mas sim um condicionamento para o espectáculo, ele mesmo moldava-se com os actores e sobretudo com o público. O público tinha a total liberdade de se mover no espaço, ele mexia-se com a cena que era moldada pelos atores que continuamente alteravam o cenário.

Era uma perpétua comunicação entre os atores, a cena e o público. A consciencialização do actor, na sua plenitude, deve adquirir estas etapas todos: O ator, o espaço cénico e o público. Normalmente quando se fala em consciência do actor, pensa-se somente nele mas ao pensar e concentrar-se somente nele, estamos e excluir

um conjunto de possibilidades que poderiam tornar um exercício ou espectáculo cénico em algo rico.

As apresentações deste espetáculo deram-se entre 25 de Maio de 2 de Junho numa sala de interpretação designada de “sala de Madeira” no Liceu Passos Manuel. O formato da apresentação deste espectáculo consistia em “enganar” o público com um prólogo numa cena desenhada como se fosse palco à Italiano, com o público sentado de frente à quarta parede.

O prólogo seria uma apresentação corporal dos anjos dos alunos que se tornariam diabos e que roubariam os assentos ao público para reconstruírem a estrutura do palco e do público.

No final, o público teria de deslocar ao longo do espectáculo e ele próprio estaria em cena com os actores, que os iriam usar como adereços, personagens, e cenário sem muita manipulação directa do público, e quando havia era consentido. A apresentação teria por volta de 40 minutos. O feedback do público foi maioritariamente bom, no qual muitos ficaram surpresos pela mudança de cenário repentina (outros não gostaram de sair do conforto dos seus lugares iniciais). Houve elogios no que toca ao uso de a estrutura espacial mas pediram que alguém os encaminhasse no início pois não se sentiam muito seguros nas cenas onde não sabiam o que fazer, talvez se alguém lhes dissesse por onde ir sentir-se-iam mais protegidos. Assim o fizemos nas outras apresentações, onde os alunos orientavam e comandavam o público, e o público respondeu melhor.

## Capítulo 3 – Módulo VI

### *Tudo “Sobre Rodas”*

#### **Apresentação do Módulo VI**

- ✚ Duração: 6 de Junho a 11 de Julho de 2017 (Aproximadamente 1 mês)
- ✚ Número de Alunos: 8 alunos
- ✚ Textos trabalhados: “Sobre Rodas” e “Entre o Latido dos cães”
- ✚ Disciplina: Interpretação
- ✚ Docente responsável: João Cabral
- ✚ Pequena descrição: Como último objectivo para o final do ano lectivo, o professor João Cabral escolheu trabalhar dois textos que estariam inseridos no livro “Sobre Rodas” de José Almeida e Sousa. Mais uma vez deu-se preferência a um autor português, só que num registo mais perto do Teatro do Absurdo
- ✚ Trabalhos elaborados: Jogos Teatrais; leituras; autocriação.
- ✚ Objectivos: Trabalhar a partir de imagens e sons presentes no texto do ponto de vista dos alunos da disciplina. O principal objectivo seria fazer com que os alunos percebessem o potencial de imagens no texto, especialmente quando estas se transpunham para outros universos artísticos.
- ✚ Palavras-chaves do semestre: Leitura; absurdo; inconvenicional; performance; imagens; corpo; sons.

## Sobre a última etapa

---

Foi a 6 de Junho que se deu o primeiro dia da nossa última etapa no Liceu Passos Manuel. Este módulo seria dedicado a dois textos inseridos no livro “Sobre Rodas” de Manuel Almeida de Sousa.

Estes tais textos já tinham sido lidos e investigados no semestre anterior, onde acabámos por realizar o “Auto da Barca do Inferno”.

Seguindo uma das propostas do semestre passado, nós estaríamos agora a interpretar novos textos que estariam preparados para serem lançados ao público pela primeira vez, textos que ainda não tinham sido interpretados e onde agora os próprios alunos se encarregariam da sua primeira leitura encenada no lançamento do livro, uma pequena leitura com os cortes feitos em contexto de aula nos dois textos a serem trabalhados “Sobre Rodas” e “Entre os latidos dos cães”.

Desde a performance ao Teatro do absurdo, focámo-nos em dar aos alunos o máximo de liberdade e de informação possível.

Era importante nesta etapa os alunos ganharem alguma autonomia para poderem libertar-se de vários registos que já tinham sido executados e de adquirirem novos conceitos estéticos de arte. Apresentámos-lhes vídeos que remetessem a diferentes linguagens desde a dança ao teatro.

Os principais vídeos mostrados em aula foram:

✚ “*Butoh Dance Performance in Japan*”

<https://www.youtube.com/watch?v=9ms7MGs2Nh8>

Uma dança designada de Butoh ou Butô, com raízes no Japão durante o período pós-guerra, interpretada pelo bailarino Imre Thormann's

✚ “*Kantor La classe morta parte 1*”

<https://www.youtube.com/watch?v=aABFgNJOTZ4>

Um video do espetáculo do artista polonês Kantor.

🎭 “Faust 1 + 2 - Goethe - Robert Wilson”

<https://www.youtube.com/watch?v=udWTyvBkZL0>

Do artista Robert Wilson ou Bob Wilson.

