

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO -
COMUNIDADE

Nuno Miguel Ramos Pinheiro

Lisboa, Outubro 2013
INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

BRINDE

COORDENAÇÃO DE GRUPO DE TEATRO SÉNIOR

Nuno Miguel Ramos Pinheiro

Relatório de Estágio submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro - Comunidade, realizada sob a orientação científica de Maria João Vicente, professor coordenador e de David Antunes, professor adjunto.

Lisboa, Outubro 2013

Agradeço à Adriana, à Ana, ao Carlos, ao Daniel, à Ermelinda, ao Fernando, à Inês, à Isabel, à Irene, à Jacira, ao José, à Josélia, à Lurdes, à Margarida e à Vera. Aos meus pais, à minha irmã e aos meus avós. Ao Teatro da Garagem, especialmente à Maria João Vicente e ao Nuno Nolasco.

RESUMO:

Este relatório explana a elaboração do Estágio Profissional, realizado na Companhia Teatro da Garagem em Lisboa, que consistiu na coordenação do Grupo de Teatro Sénior, inserido no Serviço Educativo da Companhia, resultando numa apresentação pública estreada a 29 de junho 2013. Este relatório é composto por uma breve apresentação do Serviço Educativo do Teatro da Garagem, dos seus objectivos, por uma consideração sobre o trabalho de coordenação de um Grupo de Teatro Sénior, reflectindo sobre o trabalho com as “comunidades” e, finalmente, pela descrição processual que culminou na apresentação pública de um espectáculo.

Palavras-Chave: Comunidade, Teatro da Garagem, Teatro - Comunidade, Memória, Cognição, Abstração, Arte, Cultura.

A B S T R A C T:

This work presents the evolution of the professional internship, held at the Teatro da Garagem Theatre Company, as a coordinator of the Senior Theatre Group, integrated in the Company's Educational Service, resulting in a public presentation premiered in June 29, 2013.

This work consists of a brief overview of the Company's Educational Service context, indicating its objectives, a reflection about the work as coordinator of a group, reflecting about what is working with "communities" and, finally, the description of the process that culminated in the public presentation of a theatre show.

KEY-WORDS: Community, Teatro da Garagem, Theatre with Communities, Theatre and

Communities, Memory, Cognition, Abstraction, Art, Culture

Este trabalho não foi escrito ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.

ÍNDICE

RESUMO	4
INTRODUÇÃO	7
1. ADAPTAÇÃO METODOLÓGICA	11
2. COORDENAR UM GRUPO	19
3. O PROCESSO	28
3.1. 1ª ETAPA – FEVEREIRO A ABRIL.....	28
3.2. 2ª ETAPA – ABRIL A MAIO	37
O TEXTO.....	39
3.3. 3ª ETAPA – MAIO A JUNHO	44
APRESENTAÇÃO PÚBLICA DO ESPECTÁCULO	49
CONCLUSÃO	52
OBRAS CITADAS	55
OBRAS CONSULTADAS	57

ANEXOS:

1. Objectivos do Teatro da Garagem para o Serviço Educativo – Clubes de Teatro
2. Guião da peça “*Brinde*”
3. Letra da canção “*Olha a Noiva*”
4. Folha de sala do Clube de Teatro Sénior 2012
5. Folha de sala do Clube de Teatro Sénior 2013
6. Registo vídeo do espectáculo “*Brinde*”

INTRODUÇÃO

O presente relatório descreve o estágio profissional efectuado no Teatro da Garagem, em Lisboa, de 5 de Fevereiro a 19 de Junho de 2013, no qual orientei o Grupo de Teatro Sénior, que integra o Serviço Educativo da Companhia, serviço este que inclui três Grupos distintos: Clube de Teatro Júnior, Clube de Teatro Jovem e Grupo de Teatro Sénior.

O Grupo de Teatro Sénior do Teatro da Garagem existe desde 2007 e surgiu da relação estabelecida entre a Companhia e os Centros de Dia da área circundante ao Teatro Taborda, contudo actualmente o Clube conta com utentes de outros Centros de Dia, público do próprio Teatro da Garagem e ainda com indivíduos que têm conhecimento da existência do Clube pelos variados recursos de promoção e divulgação levados a cabo pelo Teatro da Garagem.

A diversidade de origens de cada um dos *interventores*¹ amplificou o espectro etário do Grupo, mas também as diferenças e as singularidades desta comunidade, o que estimulou consideravelmente o decorrer do processo.

Inicialmente o grupo contava com dezassete *interventores*, com idades compreendidas entre os quarenta e sete e os oitenta e quatro anos de idade, com graus de escolaridade que iam desde a quarta classe ao grau de mestrado do Ensino Superior, considerando ainda duas *interventoras* sem qualquer grau de escolaridade e analfabetas. A diversidade etária, de escolaridade e de contexto cultural de cada um dos *interventores*, criou uma circunstância muito específica de operacionalização, criação e gestão de referências culturais, sociais e até políticas, questão que sempre quis trabalhar desde o início deste estágio.

A escolha deste estágio profissional adveio de uma junção de factores e decisões tomadas por mim e pela minha orientadora, actriz e directora da Companhia Teatro da

¹ Ao longo do relatório refiro-me aos indivíduos implicados neste processo como *interventores* pelo facto desta palavra, a meu ver, abarcar conceitos importantes no contexto de Teatro – Comunidade: a intervenção social, a intervenção dos indivíduos no processo criativo, o facto de serem criadores, inventores e actores. Desta forma, a palavra *interventores* tem aqui a função de envolver todos estes domínios.

Garagem, a Professora Maria João Vicente. Este estágio permitiu-me dar continuidade ao trabalho que já tinha desenvolvido com o Grupo de Teatro Sénior no ano 2012, e, tendo o Mestrado um carácter experimental e de investigação, permitiu-me também testar novas metodologias com um grupo que, estando já habituado com a prática teatral, foi extremamente receptivo a todos os desafios que lhe foram propostos.

O facto de ser actor na referida Companhia permite-me ter uma familiaridade com o contexto e o processo criativo do Teatro da Garagem, tendo-me possibilitado também a recriação daquilo que é o ambiente de uma companhia profissional de teatro experimental, orientando todo o trabalho no sentido de partilhar contextos e práticas culturais. Neste processo o trabalho esteve sempre direccionado a cada um dos *interventores*, visto que procurei, mais do que “ensinar teatro”, que cada um pudesse ter o seu lugar de manifestação. Este lugar aconteceu num contexto colectivo, respeitando o tempo de apreensão de cada *interventor* e definindo-se num processo criativo específico, com objectivos comuns e em tempo real.

O Serviço Educativo em questão não tem, na sua estruturação e concepção, um carácter de mera ocupação de tempos livres, acarreta uma componente proeminente de experimentação do simples acto de “fazer Teatro”, tem os objectivos de mostrar a cada indivíduo o “universo teatral e as possibilidades fantásticas que este encerra”² e de mostrar o Teatro como “um lugar onde possam debater os seus problemas, partilhar as suas experiências e reinventar as suas histórias”³. Desta forma os *interventores* do Clube são, frequentemente, incluídos nos espectáculos da Companhia, sendo este Serviço Educativo percebido como uma plataforma integrante da filosofia criativa e teatral própria do Teatro da

² Objectivos Teatro da Garagem – Anexo 1.

³ Idem.

Garagem. Nestes Clubes “Teatro – Comunidade” é entendido como “synonym for the goals and method that many hope to find in the discipline of experimental theatre”⁴ (Jackson 12).

Posto isto, neste relatório proponho-me descrever as várias fases do processo de criação do espectáculo: desde a gestão de referências culturais e artísticas, às problemáticas associadas às metodologias iniciais, referenciando as alterações naturais e adjacentes às contingências processuais e à adaptação que, natural e forçosamente, tem de existir da minha parte a cada participante. Relatarei também os desafios e experimentações que foram surgindo ao longo do decorrer do processo. A esta descrição estará ligada, evidentemente, uma dimensão analítica que, de variadas formas, justificou as minhas escolhas metodológicas durante o trabalho realizado.

Assim sendo, dividi este relatório em três pontos fundamentais:

- O primeiro ponto pretende justificar as alterações feitas ao planeamento metodológico inicial e apresentado na sinopse do estágio profissional, a minha inclusão nos objectivos e directrizes tanto da linha artística como do Serviço Educativo do Teatro da Garagem, a escolha de novos objectivos, os padrões de avaliação utilizados no decorrer do processo e a justificação da eleição de um texto como sustentáculo metodológico;

- O segundo ponto foca-se no exercício de mediação que teve de existir da minha parte, enquanto coordenador do Grupo, esclarecendo algumas ideias basilares metodológicas: quer na gestão que tive de fazer para desvanecer algumas diferenças mais acentuadas dentro do próprio grupo, quer nalgumas resistências naturais que surgiram por parte de alguns *interventores*, com maiores dificuldades cognitivas e com dilemas de adesão às ideias que foram sendo formuladas no desenvolvimento do trabalho.

- O terceiro ponto, dedicado a todo o desenvolvimento processual, explica o desenrolamento e a aplicação efectiva das metodologias e lógicas de trabalho, que resultaram

⁴ “sinónimo para os objetivos e métodos que muito esperam encontrar na disciplina do teatro experimental”.
[todas as traduções são da minha autoria]

no objecto final. Descreverei as três etapas de trabalho que se efectivaram ao longo de todo o estágio profissional, com foco nalguns momentos e exercícios específicos que se tornaram pedras de toque e gatilhos criativos para o resultado final e para toda a dinâmica interna.⁵

A descrição processual tomará uma notável porção deste relatório e isto deve-se ao facto de considerar importante o relato contextualizado e algo específico de ocorrências essenciais àquilo que foi o meu trabalho dirigido a esta “comunidade”, visto que me centro, a nível metodológico e ideológico, em ferramentas criativas direccionados a pessoas e às suas singularidades.

Este relatório tem também uma fracção de análise e de reflexão pessoal em relação àquilo que tenho vindo a averiguar que é o “Teatro – Comunidade”, ou seja, que papel é este que a prática do Teatro tem na vida das “Comunidades”? De que modo é que este pode ser incluído de forma proveitosa e distinta na vida destes indivíduos, evidenciando a sua interdisciplinaridade? Debruçar-me-ei inicialmente sobre uma questão, não menos importante, que tem tanto de simples como de controverso, mas que é substancial neste tipo de trabalho: como definir e delimitar uma “comunidade”?

⁵É importante enfatizar que estas três etapas, ainda que traçadas por mim, cumprem os objectivos traçados pela Companhia para o seu Serviço Educativo. O cumprimento dos objetivos previamente traçados é indispensável no contexto de estágio profissional.

1. ADAPTAÇÃO METODOLÓGICA

Integrando-me no Serviço Educativo do Teatro da Garagem, foi preciso desde cedo ter em conta os propósitos e objectivos, não só da linha artística da Companhia, como também os objetivos traçados para o próprio Serviço Educativo e pré-existentes nas práticas dos Clubes de Teatro, sendo eles:

- Suscitar o gosto pelo teatro e pelas práticas artísticas, dando a conhecer o universo teatral e as possibilidades fantásticas que este encerra.

- Experimentar trabalhar nas diversas áreas que constituem e constroem o espectáculo teatral: o texto, o cenário, os figurinos, a luz, a música e o trabalho dos atores.

- Melhorar a qualidade de vida dos idosos mediante a prática da atividade teatral, que ao mesmo tempo trabalha vários aspetos do indivíduo: memória, raciocínio, expressão corporal, expressão oral, convívio social, energia, perspetiva e motivação.

- Pretende-se, ainda, que todos encontrem no Teatro um lugar onde possam debater os seus problemas, partilhar as suas experiências e reinventar as suas histórias.⁶

Considerando estes objetivos, e em diálogo com a minha orientadora, Professora Maria João Vicente, resolvi incluir mais três objetivos intimamente ligados ao processo que planifiquei com o grupo de trabalho, sendo estes:

- Contacto com a criação teatral como meio de manifestação social e política.

- Contacto com a criação enquanto reunião de referências diversas, música, pintura, arquitectura, dança, etc., operacionalizando os paralelismos entre as mesmas.

⁶ Objectivos Teatro da Garagem – Anexo 1.

- A *Criação* como mote de partilha e interajuda, potenciando mecanismos intelectuais e de abstração.

O primeiro objectivo aqui referido, liga-se directamente com a ideia referenciada por Chantal Mouffe em *The Applied Theatre Reader*:

a democratic society requires a debate about possible alternatives and it must provide political forms of collective identification around clearly differentiated democratic positions. Consensus is no doubt necessary, but it must be accompanied by dissent. (Preston 78)⁷

Aqui a manifestação política e social não tem um sentido funcionalista de motivação à participação naquilo que comumente avaliamos como “vida política”, tem sim um sentido de estimulação às simbioses sociais e políticas, inerentes a uma gestão intersocial existente num grupo que indivíduos que partilham um território.

O segundo objectivo indicado relaciona-se com uma intenção evidente desde o início do processo: criar um espaço comum e de comunhão que funcionará como um depósito de referências, um *thesaurus*⁸, partilhado por todos e para o qual todos contribuem. Para incluir *todos* na criação teatral, era importante para mim e para o cumprimento do plano de trabalho, que as pessoas soubessem que neste *thesaurus* era permitida qualquer forma de arte, mesmo as “artes tradicionais” (Centro Cultural Vila Flor 2013 19). Os paralelismos que pretendi realizar com essas referências artísticas teve não só a ver com a devolução de um “capital simbólico” (Centro Cultural Vila Flor 2013 20)⁹, mas estimular os *interventores* a

⁷ “uma sociedade democrática requer um debate acerca de possíveis alternativas e deve providenciar formas políticas de identificação colectiva em torno de posições democráticas diferenciadas. O consenso é sem dúvida necessário, mas deve ser acompanhado de dissidência.”