🎭 “Familie Flöz - Hotel Paradiso”

<https://www.youtube.com/watch?v=G1vjEAEKNJs>

Com base em Berlin, a companhia de teatro Familie Floz.

Estes foram os principais vídeos apresentados da minha parte aos alunos. Estes vídeos apresentados tinham como objetivo clarificar o leque criativo aos alunos, mostrando que poderiam seguir qualquer linguagem teatral desde que fosse alimentada pelo seu imaginário.

Passámos das linguagens mais despidas, no sentido de mais intuitivas e mais orgânicas” para linguagens mais focadas, mais encantadas, voltadas para a estética. A dança de Butoh, criadas oficialmente por Tatsumi Hijikata e Kazuro Ohno, por exemplo, é uma dança muito mecânica mas muito voltada para a improvisação e para a leitura orgânica e grotesca do corpo, muito difícil de defini-la. João Butoh escreve para o Jornal de dança do brasil :

*“Da mobilidade e/ou imobilidade das extremidades corporais, quer os braços, as pernas, o tronco, o pescoço, a cabeça leva o performático a mergulhar na viagem corporal que conduz à poesia. Os dançarinos do Butoh quase não usam vestimentas, para eles a roupa veste o corpo e o corpo a alma. E é através da alma, das emoções, da vivência de cada um é que são criadas as sequências gestualíssimas que formam o Butoh.”(BUTOH, João, 2017)*

Queríamos muito que eles não se prendessem apenas a imagens, mas que dessem atenção ao corpo, se assim sentissem necessidade. O corpo humano tem leitura, seja convencional ou não. O interessante em Butoh, para mim, é que ele desafia as

convenções normais do corpo, ele é daquelas técnicas corporais que destrói a ideia de convencional de organicidade e aceita o inconvençãoal como orgânico também. Não existem corpos inexpressivos, existem linguagens diferentes.

Este formato de dança é muito importante para lembrar a artistas e não artistas profissionais de que não existe corpos sem leitura, existe leituras censuradoras.

David Best, no seu livro “A racionalidade do sentimento: O papel das artes na educação”, fala do racionalismo interpretativo, de como ele é muito importante nas artes, mas que, infelizmente, muitas escolas dão importância à subjetividade artística e que negam a relevância da racionalidade nas artes. Eu concordo com David Best, mas em certas coisas não concordo totalmente.

Embora que o subjetivismo tome conta na educação artística, e nisso concordo, muitas vezes existe uma forte presença de raciocínio artístico imposto. Como se o raciocínio artístico fosse conduzido para uma linguagem ou para uma margem paralela a ela. Com isto quero dizer que existe na comunidade artística, e não só, um pequeno vício, de constante policiamento em relação às diferentes linguagens de outrem e este estado é induzido por alunos, por professores, público, entre outros; assim como pode ser reunido em turmas, escolas, organizações, entre outros, como tivessem criado pequenas comunidades artísticas que geram pequenas competições de “identidade”, relevância e validade.

Usam o seu raciocínio próprio para defender as linguagens, e não o interpretativo que David Best fala. Têm direito à sua interpretação, mas não são absolutas no seu todo. Todos os conceitos artísticos são aceites, dentro do seu leque. Esse leque altera-se com o tempo. Não existe corpos inexpressáveis, não existe vozes pobres e sem alma para o Teatro, etc.

Quando as artes assumem estes pensamentos, a ciência ganha em relação às artes no que toca à criatividade e à imaginação, porque esta mesma vive sempre à procura de algo novo e vive com uma boa parte das suas vertentes e possibilidades.

David Best fala de que muitas escolas artísticas são menos artísticas do que algumas escolas de ciência, e creio que alguma parte disso tem a ver com o constante racionalismo policial que é feito perante as diferentes linguagens: querer definir uma

forma, eliminando muitas outras. David Best também cita o teorizador de física, Heram Bondi:

*“certas experiências que foram interpretadas de um modo particular no seu tempo, são hoje interpretadas de um modo completamente diferente”*. David conclui dizendo *“e, no entanto, eram proclamadas como factos nesse tempo.”* BEST, David, 1996, p.23)

Uma das minhas principais preocupações como artista pedagogo não era somente explicar aos alunos as diferentes linguagens, nem de mostrar registos corporais e vocais. A minha maior urgência era mostrar-lhes que todas as formas teatrais são aceites, com o seu direito de crítica dentro de um certo espaço lógico. Um espaço em que não existe linguagens pobres, nem artistas menores, um espaço de: os meus ideais são estes, mas aceito os teus, não policiando.

Existe uma diferença entre policiamento e a crítica interpretativa, um policiamento tem sempre uma carga de julgamento e de necessidade de inferiorização em relação ao ideal oposto, mesmo inconsciente, uma crítica interpretativa revela apenas uma visão que pode ir ao encontro do ideal oposto, mas aceita-o. Esta mesma ideologia é muito fácil de perceber, mas muito difícil de executá-la, seja em que etapa do percurso em que estamos, daí a importância em semear um costume num percurso artístico. Como David Best diz:

*“O raciocínio interpretativo envolve, por exemplo, tentar mostrar uma situação numa perspetiva diferente e isto pode envolver não só uma interpretação ou conceito diferente, mas uma avaliação diferente”*. (BEST, David, 1996, p.23)

Existem várias estéticas teatrais, autores, pensadores ao longo da história que defendiam ideias opostas entre si, neste momento, neste local temporal em que estamos inseridos, é importante perceber que haverá linguagens incompatíveis e que hoje algumas têm destaque e noutra altura outras terão o seu.