⁸ *noun (plural thesauri /-rɪ/ or thesauruses)* - a book that lists words in groups of synonyms and related concepts. (Oxford University Press), neste contexto utilizo o termo considerando-o, não como um livro, mas como um espaço intelectual partilhado onde se incluem além de sinónimos e conceitos relacionados, todas as referências que o Grupo considere relevante de partilhar e guardar.

⁹ “No entanto, não é possível dizer-se que os meios de comunidades específicas não têm arte. Podem é ser artes tradicionais. São manifestações da sua cultura, mas o que lhes falta é capital simbólico – para recorrer ao concerto de Pierre Bourdieu – que lhes permita a sua afirmação em termos de sociedade (...) há cultura em todas as sociedades e não apenas na civilidade burguesa.” (Centro Cultural Vila Flor).

dimensionar as questões artísticas e criativas no seu quotidiano e não apenas no contexto dos encontros semanais de duas horas do Clube de Teatro.

Desde o início foi premente o incentivo para que cada um dos *interventores* se sentisse motivado, dentro das suas possibilidades e aspirações, a reflectir sobre as manifestações artísticas e perspectivas com as quais se foi confrontando, e que foram sendo debatidas durante as sessões de trabalho.

Este espaço de análise, de pesquisa e enriquecimento cultural de iniciativa autónoma, considerando que, apesar de partir de um estímulo meu, a decisão de assistir ou não assistir pertencia a cada um dos *interventores*, liga-se directamente a uma ideia de *empowerment* que, como refere Michelle Domingos, “na impossibilidade de uma tradução literal, se oriente segundo a noção de atribuir legitimidade, poder e autoridade a um sujeito para a representação da sua expressão identitária.” (Centro Cultural Vila Flor 2013 13), aqui aplicada a um contexto cultural.

O último objectivo, referente ao espaço de criação como mote de partilha, deteve um carácter bastante flexível, na medida em que se tratava de evidenciar o trabalho de interacção entre *interventores*, baseado numa ideia de interajuda associada a mecanismos particulares que o grupo encontrou. Estes mecanismos permitiram ao grupo de trabalho, através da criação de sinestésias, mnemónicas e sistemas de correspondência, criar uma estrutura global e interdependente, associada tanto à questão de territorialidade como de *partilha simbólica*, não estando necessariamente relacionadas com o meu trabalho como orientador, e que possibilitaram levar avante a apresentação de espectáculo.

O motivo pelo qual senti a necessidade de equacionar estes objectivos teve a ver com um ancoramento referencial necessário ao desenvolvimento do meu trabalho. Neste género de práticas, pela natureza humana e, conseqüentemente, inconstante de todos os processos, é portanto normal que inconscientemente nos desviemos dos nossos primeiros objectivos e

tendamos para zonas de avaliação mais gerais, tendo somente em conta a reflexão final dos *interventores* ou a opinião dos espectadores que, muitas vezes, e porque não têm tendo o sentido do processo enquanto um todo, tendem a considerar apenas o momento de apresentação, desrespeitando, dessa forma, uma distância de segurança necessária para a avaliação de todo o trabalho desenvolvido. Esta distância necessária permite uma avaliação mais imparcial, capaz de cimentar e melhorar as metodologias associadas a estas práticas, sobretudo quando existe uma perspectiva de continuidade, que é o nosso caso. Assim sendo, e para além de uma dimensão funcional na análise deste processo em específico, estes novos objectivos estiveram sempre directamente relacionados tanto com a reflexão como com a análise que me interessava fazer relativamente a este trabalho “comunitário”, ponderando sobre os parâmetros que definem estas práticas.

No planeamento do trabalho a realizar no estágio, em conversa com a orientadora, e tendo em conta o trabalho que já tinha desenvolvido com o Grupo e numa perspectiva de continuidade, optei por me ancorar no texto dramático “*A Boda*” de Bertold Brecht. Esta opção metodológica assentou em quatro fundamentos principais:

- A sugestão que o texto faz a um universo temático muito próximo aos *interventores*, universo este que me auxiliou na estruturação de metodologias, circunscrevendo-as dentro desse mesmo universo temático e imagético, servindo como “gatilho interpretativo” ao longo de todo o processo de criação;
- O envolvimento de um texto dramático que, sendo de um autor reconhecido por alguns *interventores*, é entendido e abordado como uma obra de arte, factor importante na valorização do trabalho;
- A existência de um texto e de todo um processo de trabalho baseado no mesmo, significou, para os *interventores*, um voto de confiança da minha parte, visto que sempre expuseram que seria extremamente dignificante lhes ser dada a oportunidade

de trabalhar um texto dramático de autor, em vez de construirmos um objecto assente unicamente nas suas histórias, memórias ou aspirações pessoais e biográficas. Isto constituiu um outro ponto de motivação que se veio a tornar muito importante no desenvolver do projecto;

- O autor do texto, Bertold Brecht, ser um marco importante do rompimento de convenções teatrais, as quais alguns elementos do grupo ainda defendem por força da sua cultura teatral. Assim, sendo uma entidade artística que reconhecem e consideram, o texto funcionou como referência histórica e teatral na quebra dessas mesmas convenções.

Ainda que o ancoramento do trabalho tenha partido de um texto, isto não significou, em nenhum momento, que esta escolha tenha constituído de alguma forma um constrangimento ao fluir do processo, tendo inclusivamente os *interventores* só tomado conhecimento do texto dramático após algum tempo do início das sessões de trabalho.

A presença de um texto, neste contexto, teve igualmente uma função de aproximar os *interventores* do “fazer Teatro”, isto é, afastar uma dimensão de Teatro - Comunidade como “literal art, functionalist art, dumbed-down art, social realist art, victim art, consumable art”¹⁰ (Jackson 17), e permitiu-me criar um contexto próximo àquilo que reconhecem como um processo “profissional”. Desta forma afastámo-nos da ideia de ocupação de tempos livres, e aproximámo-nos da criação de um ambiente comum de responsabilização pela criação de um objecto, fosse ele o que fosse, e da sua apresentação a um público. O interesse era fundamentalmente, parafraseando Mårten Spångberg em *Teatros do Outro*, “fazer a ponte entre o contexto social e o contexto artístico sem esvaziar ambos”, visto que “haverá sempre um fosso entre as duas componentes, e essa distância só poderá ser reduzida pela não redução, ou seja, desenvolvendo a metáfora” (193). Desta forma, o texto funcionou como

¹⁰ “arte literal, arte funcionalista, arte simplificada, arte social realista, arte vítima, arte comercial”. JACKSON p.17.

uma ponte de ligação entre o contexto social, pela aproximação temática e da representação social que tinha com os *interventores*, e o contexto artístico, que explorámos ao longo do processo, na construção do espectáculo, trabalhando esse sentido de metaforização e abstracção.

Antes de iniciar a descrição das três etapas planeadas, é importante referir que se, aquando do planeamento inicial, dei relevância à questão da dinâmica grupal, referenciando, por exemplo, jogos e dinâmicas baseadas em Boal, centradas na procura da coesão do grupo e na busca da constituição de uma empatia entre todos, após algum tempo de reflexão, decidi afastar-me bastante dessa abordagem de aproximação ao grupo, usual neste tipo de trabalho comunitário, e, desde o primeiro dia, e explicarei oportunamente porquê, debrucei-me sobre duas questões basilares para o trabalho: a construção de um sentido de territorialidade e a construção de um património simbólico partilhado por todos, na perspectiva da delimitação de uma “comunidade”. Relativamente ao conceito de territorialidade, como refere Henrique Muga:

De acordo com Altman e Chemers (1984), a territorialidade apresenta seis características principais:

- 1) controlo e propriedade de um lugar ou objecto, numa base permanente ou temporária;*
- 2) as dimensões do local ou objecto podem ir de mínima a bastante extensas;*
- 3) a propriedade pode ser de uma pessoa ou grupo;*
- 4) desempenha funções físicas (arrecadação e regulação dos recursos alimentares) e funções psicossociais (estatuto, identidade, estabilidade);*
- 5) a personificação e marcação dos territórios é frequente;*
- 6) activação de defesas sempre que violação dos limites territoriais. (Muga 128)*

Muga, no que diz respeito às funções psicossociais da territorialidade, considera que: “a territorialidade fornece a base para o desenvolvimento do sentido de identidade pessoal e grupal. O sentido de identidade grupal pode emergir simplesmente porque os indivíduos partilham o mesmo local, pois estão expostos a conhecimentos e a experiências comuns” (131). Se mantivermos em linha de conta este conceito de territorialidade, evidenciando a questão da exposição dos “conhecimentos e a experiências comuns” entre aqueles que “partilham o mesmo território”, facilmente aferimos que, neste contexto, território não se

refere apenas a um espaço físico partilhado, mas inclui também o domínio das ideias, ou seja, o património intelectual partilhado pelo grupo, criando um espaço intelectual e referencial comum, espaço este que, pertencendo a todos os *interventores*, cria uma *comunidade*. Esta *comunidade* é formada por indivíduos que partilham, não só uma mesma faixa etária, nem apenas o objectivo de apresentar um espectáculo, mas, mais marcante que tudo isso, um grupo de indivíduos que comunga de um léxico comum, léxico este que é constituído por símbolos reconhecidos por todos mas que têm significações próprias, e muitas vezes diferentes, para cada um dos *interventores*. Se considerarmos Cohen, é-nos proposto o seguinte:

rather than thinking of community as an integrating mechanism, it should be regarded instead as an aggregating device. In this approach, then, the commonality which is found in community need not be a uniformity. It does not clone behaviour or ideas. It is a commonality of forms (ways of behaving) whose content (meanings) may vary considerably among its members. The triumph of community is to so contain this variety that its inherent discordance does not subvert the apparent coherence which is expressed by its boundaries. (Cohen 20)¹¹

Esta visão de génese de uma “comunidade”, distanciada de uma necessidade de definir o sentido comunitário somente como o lugar sentimental e afectuoso, lugar esse onde cada um representa o todo e o todo representa cada um, está antes focada no sentido de *comunidade* enquanto espaço de partilha de símbolos. A compreensão destes símbolos, que como diz Cohen, “are effective because they are imprecise” (21), ajudou-me na inclusão de *interventores* com maior dificuldade de entendimento sobre o trabalho que ali desenvolvemos.

Aqui devolvemo-nos isto: misturar o presente e o passado, para que ninguém continue cristalizado na memória dos outros mas onde cada um escolhe criar e oferecer um momento aos outros; estamos aqui para criar novas memórias, para nos lembrarmos onde estamos, do que acreditamos e do que é que queremos.¹²

¹¹ “Em vez de se pensar em comunidade como um mecanismo de integração, considere-se alternativamente como um dispositivo de agregação. Nesta abordagem, então, a ‘familiaridade’ que encontramos na comunidade não precisa de ser uma uniformidade. Ela não clona comportamentos ou ideias. É uma comunidade de formas (modos de comportamento) cujo conteúdo (significado) pode variar consideravelmente entre os seus membros. O triunfo da comunidade é então conter esta variedade sem que a sua discordância inerente subverta a aparente coerência que é expressa pelos seus limites.”.

¹² Folha de sala Clube de Teatro Sénior 2012 – Anexo 4.

Desta forma, como explicarei no terceiro ponto, revendo o planeamento inicial, o que acabou por acontecer naturalmente neste processo foi uma quase total aglutinação da primeira etapa, inicialmente dedicada à coesão do grupo, com a segunda etapa, focada no trabalho dramático, isto porque, tendo excluído a parte mais dedicada às dinâmicas grupais com base no jogo, todo o trabalho de exposição referencial, como a estimulação de imaginação ou as improvisações, aconteceu associado sempre à temática textual, no contexto de criação. Isto ajudou-nos à análise e alterações de texto, à introdução das noções dramáticas, cenográficas e de interpretação dos actores.

2. COORDENAR UM GRUPO

Neste tipo de processos é importante considerar um factor simples referenciado por Jackson em *Social Works*: “we can’t ignore the fact that artists are often ‘disciplined’ by previous training and, as a result, do not always share the same standards in craft, image-making, acting or community organizing.” (Jackson 13)¹³, neste tipo de “social engaged art”¹⁴, como menciona Jackson, estes artistas/*interventores* não só não partilham os mesmos *standards*, como alguns, por força da idade, se encontram em estados avançados de declinação física e mental ou pura e simplesmente por força dos *feitios*, criam resistências muito grandes a aspectos que são discutidos e analisados.

Foi muitas vezes complicado lidar com as resistências que algumas pessoas apresentavam, resistências estas que não se caracterizavam por uma atitude contraproducente ou de recusa, mas antes de uma grande inocuidade. Ao deparar-me com este tipo de elementos, percebi o quão complicado é socorrer-nos de metodologias teatrais, ou de manuais dirigidos à referida “social engaged art”. Estamos a lidar com pessoas em constante mutação e com as quais temos de estar interligados, esta ligação não se pode basear na deferência ou amabilidade entre quem coordena e os actores, mas numa empatia/sintonia que vai mais longe do que um entendimento hierárquico das funções e das responsabilidades dos indivíduos. Repetidamente, no avançar deste processo, deparei-me com situações cuja resolução nunca teve a ver com uma referência bibliográfica ou com experiência no trabalho com as *comunidades*, essas resoluções ligaram-se tão somente com a relação que vim a construir com cada um dos *interventores*.