Os conceitos irão e voltarão, mas não é obrigatório para todos inventar, reinventar ou seguir linguagem em específico só porque a época pede uma nova linguagem ou porque uma linguagem antiga já é considerada ultrapassada. É importante desenvolver um tipo de raciocínio que perceba que existem várias interpretações para além das que nós percebemos ou defendemos, e que haverá sempre um público para aquelas linguagens. E foi essa a necessidade que tive quando estava a escolher esses vídeos para apresentá-los. Não se tratar apenas de educar uma nova geração, mas a de expandi-la ao mundo que a rodeia, ao mundo “mágico” real e não a um real “cru”.

Butoh, foi um ótimo primeiro recurso por causa disso. Seguiu-se a abordagem de Kantor, que destacou a componente da cerimónia nos seus trabalhos. Ele era um encenador, e não só, também era criador de happenings, pintor, cenógrafo, escritor, teórico de arte, ator em suas próprias peças e docente na Academia Sztuk Pięknych (Academia de Belas Artes) em Cracóviaque. Kantor era um artista que se encantava pela estética, pelo corpo, pelo movimento, pelo ambiente dos seus espetáculos. Os espetáculos eram como uma tela que demonstrava os seus mais profundos sentimentos. Não era meramente pequenas performances ou apresentações, mas também demonstrações do interior artístico do criador (Kantor):

*“Hoje o Teatro afasta-se completamente desta concepção de teatro artificial. Ele volta à sua fonte, reconhece a sua verdadeira natureza, ou seja, uma forma de fazer sair de cada um aquilo que sem esta ocasião continuaria escondido” (BROOK, Peter,1991, p.15)*

Por exemplo, o vídeo mencionado em cima “Kantor *La classe morta parte* “, trata-se de uma pequena performance do artista em que ele encenava e dirigia, retratando a sua turma. Ele pega nas suas memórias e torna-a num objecto artístico. Os seus trabalhos têm muito de si e assumem a forma de cerimônia com movimentos mecânicos repetitivos, um pouco fora do convencional e muito fora do convencional para a altura, daí a grande marca que Kantor deixou na performance no happening.

No trabalho final com os alunos essas questões de memória, de corpo, de imagem coral estariam presentes para fazer com que os alunos ganhassem a percepção de como movimentos de coro e de repetição podem ter um grande destaque na cena, tornando-a numa espécie de momento cerimonial entre os actores onde as suas percepções estariam totalmente em foco perante a cena. Não se trataria apenas de mostrar a cena meramente pela estética mas de lembrar que a cena também pede momentos de comunicação em grupo, como o trabalho de coro, e Kantor era um bom modelo para isso.

O terceiro exemplo foi Robert Wilson, também conhecido como Bob Wilson, foi dado como modelo pelo seu valor estético mas não tanto da mesma maneira como Kantor. Kantor veria dar uma referência estética em que o interior do actor estariam em foco, enquanto Bob Wilson seria mais pela imagem visual da cena.

Bob Wilson vem das artes visuais portanto a imagem em cena como todo ocupa muito a sua atenção. As suas cenas são muito dentro do mesmo tema, atendendo a uma paleta de cores de tons frios com actores com pinturas faciais e figurinos trabalhados. As suas cenas são muito trabalhadas aos pormenor desde as cores, a luz, etc, ao trabalho físico do ator.

Se olharmos para os trabalhos de Bob Wilson veremos que este artista possui elementos importantes que Lehmann retrata no seu livro “Teatro pós-dramático”. Lehmann diz-nos que o pós dramático é uma espécie de *“figuração estética do Teatro que mostra mais uma composição do que uma história”* (LEHMANN , Hans-Thies, 2005, p.54).

A imagem também faz parte da narrativa, em que ela mesma tem condicionantes para a leitura do próprio texto ou da apresentação, não se trata apenas de uma mera cenografia mas onde também a figuração estética torna-se no espectáculo em si.

Como dito anteriormente, os alunos teriam de recolher imagens associadas ao texto para poder trabalhá-los. Uma referência que trabalhasse a partir disso como Bob Wilson era necessário para eles pegarem em simples frases ou didascálias para formar um espectáculo conciso a partir da imagem.

No mesmo livro do “Teatro pós-dramático”, Lehmann também nos informa que existe uma separação do objeto e do seu significado, limpando-o de qualquer valor (cultural, religioso, etc) de modo que este não seja nada para além da sua “função estética”.

Um dos exemplos que o autor define o pós-dramático é defini-lo com um acto de cerimónia. Ele conta que esta corrente estética usa o fenómeno da cerimônia sem o conteúdo cultural/religioso que esta palavra costuma ter, levando o teatro a um espaço sem leitura referencial, nada para além do que o objeto é.

Neste sentido, um cenário que possui uma serpente segurando uma maçã na árvore não será uma réplica ou uma demonstração do paraíso, mas sim uma serpente segurando uma maçã na árvore.

Com Kantor, o fenómeno da cerimónia tem a ver com os movimentos perpétuos, repetitivos e até artificiais, assim como o uso da morte/funeral/etc, na essência estética.

Segundo Lehmann, os espetáculos do artista possuem um elemento trágico-cómico e são livres de conteúdos - são meras composições físicas.

Os espetáculos de Bob Wilson não possuem o mesmo movimento repetitivo ou até mesmo o ambiente mórbido que Kantor possui, no entanto, as personagens de Bob Wilson possuem uma certa artificialidade, como se os atores agissem contra a sua vontade ou se fossem máquinas automáticas. O movimento das mesmas é rígido e lento, como se estas se tratassem de bonecos.

No estágio, o principal objectivo não fosse transformar os actores em marionetas por parte do(s) “encenadores” ou docentes, era interessantes eles perceberem que uma cena pode ser mecânica e valorizada maioritariamente pela tal figuração estética, e isso não retira nenhum valor à cena. São apenas maneira diferentes de ler a cena, ou seja, o racionalismo interpretativo que David Best fala.

Os cenários de Bob/ Robert Wilson são misteriosos, paisagens místicas, não apenas quadros vivos. Estes cenários, segundo Bob Wilson, são “paisagens sonoras” (áudio landscape). São composições em tempo real com capacidade de transformação,

como tendas que se tornam montanhas, chapéus que levitam a partir do chão, atores a se mexerem paulatinamente, que ficam estáticos no silêncio.

Neste sentido, o ator também faz parte da paisagem, ele não é um actor vivo, Ele (o ator) também possui uma beleza estética dentro a visão de Bob Wilson, mas apenas estética e não Auto criativa. No entanto, no estágio, os alunos seriam actores vivos, não apenas meras paisagens. Eles estariam com total liberdade para usufruírem das suas imagens e construir em conjunto a sua.

Esta beleza de Bob Wilson não é uma beleza “normal”, do corpo belo como ele é, mas sim do corpo como uma máscara artificial, como potencial estético. As personagens de Bob Wilson possuem, conseqüentemente, diferenças em relação às personagens de Guber (artista também mencionado no livro de Lehmann).

Guber possui um certo encantamento na maneira de falar, como se as personagens fossem narradores com sentimentos nostálgicos (não épicos), enquanto que as personagens de Bob Wilson possuem uma linguagem mais marcada e artificial. Numa entrevista à “Crane.tv” (contemporary culture video magazine), Bob Wilson diz que vem de um mundo artificial, longe da realidade, e que o seu trabalho descende do significado tradicional/clássico da Ópera, que quer dizer trabalho. Isto porque os seus trabalhos possuem um rigor, tanto a nível de execução como a nível de imagem.

Neste sentido, Bob Wilson dá prioridade à paisagem e à sua capacidade de transformação/metamorfose, que se formam no plano “físico”. Isto porque Bob Wilson tem personagens e cenários que remontam a várias épocas mas elas não são representações de algo ou de alguém. São representações físicas que possuem uma beleza.

Segundo Lehmann, cabe ao público ter a sua própria leitura e, na apresentação dos alunos do Liceu, também seria essa a intenção: Proporcionar ao público várias paisagens que eles pudessem interpretar até porque os texto “Sobre Rodas” e “Entre o latidos dos Cães”, tendo as vertentes do surrealismo e do Teatro do Absurdo como componentes principais, o texto remeterá o espectador para os vários universos do texto.

Bob Wilson foi também um encenador que trouxe ao mundo do teatro várias conceções e formatos de ampliações no que toca ao cenários, na época da média. Os seus cenários possuem jogos de luz e sombra, de cores, de espaço, de níveis de altura, etc. Eles mesmos poderiam passar por várias formas/conceitos ao longo do espetáculo. O público passa por um meio de metamorfose, por várias transições ao longo dos espetáculos.

Lehmann diz que o lema de Bob Wilson poderia ser: *“Da ação à transformação”* (LEHMANN, 2005, p. 61). A ação em Bob Wilson não é o que está à volta do enredo, mas sim, à volta da composição que o espetáculo possui. Bob Wilson conta também na entrevista que o seu trabalho tem duas fases.

É como se fosse uma máscara: Na primeira fase, Bob Wilson dá primeiramente valor à imagem, aos cenários e só depois, na segunda fase, é que ele começa na parte auditiva. Estes planos ficam desencontrados. Ele conta que não é para criar um conflito racional mas porque é algo que se experiênciamos no dia-a-dia: como quando olhamos para o por do Sol e ouvirmos os pássaros. Eles não têm de ser algo que faça sentido, simplesmente é uma experiência que acontece, são duas coisas diferentes e que por si valem algo, mas que neste caso são juntadas.

A nossa última referência foi o vídeo da Companhia de Teatro *“Familie Flöz”*, maioritariamente conhecida pelo seu belo trabalho de máscaras.