¹³ “não podemos ignorar o facto de que os artistas são usualmente “disciplinados” por um treino prévio e, como resultado disso, nem sempre partilham os mesmos *standards* no ofício, na construção de imagens, no *acting* ou na organização comunitária.”

¹⁴ “arte socialmente engrenada” .

A título de exemplo vou referenciar duas senhoras, analfabetas, do mesmo Centro de Dia, com quem, como já referi, era trabalhoso compartilhar ou alcançar algumas noções debatidas, noções estas que não se vinculam somente com conceitos de ordem simbólica, mas que se prendiam antes com o acto, tomado como certo, de estar presente e consciente no tempo e no espaço. As senhoras em questão esqueciam-se frequentemente de onde estavam, do porquê de ali se encontrarem e, conseqüentemente, do que ali estávamos a fazer. Estou portanto a falar de duas pessoas que vivem constantemente em oscilações entre momentos de lucidez e momentos de alienação quase total.

Ao longo de todo o processo, ainda que quisessem determinantemente estar presentes, as senhoras não tinham a completa noção do que é que as levava ali todas as semanas, apesar de, durante o tempo em que estávamos juntos, se divertirem manifestamente. Mesmo quando lhes perguntava se preferiam estar no Centro de Dia durante aquele tempo, com receio de que esta alienação lhes provocasse um sentimento de aborrecimento e frustração, sempre me responderam redondamente que não, que gostavam muito de ali estar. Apesar disto, a resposta que davam nem sempre materializava a ideia de que iriam apresentar um espectáculo de Teatro. De forma a inclui-las activamente no processo de trabalho sem que sentissem excluídas ou sem que os outros *interventores* se sentissem frustrados com a presença das senhoras, coisa que podia naturalmente acontecer pela lentidão do processo associada à ansiedade da aproximação da apresentação, decidi, perante a vontade determinante que tinham de ficar connosco e imbuído da ideia de simbologia, criar literalmente dois símbolos para cada uma: uma flor e um coração.

Desenhei os símbolos, a flor e o coração, em todos os sítios pelos quais as senhoras passavam, mexiam ou olhavam: no chão, nos copos, nas cadeiras, etc. Combinámos que elas poderiam conversar quando quisessem, ter interjeições quando entendessem (interjeições estas que se prendiam mais com manifestações alheadas de sentido dramático do que com

uma necessidade de preencher o espaço cénico) e combinámos também que a regra mais importante era simplesmente a seguinte: uma senhora era uma flor, a outra senhora era um coração, isto implicaria que teriam de seguir os símbolos que lhes correspondiam e teriam de *ser* esses símbolos. Nestes casos em concreto *ser* o símbolo nunca esteve relacionado com demonstrações de abstração sobre o que é ser um coração ou uma flor. Cada uma das senhoras criou, à sua maneira, uma forma curiosa de relação com o seu símbolo e com as suas regras. A senhora a quem estava destinada a flor, ria-se com a ideia de se chamar Flor; a outra senhora beijava-me e ria-se sempre que lhe dizia que ela era o “coração”.

Se por um lado as conexões criadas podem ter sido movimentos caóticos mas coincidentes com uma lógica regente, por outro lado, estes raciocínios simples permitiram a inclusão das *interventoras*, que tinham muitas dificuldades, de modo a que criassem um sentido singular de abstração de si mesmas, levando-as a momentos muito aliciantes de uma ordem de percepção cénica e teatral - ver e ser visto. Como diz Cohn: “the ‘same’ symbol can ‘mean’ different things to different people, even though they may be closely associated with each other as members of the same community or bearers of the same culture.” (71)¹⁵.

Houve outro momento de inclusão de um *interventor* em específico, o “Amigo do Noivo”, que, não tendo as mesmas dificuldades cognitivas que as senhoras que referi, tinha muitas limitações motoras e dificuldades na fala, consequentes de um acidente vascular cerebral. Este indivíduo, apesar de entender tudo o que se dizia e de saber ler, tinha muita dificuldade em intervir activamente, maioritariamente motivada por uma timidez muito grande de se apresentar nas suas intervenções. Timidez essa que derivava, nomeadamente, das complicações de fala e dicção. Posto isto, de forma a implicá-lo, sendo uma das pessoas que mais prazer tinha em estar presente naquele Grupo ainda que com muitas dificuldades,

¹⁵ “o ‘mesmo símbolo’ pode ter ‘significações’ diferentes para diferentes pessoas, mesmo que estas estejam estreitamente associadas umas às outras como membros da mesma comunidade ou como portadoras da mesma cultura”.

reparei que frequentemente, no decorrer da peça, havia vários momentos em que alguém sugeria que se brindasse aos noivos, momentos estes onde o *interventor* mostrava imenso agrado em interpretar. Assim sendo, aproveitando este entusiasmo, tratei de multiplicar estes momentos com dois objectivos: evidenciar os momentos de brinde que iam contribuindo para o caos instalado e, encarregando o *interventor* de iniciar todos os brindes, inclui-lo activamente no desenrolar do enredo. Perante esta nova função dramática, o *interventor* reagiu com o maior entusiasmo cumprindo a sua função e desinibindo-se, visto que, sendo o momento de brinde um momento algo histriónico, permitiu-me a ajudá-lo a articular e melhorar a sua dicção.

Neste Grupo, no decorrer do processo, apesar de todos saberem e aceitaram qual era o papel de cada um, foi por vezes curioso ver de que forma é que cada um lidava com o seu papel perante o papel dos outros, e observar as resistências por parte de cada um dos *interventores* às mudanças propostas. “Um processo criativo é sempre um processo complicado, este também o foi.” (Cultural 206), isto porque alguns dos *interventores* já tendo tido algum tipo contacto com a prática teatral (quando eram mais novos ou mesmo mais recentemente já tinham participado de forma regular em diversas experiências teatrais) quando se depararam com uma metodologia diferente àquelas a que estavam acostumados sentiam-se desconcertados e desconfiados. Greig refere que:

if resistance to change (itálico do autor) is rooted in the structures of the non-plastic brain (mind) that appear in early adulthood, then that is part of our *evolutionary development* (itálico do autor): the need of the human to survive and to feel safe – to control de environment (8)¹⁶

Esta resistência à mudança era algo com que estava a contar desde o início do processo, por várias razões, estamos perante um grupo de pessoas familiarizados com um teatro funcionalista e *comercial*, eles estão perante um jovem de 20 anos. Este confronto de ideias e de gerações criou um campo de incerteza sobre a propriedade efectiva que eu, enquanto