Como foi dito ao longo deste capítulo, o corpo, a imagem e o som tiveram um grande impacto neste módulo e é nessa junção toda que a *“Familie Flöz”* estará inserida.

Esta bela companhia com sede em Berlim, tem uma estética muito divergente desde cenários com elementos do realismo até cenários e ambientes mais performáticos. O teatro dança e a máscara estão sempre presentes nos seus espetáculos. São apresentações que pegam no real e dão-lhe um toque de fantasia.

No vídeo proposto *“Familie Flöz - Hotel Paradiso”* podemos ver isso claramente.

Como um cenário realista juntamente com as máscaras e com elementos de teatro dança, tornaram um espetáculo de grande componente estética e, ao mesmo tempo, mais rica. É como se as máscaras tornassem o corpo do actor mais expressivo, no qual agrada o olhar do espectador. O mesmo com os elementos de dança. A cena

não é apenas cotidiana, ela possui um lado de fantasia inspirada no mundo fora do teatro, seja pela magia de um olhar de amantes, seja por uma discussão, ou uma morte.

Ao longo deste mês (aproximadamente) os alunos podiam recriar os seus mundos. Foi feita uma recolha de toda a sua pesquisa perante os vídeos apresentados por mim (acima mencionados) e da Catarina, recolha esta que eles achavam que remetia para o universo dos dois textos trabalhados “Sobre Rodas” e “Entre o latidos dos cães”. Existiam escolhas mais unânimes como: o som do trovão, cristo a arrastar a cruz, o silêncio, etc; outras mais individuais.

Apesar de ter sido feito uma vasta recolha de informação, houve também conversas com o autor Manuel Almeida e Sousa, que se disponibilizou para ajudar os alunos em fases do percurso como, por exemplo, a apresentação do livro “Sobre Rodas”.

Essa tal apresentação deu-se na livraria *Fabula Urbis* num espaço pequeno em que a mesma livraria possuía no 1º andar, um espaço pequeno e acolhedor com um pequeno palco.

A apresentação do livro juntamente com a leitura encenada do mesmo deu um tempo aproximado de 10/15 minutos. Esta mesma apresentação serviu como ponto de partida para a continuação do trabalho. Tendo em conta o tempo que restava, não era muito possível continuar com a possibilidade de apresentar um exercício sem que houvesse algo que segurasse os alunos, por isso, seguiu-se o modelo de leitura encenada para uma possível apresentação.

O modelo do processo de trabalho foi muito simples. Juntamente com os alunos e com as imagens já recolhidas dos textos, fomos criando pouco a pouco, cena a cena, o exercício inserindo elementos de imagem, corpo, música, que achássemos que pudesse dar uma maior vida ao texto e justiça ao trabalho de pesquisa já feito por nós (Professor docente e estagiários) e pelos alunos.

O nosso método de ensino teve como base a ideologia que Jacques Lecoq tinha do percurso artístico escolar dos artistas profissionais. No seu livro: “O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação Teatral”, Lecoq fala de duas pistas, ou percursos, na vida escolar artística de cada aluno do ensino artístico.

Numa primeira fase, o caminho deve envolver um estado de calma e de curiosidade. E porquê? Porque a arte e a criatividade partem da nossa vida: de elementos, de matérias, animais, cores, luzes, sons, palavras, entre outras características.

É necessário que o ator perceba que o mundo em seu redor tem grande potencialidade cénica e é dotado de várias linguagens artísticas. E não estou a falar do mundo artístico somente, estou a falar do nosso mundo físico. Daí grande parte dos trabalhos de casa e das recolhas dos alunos serem recolha de elementos de que o texto solicitou ao lerem o mesmo. O objectivo era o de se apropriarem do mundo à sua volta e de construírem uma acção artística.

Isto numa primeira fase, claro. A segunda fase, seria o de apurarem as personagens, de dar elasticidade e profundidade à cena. Ou como Lecoq fala no seu livro, dar uma viagem geodramática, que *“se dá em três dimensões: extensão, elevação e profundidade”* (LECOQ, 1997, p42)

Foi com esta estrutura que seguimos o nosso caminho: partindo do imaginário para a construção. Felizmente, para ambas as partes, os resultados ao longo do percurso foram satisfatórios para ambas as partes.

Foi no dia 11 de Julho que foi dada a avaliação do processo, após a uma pequena apresentação em formato de “Ensaio assistido”, uma vez que os alunos já estariam em fase de férias lectivas e de que a escola já não teria muito público para assistir ao exercício. A fim de aproveitar o trabalho dos alunos de me mostrar à comunidade escolar, foi feita uma apresentação antecipada. Como já dito anteriormente, a apresentação da mesma foi feita assumindo que era um ensaio assistido, havendo liberdade de poder haver correções durante a mesma.

A apresentação foi feita na sala de madeira. O feedback do público foi bom que gostou dos elementos corporais e das imagens dos alunos. O mesmo público reparou na ligação das mesmas imagens, sons, música com o texto e apreciou as tais ligações.

## E hoje?

---

*“Em vez de valorizar a riqueza e diversidade dos alunos, estamos a eliminar uma grande parte, medindo as diferenças unicamente em termos de superioridade e de inferioridade. Fechamos-lhe as portas numa idade em que seria necessário, pelo contrário, mantê-las bem abertas e propor pontes em todas as direcções” (BARTH, Britt-Mari, 190 p.1994)*

Esta foi uma das maravilhosas observações que Britt-Mari Barth fez no seu livro “A Aprendizagem da Abstracção: Métodos para um maior sucesso escolar”. Esta observação tocou-me quando a li. Curiosamente, não quando a li pela primeira vez, mas quando li o livro por uma segunda vez. Foi na sua segunda leitura que percebi a mudança que houve no ensino desde que Britt-Mari Barth escreveu o livro em 1987, traduzido para português em 1994.

A minha percepção mudou pelo facto de ter feito um estágio no mundo da educação, e por ter interagido com vários estudantes perto da minha geração. Embora que houvesse um certo afastamento de idade, creio que este tipo de conexão precisa ainda de ser feito no mundo da educação.

Como podemos ver na citação em cima, Barth fala da necessidade de defender as riquezas naturais e sobretudo diversificadas dos alunos. O sucesso escolar é celebrado pelos pontos fortes dos alunos, no entanto, geralmente é focado numa única direcção: “Se ele é bom a matemática, se calhar apostar numa carreira ligado a esse lado como, por exemplo, economia.”

Embora que celebrar os dons naturais dos alunos seja algo extremamente positivo, não nos esqueçamos que a maior parte de nós temos talentos diversificados, abrangendo várias áreas. Ao celebrarmos uma direcção, poderemos estar a bloquear vários caminhos que contribuem para o bem estar do aluno e da sociedade. Por exemplo:

Se uma aluna é boa em matemática, é algo positivo. Mas ainda falta descobrir se é um ponto de focal de interesse dela ou se é apenas um dos diversos talentos. A aluna pode ter outros interesses que deseja explorar. Se calhar, nem é tão naturalmente dotada neles mas tem um grande interesse que pode levar a uma maior potencialidade.

Imaginemos que essa mesma aluna tem interesse na arte e que é uma das coisas que lhe mais desperta concentração. Juntemos agora o seu gosto natural de comunicação. Agora, a sua direcção poderia ser mais ligada à Mediação e Gestão Cultural. Mas agora imaginemos que ela gosta de ser a artista em concreto. Qual a sua direcção? Na realidade, a sua direcção não devia importar numa altura tão inicial. Mais importante do que perceber o seu papel geral no mundo, será o de perceber os diferentes papéis que a sua personalidade possui.

A parte da citação que mais me tocou foi:

*“Fechamos-lhe as portas numa idade em que seria necessário, pelo contrário, mantê-las bem abertas e propor pontes em todas as direcções” (BARTH, Britt-Mari, 1994 p.199)*

Graças a pensadores como Barth o ensino evoluiu ao ponto de se construir pontes entre os alunos e os formadores, conseguiu destruir alguns métodos de ensino antigos (como o uso de violência física) e trouxe outros novos géneros. Mas infelizmente ainda existe o encerramento de portas nos alunos, o que faz com que a matéria de ensino seja muito igual. Segundo um artigo da Globo feito por Paula Perreira em 2016, só 1 em cada 10 alunos brasileiros é que está satisfeito com o ensino. É um número muito preocupante. Felizmente em Portugal, segundo Conselho Nacional de Educação, a maioria dos estudantes ainda gostam da escola, no entanto, o número está a descer, especialmente nos últimos 15 anos. O caso agrava-se quando vemos o número de desgosto a aumentar a partir do 8º ano.

Esta mesma situação tem problemas, não só na vida escolar, mas também no mundo adulto. Se não existe valorização de diversidade nas escolas, dificilmente existirá na vida adulta. Isto porque a vida adulta é a etapa que segue depois da adolescência,

depois de terem aprendido certos padrões. Ao não apostar na diversidade de expressão, nos diferentes gostos, nas diferentes potencialidades, estamos a fazer com que jovens, jovens adultos, sigam antigos padrões adultos.

*“diz ao DN, sociólogo Elísio Estanque, confirmando que “todos os outros dados que temos tido são de redução do emprego e de sucesso escolar. A explicação seria um agravamento rápido de desemprego a partir daqueles que terminam o estudo: Com 24 anos, a maioria dos jovens saíram da universidade e dos institutos superiores”. (SOUSA, Pedro Sousa, 2017)*

Em 2016, 20% dos adolescentes portugueses sofriam de depressão. Em 2014, 300 crianças e jovens entraram nas urgências do hospital Dona Estefânia com ferimentos por automutilação ou por tentativa de suicídio. Segundo a jornalista Ana Maia, a crise levou às urgências mais jovens com depressão.

Ao lado direito encontra-se uma imagem com uma estimativa de aumento de medicamentos antidepressivos que mostra esse crescimento.

Um dos motivos pelos quais os jovens não se sentem motivados para um futuro melhor é a insatisfação de jovens trabalhadores. A sua percentagem ronda os 57%, um número apresentado pela rede “Universia Portugal” a partir de um inquérito feito. Este descontentamento vem da pouca probabilidade de evolução na carreira. No entanto, grande parte dos jovens trabalhadores apresentam desejo e motivação para continuar a estudar.