¹⁶ “se a *resistência para mudar* está enraizada nas estruturas do cérebro (mente) não-plástico que surge no início da idade adulta, isso fará então parte do nosso desenvolvimento evolucionário: a necessidade que o humano tem de sobreviver e de se sentir seguro - de controlar o ambiente”.

coordenador, tinha sobre aquilo que dizia, sugestionava ou questionava. Foi também por esta razão, como já referi, que escolhi trabalhar a partir de um texto de Brecht. Aqui o autor, não só enquanto autor mas enquanto figura categórica associada a uma evocação teatral de ruptura, com qualidades artísticas reconhecidas, e seguramente mais velho que todos nós, transpõe a discussão meramente opinativa e duvidosa, e firma-nos numa discussão onde nos servirmos de uma voz referencial e sustentada. Assim sendo, Brecht conferiu-nos capital argumentativo que nos ajudou a perceber, enquanto Grupo, questões como o distanciamento sobre as personagens, se elas se apoderam ou não dos *interventores*; sobre a questão do público perceber o que se estava ali a passar ou não; sobre momentos que alguns *interventores* estranhavam por acontecerem totalmente apartados da lógica estrutural daquilo que consideravam a “história da peça”; etc. Esta referência teatral e história, permitiu-me basear todos os argumentos em referências, neste caso referência, que, não só fundamenta alguns pontos discutidos, como, para os *interventores*, cimeta conhecimentos de noção teatral e da própria história do Teatro.

Parafraseando Regina Guimarães e Isabel Alves Costa: “Onde impera a arrogância de quem detém, ou julga deter, o capital simbólico não pode existir criação partilhada, pois ela somente se constrói numa perspectiva de troca e aprendizagem. Criar é estar.” (Cultural 11), a relação entre quem coordena e quem participa é sempre um corpo em incessante mutação, mutação essa que é condicionada pelo simples acto de *estar*. Quem participa, aqueles que estão e criam, partem do princípio de que quem os coordena é um *artista*, ainda que este conceito, abstracto para muitos, se refira a um papel, o de *artista*, que pode importar muito pouco em várias fases do processo, isto porque o artista representando a *arte*, neste contexto, não pode ignorar o facto de, como Michelle Domingos refere:

De algum modo, a relação entre arte e comunidade deseja-se autónoma, mas igualmente inter-relacional, alcançando uma dimensão transformativa que se configurará simbólica ou politicamente em escala e alcance, pelo modo como os processos dialógicos e dos campos discursivos se tocarem, pelo envolvimento das comunidades e dos motivos que se invocarem. (Centro Cultural Vila Flor 2013 12)

O sentido sensível, a carga humana e emotiva que estes projectos poderão transportar, denotam o ensaio subjectivo destas mesmas práticas. (

Isto não significa que não haja uma preocupação artística, há antes, e acima de tudo, uma preocupação com a “need to change our symbols if we are to evolve – and this is where the artist can be of the greatest use.” (Greig 8)¹⁷

A presença da “arte” e do artista, neste processo, desenhou-se enquanto proporcionar de:

um lugar para o encontro, para a relação com o outro, desmontando e dissolvendo a estrutura hierárquica na relação com o outro, para o receber. A relação entre artista e a comunidade encontra o seu núcleo significativo através do diálogo (...) não entendido como mero canal de comunicação entre sujeitos, como conjunto de códigos que é comum e reconhecido entre todos e que simplifica a execução de uma determinada tarefa. O diálogo acarreta a dimensão da empatia, da suspensão do sujeito autoral e da sua carga autoritária, para se transformar num veículo fundamental de partilha sensível entre sujeitos. (Centro Cultural Vila Flor 2013 12).

Esta dimensão empática não deve ser confundida com uma dimensão encantatória, algo frequente e falaciosa nestas práticas em específico. Por existir sempre um lado de risco em cair na mesma ladainha de “Teatro – Comunidade” sobre a *amável relação com os pares da comunidade*, foi preciso ter noção, em todas as fases e etapas, daquilo que todos quiseram deixar muito claro: cada um prefere celebrar a sua individualidade, sem que isso implique a pertença a uma qualquer categoria que possa ser confundida com uma *comunidade*.

Neste trabalho teve de haver uma consciência inicial de que todas estas pessoas são colocadas, forçosa e diariamente, numa série de ditas *comunidades* que se definem pela partilha de um denominador comum, por exemplo: “ter mais de 60 anos”, “pertencer ao coro”, “estar reformado”, etc. Este tipo de corroboração, que alimenta, aparentemente, um sem fim de *comunidades* baseadas em caracteres, cria, neste grupo de pessoas, um sentimento de sublevação e de alguma insurreição. Esta ideia está bem explícita em Giorgio Agamben, quando afirma que a palavra, que neste caso pode ser *idoso*, ou *reformado*, que aparentemente define uma comunidade, “transforma, assim, as singularidades em membros

¹⁷ “necessidade de mudar os nossos símbolos se quisermos evoluir – e é aqui que o artista pode ter a sua maior utilidade” .

de uma classe, cujo sentido define a propriedade comum (a condição de pertença)” (Agamben 15). Os *interventores* sentem os efeitos destas generalizações constantes, por isso foi preciso considerar, contrariamente a este fenómeno, que as “singularidades constituam comunidade sem reivindicar uma identidade, que alguns homens co-pertencam sem uma representável condição de pertença (mesmo que sob a forma de um simples pressuposto)” (Agamben 67). Cada um dos *interventores* considera-se, e quer ser considerado, na sua singularidade, ou seja, não quer ser visto somente como um dos idosos que, por sua vez, pertence a um grupo de idosos que faz teatro, quer ser apreciado como um conjunto de individualidades capazes, diferentes entre si, responsáveis e conscientes das suas actividades e do seu papel nas mesmas. Neste espaço considerámos “comunidade”, como refere Petra Kuppers, citando Jean-Luc Nancy, como “what take place always through others and for others. It is not the space for the *egos* (...) but of the *I's* who are always *others* (or else are nothing)”¹⁸ (Robertson 35).

Ao longo de todo o processo o meu trabalho como coordenador nunca se restringiu à mera orientação dos *interventores* para um objectivo comum (apresentar um espectáculo), teve de existir uma gímnica de intermediação sempre baseada nas ideias de que: “a good community show can only come about through a democratic, mutually tolerant joint effort in which the inevitably multiple differences that exist in any group will have to be sensitive negotiated.” (Erven 257)¹⁹; negociação essa que foi continuamente mediada por mim, e na ideia de que:

Community is that entity to which one belongs, greater than kinship but more immediately than the abstraction we call ‘society’. It is the arena in which people acquire their most fundamental and most substantial experience of social life outside the confines of the home. In it they learn the meaning of

¹⁸ “o que ocorre sempre através dos outros e para os outros. Não é o espaço para os *egos* (...) mas para os *Eu's* que são sempre outros (ou então não são nada)”.