À parte disso, os alunos preferem cada vez mais cursos técnicos que lhes ensinem ferramentas, que lhes puxe para a experiência física e não apenas para receber informação. É como se os alunos quisessem aprender fazendo e não ouvindo.

Uma das grandes lições que aprendi neste estágio é que existe muito o desejo de aprender e que os jovens têm enorme vontade de o fazer, só que os métodos aborrecem-nos. E como não conhecem métodos mais dinâmicos, não possuem a vontade para tal, ao ponto de os acharem desnecessários. Com o passar do tempo, aceitam de agrado esse tipo de propostas.

Creio que Barth tem razão quando diz que o importante é não fechar portas, não colocar jovens em pequenas etiquetas aplaudidas por superioridade. Mas sim, esforçar para potências todos os lados da sua personalidade, e até fora dela.

## Conclusão

---

Foi a Julho de 2017 que o meu mestrado teve a sua conclusão. No final, creio que consegui apreciar tudo o que aprendi ao longo destes 9 meses de experiência. O facto de ter vários temas ao longo do meu percurso no estágio fez com que eu tivesse uma atitude de maior auto-organização.

E isso fez com que o meu papel de formador no meu “mundo pedagógico” fosse alterando ao longo dos tempos. No início, a minha preocupação era de me moldar aos alunos e de perceber o que eles pretendiam. No fim, eu descobri que eu próprio teria de esclarecer as minhas ideias, ou o caminho que queria seguir, para eles perceberem.

No estágio, sempre sublinhei a importância de um artista se “atirar” para o desconhecido, de trabalhar com o “vazio” e de trabalhar a partir de si, no entanto, ao longo do estágio percebi que este nem sempre é o caminho a seguir. Muitas vezes, especialmente nas fases iniciais, é importante esclarecer o que cada um de nós (formadores) pretendemos com os exercícios. Os alunos precisam de perceber primeiro as raízes do trabalho para, numa fase futura, poderem seguir os seus próprios passos. É importante para o formador perceber o que ele quer transmitir numa primeira fase, mesmo que o seu objectivo final seja o de ir por um caminho mais abstrato.

No que toca ao corpo sensível, de um corpo consciente, não creio que haja uma maneira concreta de fazer com que um corpo seja mais consciente. Existem muitos métodos, feitos por artistas como Peter Brook, Stanislavski, entre outros. Mas todos eles podem resultar ou não. O resultado do crescimento do corpo sensível depende muito da fase de vida em que os alunos se encontram. E com isto não quero dizer que depende da maturidade do aluno, não. Um corpo sensível aparece quando ele está curioso, consciente e livre de especulações (de como ele deve agir).

Uma coisa que notei ao longo do estágio é que a sensibilidade corporal aparecia quando os alunos estavam menos à espera. Quando forçavam uma escuta ou um tipo de concentração, geralmente não resultava. Quando iam por instinto, mas com uma clara consciência, resultava na maior parte das vezes. E essa situação ocorreu várias vezes, em vários exercícios, no entanto, não tenho registo de ter acontecido com todos

ao mesmo tempo. Porque, como disse anteriormente, é algo de depende do percurso e do ponto da vida em que cada um está.

Creio que os resultados do meu trabalho só aparecerão mais tarde, dependendo do percurso individual de cada um. Isto porque são exercícios de consciencialização e não têm, por norma, resultados imediatos. Claro que não quer dizer que não houve mudança, pelo contrário. Vejo nos alunos uma maior consciencialização da presença do actor e, com os exercícios de improvisação, eles perceberam como a escuta em palco é muito frágil e requer atenção.

Curiosamente, a improvisação era algo que eles gostavam muito de apostar, daí a maior parte dos exercícios saírem daí: Do imaginário. Se os exercícios fossem muito restritos e técnicos, a disponibilidade deles era muito mais baixa. E notava-se muito a falta de interesse. Por isso mesmo, uma das maiores dificuldades era manter os alunos estimulados. Havia alturas em que os estímulos deles eram rápidos, outras vezes, muito baixos. Tudo isso dependia de como se encontravam nesse dia: mais disponíveis, ou não. Se um exercício os estimulava muito, possivelmente passado um tempo se tornava exaustivo (falando de vários dias de repetição).

Estas mesmas mudanças obrigavam-me a alterar os meus planos constantemente, características que fazem parte do trabalho dos formadores. O trabalho de um formador necessita de estar em constante transformação. Isto tudo faz com que nós, formadores, tentemos procurar estimular a mente e os corpos dos alunos. O trabalho de um formador não pode ser somente o de transmitir informação ou de seguir o mesmo modelo de ensino. Há que ter uma aproximação com os alunos, com o que eles ambicionam, com os seus gostos. Esta atitude, além de aproximar o aluno ao formador, faz com que o próprio formador aprenda com o aluno ou alunos em questão.