¹⁹ “um bom espectáculo comunitário só pode acontecer através de um esforço conjunto e democrático, mutuamente tolerante onde, inevitavelmente, as múltiplas diferenças que existem em qualquer grupo terão de ser negociadas de forma delicada.”.

kinship through being able to perceive *its* boundaries – that is, by juxtaposing it to non-kinship; (...) Community, therefore, is where one learns and continues to practice how to ‘be social’²⁰ (Cohen)

Desta forma, como já referi anteriormente, sendo o “ser social” uma consequência obrigatória da partilha de um mesmo espaço, dos mesmos objectivos, dos mesmos prazos e de um mesmo universo temático e lexical, optei por abdicar de uma preocupação, na primeira etapa do processo, de me dedicar a dinâmicas e jogos de grupo e passar rapidamente à formação desse “espaço partilhado”.

É importante referir que procurei transmitir o ambiente de seriedade e de rigor, daquilo que, como já mencionei, os *interventores* reconhecem como “teatro profissional”, ao nível da prática, das necessidades e dos objectivos, citando Voltz, este Teatro que fazemos juntos:

tem uma forte coerência social de proximidade e solidariedade. Há assim critérios que mudam: mais do que a estética do objecto, a qualidade da mudança é a pedra de toque destas práticas (podemos encontrar todas as facilidades, todas as mediocridades, nem mais nem menos do que no teatro oficial). Mais do que uma arte, o teatro é sobretudo um jogo. O que não quer dizer que seja menos legítimo, nem que apresente as suas exigências de ordem técnica ou estética: o jogo do actor, menos “concentrado”, mais dirigido para o real presente, mais extrovertido: uma técnica usada (...). A forma artística que mais interessa não é definida por uma opinião geral, um discurso estético, mas pelas necessidades da sua realidade imediata e a do seu público. (Voltz)

Desde o início, na estruturação metodológica de todo o trabalho, nesta “separação” entre aquilo que é, como define Voltz, “teatro ‘oficial’” e “teatro ‘des gens’²¹”, procurei ter em conta, neste encadeamento entre artista e comunidade, que “a arte não traz ou reflecte a verdade, não salva o mundo. Mas ajuda a ler e a interpretar o mundo. (Centro Cultural Vila Flor 2013 13)” Mesmo relativamente à avaliação do processo e dos seus objectivos mais abstractos dirigidos aos indivíduos, mantive presente a ideia de que “a perturbação ou não perturbação do sujeito perante as múltiplas formas e linguagens da arte (...) poderá ou não

²⁰ “Comunidade é aquela entidade à qual se pertence, maior do que o parentesco mas mais imediata do que à abstracção a que chamamos 'sociedade'. É a arena onde as pessoas adquirem experiência fundamental e substancial à vida social fora dos limites dos seus lares. Aí aprendem o significado da afinidade por serem capazes de perceber os seus limites - ou seja, justapondo-a à não-afinidade; (...) Comunidade é, então, onde se aprende e se pratica continuamente como ‘ser social’”.

²¹ “teatro ‘das pessoas’”.

fazer despoletar acções de mudança, sejam elas no âmbito particular (...) ou colectivo”
(Centro Cultural Vila Flor 2013 13).

3. O PROCESSO

3.1. 1ª ETAPA – FEVEREIRO A ABRIL

A 1ª etapa deste trabalho foi a etapa que mais alterações sofreu ao planeamento inicial, isto porque, mesmo tendo uma estrutura genérica, estruturei-a partindo de um princípio equívoco de que os *interventores* precisariam de um momento inicial, não só de se conhecerem uns aos outros, mas de introdução às práticas teatrais, como a improvisação, as noções de organização cénica, de composição e preparação da cena, etc. Deparando-me com uma realidade diametralmente oposta aquela que configurei, tive, obrigatoriamente, de alterar em tempo real tudo o que tinha planeado. Desta forma, antevendo a envolvimento de cada um dos *interventores*, dei passos largos em direcção a um formato de sessões mais focado tanto na dimensão interdisciplinar do Teatro, como na organização e partilha do supracitado *thesaurus* referencial. Desta forma, descreverei com algum pormenor as primeiras sessões, pelo facto destas terem sido determinantes quer no desenvolver de todo o projecto, como numa alteração significativa de atitude minha perante o grupo de trabalho.

Assim que começaram as sessões, num primeiro momento dedicado à apresentação, decidi aplicar uma adaptação de uma actividade proposta por Noël Greig, *Acticity 16 Day stories* (Greig 81), actividade essa que consistia na explanação de um dia na vida de cada um dos indivíduos na forma de uma apresentação com características teatrais, conformes estes que ficariam ao critério de cada um, com a duração de 5 minutos onde se apresentava descrevendo um dia na sua vida. Nesta descrição teriam de incluir questões como: “Porque é que eu estou aqui?”, “Porque é que eu faço teatro?”, “O que é que pode correr mal?”, “O que é que pode correr bem?”. Este exercício, além do momento interessante de apresentação que proporcionou, permitiu-me perceber a heterogeneidade que caracterizou o grupo desde início, isto porque se por um lado o espectro etário era bastante alargado no início, mais relevante do

que as idades de alguns *interventores*, foi, como já referi, as diferenças de estágios cognitivos que caracterizavam alguns indivíduos que constituíam o grupo. Alguns *interventores*, por questões psicofísicas, chegavam a ter dificuldade, como já referi, de perceber em que lugar estavam, o que tornava o exercício uma acção completamente abstracta e alienada, enquanto executantes e enquanto observadores. Tendo-me deparado com este facto, e tendo isto acontecido logo desde o início, decidi colocar de lado a preocupação inicial com as referidas dinâmicas de grupo que se centrassem em jogos com objectivos direccionados à preocupação das questões de socialização e considerei, talvez precipitadamente, de extrema importância delinear a dinâmica grupal centrada numa partilha de um universo simbólico que não só estimulasse o lado cognitivo de *interventores* com maiores dificuldades psicofísicas, como também representasse um desafio intelectual para *interventores* com capacidades cognitivas mais desenvolvidas.