O meu estágio foi muito importante para isso, para eu próprio ganhar uma melhor atenção e consciência do meu papel e dos outros. Através da análise, da aproximação, do diálogo e de uma certa sensibilidade, o meu objectivo foi sempre o de criar com os alunos, juntamente com o professor João Cabral e a minha colega Catarina. Vários trabalhos feitos com lideranças partilhadas que tiveram resultados

completamente diferentes. Desde o trabalhar Clown com Gil Vicente ao descobrir o lado performativo ou mesmo imaginário de cada aluno.

Para finalizar, creio que um caminho a seguir no “meu mundo pedagógico” é de não fechar as portas a métodos e continuar a cultivar a procura pela criatividade, pela experiência física e pela ela conexão pessoas e relacional.

# Sítiografia

## Bibliografia

- BARTH, Britt-Mari. *A Aprendizagem da Abstração: Métodos para um maior sucesso escolar*. Trad. Annamaria Rangel. Lisboa: instituto piaget, 1994.
- BEST, David . *A racionalidade do sentimento : o papel das artes na educação*. trad. M<sup>ª</sup> Adosinda B. S. Cardoso Rocha. 1 ed. Vol. Porto: Edições Asa, 1996. ~
- BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. ed. Vol. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda., 2008.
- BROOK, Peter. *O diabo é o Aborrecimento: conversas sobre o Teatro*, trad. Carlos Porto. Porto: Edições Asa, 1991
- BROOK, Peter. *O espaço vazio*.trad. Rui Lopes 3 ed. Vol. Orfeu Negro, 2008.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. ed. Vol. São Paulo: Unicamp, Campinas, 2001.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. ed. Vol. São Paulo: Editora Senac, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para Um Teatro Pobre*. tradução de Rosa Macedo, J. A.Osório Mateus 1 ed. Vol. Lisboa: Forja.
- ICLE, Gilberto. *O ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. 1 ed. Vol. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação Teatral*. SESCSP ed. Vol. São Paulo: SNAC, 1997.
- LEHMAN, Hans-Thies . *Teatro pós-dramático*. ed. Vol. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MARTINS Catarina . "prefácio." Gulbenkian Descobrir: Ensaio e a Arte e a educação 01 2017:
- EAD, Herbert . *A Educação pela Arte*. trad. Valter Lellis Siqueira. 1 ed. Vol. Sao Paulo: Martins Fontes, 2001.

- REDFIELD, James . *A Profecia Celestina*. ed. Vol. Porto: Editorial Notícias, Lda., 2003.
- STANISLAVSKI , Constantin . *A construção da personagem*. trad. de Pontes de Paula Lima.5 ed. Vol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001
- STANISLAVSKI, Costantin. *A preparação do actor*. tradução de Artur Ramos. 2 ed. Vol. Lisboa: Arcádia, 1979.
- SOUSA, Alberto B.. *Educação pela arte e artes na educação : drama e dança*. ed. Vol. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- SOUSA, Alberto B.. *Educação pela arte e artes na educação : bases psicopedagógicas*. ed. Vol. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: O fichário de Viola Spolin*. 1 trad. Ingrid Dormien. ed. Vol. São Paulo: Perspectiva, 2003.

## Webgrafia:

---

- DESCONHECIDO, "20% dos adolescentes portugueses sofrem de depressão" TVI24. 06 2016. 09 2017 <<http://www.tvi24.iol.pt/videos/sociedade/20-dos-adolescentes-portugueses-sofrem-de-depressao/575186980cf2b4e23cc4a56f>>.
- FERREIRA, Paula. "Só um em cada dez alunos está satisfeito com aulas e material escolar Estudo com 135 mil estudantes diz que 69% deles reprovam modelo de aprendizado" O GLOBO. 09 2016. 09 2017 <<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/so-um-em-cada-dez-alunos-esta-satisfeito-com-aulas-material-escolar-20155211>>.
- HAKYAMUNI. "A EDUCAÇÃO QUE TEMOS ROUBA DOS JOVENS A CONSCIÊNCIA, O TEMPO E A VIDA" Estar em Si. 04 2014. 03 2017 <<http://estaremsi.com.br/a-educacao-que-temos-rouba-dos-jovens-a-consciencia-o-tempo-e-a-vida/>>.
- MAIA, Ana. "Crise levou às urgências mais jovens com depressão" DN. 04 2017. 03 2017 <<https://www.dn.pt/sociedade/interior/crise-levou-as-urgencias-mais-jovens-com-depressao-5777789.html>>.
- PAGLIA, Camille . "'O impacto do ensino da arte (ou da falta dele) na percepção do mundo' – Camille Paglia" Revista Prosa Verso e Arte. 01 2017. 01 2017

<<http://www.revistaprosaveroarte.com/o-impacto-do-ensino-da-arte-ou-da-falta-dele-na-percepcao-do-mundo-camille-paglia/>>.

- SOUSA TAVARES, Pedro. "*Jovens que não trabalham nem estudam no top 6 da OCDE*" DN. 09 2017. 10 2017 <<https://www.dn.pt/portugal/interior/jovens-que-nao-trabalham-nem-estudam-no-top-6-da-ocde-8766374.html>>.
- VÁRIOS. "Butoh" Butoh. 01 2017. 01 2017 <<http://www.butoh.com.br/taxon/dancabutoh.html> >.

# Anexos

---