Outra condicionante com que me deparei foi que, de forma geral, a maioria dos *interventores* que já pertenciam ao grupo no ano anterior, apresentavam dificuldades acrescidas no domínio de motricidade fina e global, visto que nestas idades a simples passagem de um ano pode representar, aqui representou na maioria dos casos, um desgaste físico e cognitivo muito grande, quer pela força da biologia e fisiologia, quer pela inactividade que caracteriza a ocupação dos tempos livres destes *interventores* nos próprios Centros de Dia. Perante isto decidi, dentro do que já tinha planeado, estruturar todas as sessões com um momento inicial de aquecimento físico, corporal e vocal, com uma duração maior do que aquela que tinha previsto inicialmente. Este aquecimento focava-se principalmente na tonificação e treino das motricidades fina e global de cada um dos *interventores*. A necessidade de um momento de aquecimento prende-se também com uma questão mais ritualística do próprio momento de sessão; o aquecimento inicial proporciona uma dinâmica que estruturalmente nos impulsiona para uma zona de trabalho, isto é, o facto

de haver um momento de iniciação, de uma clara introdução ao trabalho, onde todos nos focamos nesse *mergulho*, como refere muitas vezes Carlos J. Pessoa, director artístico do Teatro da Garagem, permite três estados principais:

- A criação de um momento formal de diferenciação entre o quotidiano e o momento de preparação para o treino performativo;
- Um momento de silêncio e de focagem, essenciais para o trabalho que se vai desenvolver;
- Um momento que os *interventores* reconhecem no quadro formal do ensaio dos actores profissionais.

Quando expus ao Grupo a questão do aquecimento, explicando os motivos da minha intenção, uma das *interventoras* mais novas, instrutora de Yoga, ofereceu-se para me ajudar neste procedimento, visto que dominava algumas técnicas de yoga direcionadas especificamente a idosos. Esta coincidência pareceu-me perfeita por duas razões: auxiliou o próprio executar formal do aquecimento, e a técnica de yoga e os movimentos que fomos repetindo semanalmente, tornaram-se, eles próprios, numa das primeiras aquisições para o nosso *thesaurus* referencial, tendo vindo a tornar-se parte integrante da coreografia do espectáculo apresentado.

Nessa mesma sessão, baseando-me num exercício comumente praticado entre actores, propus ao grupo, sem referenciar a existência do texto ou sequer a temática do mesmo, que se sentasse à volta de uma mesa, deixando um dos lados da mesa vazio, imaginando que havia público desse lado. Apoiando-me nos caracteres das personagens de *A Boda*, de Brecht, criei um quadro onde, associado a cada personagem, estava explicitado o caractere mais marcante que a caracterizava:

Personagem	Caractere
Pai	Constantemente a contar histórias
Mãe	Constantemente a alimentar filho
Filho	Foge da mãe
Noiva	Muito dócil, amável e beata
Prima da Noiva	Sempre a comentar tudo com amigas
Amiga da Noiva	Sempre a comentar tudo com amigas
Amiga da Noiva	Sempre a comentar tudo com amigas
Rapaz	Serviçal
Irmã da Noiva	Enamorada pelo Serviçal
Amigo do Noivo	Ri-se muito, está alcoolizado
Primo do Noivo	Pensa que está num funeral
Desconhecida	Rouba tudo o que vê, discretamente

Este quadro serviu-me desde inicio para definir uma grelha que me ajudasse nos planos de improvisação que nos serviram de espaço de experimentação coadjuvante à criação. Estas personagens e estes caracteres surgiram de uma adaptação que fiz do texto, onde criei novas personagens dividindo as que já existiam ou mesmo criando novas a partir de diálogos e momentos que foram acontecendo ao longo do processo. Esta adaptação proporcionou que cada um dos *interventores* tivesse a sua personagem e que cada uma estivesse já ambientada ao *interventor*, inserida no seu contexto. Decidi fazer este trabalho de forma algo independente do grupo porque, consciente de que obrigatoriamente teriam de haver algumas alterações ao texto, quis minimizar ao máximo essas alterações em tempo real para que os *interventores* não deduzissem erradamente que, caso tivesse de cortar algum texto ou alguma

cena, processo natural neste trabalho, isso aconteceria porque não seriam competentes ou porque não estariam aptos a realizar as tarefas propostas.

Tendo em conta este quadro, e estando todos sentados, fui ao ouvido de cada um e designei, aleatoriamente, não a personagem, mas o caractere que a definia, sem que eles soubessem exactamente quais seriam os caracteres que definiam as restantes *proto-personagens* dos outros actores. Com este exercício tinha em mente duas coisas: o primeiro era perceber até que ponto é que os *interventores* se organizavam como um grupo, tendo o objectivo claro de imaginar que estavam a ser todos vistos e ouvidos por um público imaginário; em segundo lugar queria perceber de que maneira é que eles se relacionavam cenicamente com a ideia de partilhar uma *refeição*. Desta forma, cada um teve a possibilidade de, logo à partida, ir encontrando dinâmicas possíveis e variações de relação estando sentados a uma mesma mesa, tudo isto sem sequer ter a noção de que iria estar num momento de refeição. O resultado foi surpreendente e inacreditável. Houve imediatamente um sentido de interajuda automática e inconsciente, cujo mérito é inteiramente dos *interventores*. Todos demonstraram uma capacidade incrível de coordenação cénica, ou seja, era claro, desde o início, para todos que, estando a fazer teatro, a ser ouvidos e vistos, não poderiam falar todos ao mesmo tempo ou mexerem-se todos ao mesmo tempo. Mesmo nos momentos em que alguma confusão se proporcionava, automaticamente, uma consciência cénica grupal, levava-os a resolver essa confusão, acalmando-se e retomando ao caractere e organização inicialmente propostos. Após três tentativas, e como o desenrolar de todo o exercício foi extremamente positivo, propus que imaginassem, agora sim, que estavam todos juntos numa refeição, mas sem esquecerem os caracteres propostos. O resultado foi igualmente inesperado. Apesar de algumas *interventoras*, que já referenciei, por vezes estarem claramente alheadas daquilo que estávamos realmente a fazer, todo ambiente que os

outros proporcionavam, criava um contexto que elas próprias, ainda sem entenderem muito bem, se sentiam livres e motivadas para participar no momento de improvisação colectivo.

A desenvoltura demonstrada pelo grupo motivou-me imensamente desde início, mas, com medo de estar a avançar demasiado depressa, decidi estruturar a sessão seguinte focada em três princípios básicos associados à prática teatral: *Concentração, Silêncio e Atenção*.

O primeiro exercício proposto consistia, sinteticamente, em apontar com o dedo indicador elementos mencionados por mim, quer se tratasse de apontar para objectos como uma janela, umas meias verdes, óculos escuros, passando progressivamente para apontar para conceitos mais abstractos como *coração, eu, liberdade*, etc. Estes últimos, *coração* ou *eu*, não se tratando de conceitos totalmente abstractos, pertencem a um domínio de associação imagética não tão imediato, o que provoca alguma estranheza mas também estimula uma reflexão instantânea, um poder de decisão cuja resolução cria um universo divergente partindo da mesma temática. Esta estranheza, este poder de associação e esta aleatoriedade serviam os objectivos de nos despertar para as *possibilidades fantásticas* do Teatro, desenvolvendo a capacidade de raciocínio de cada um, permitindo-lhes reinventar, neste caso não as suas histórias, mas as ideias que já possuíam, ganhando perspectiva e sentido metafórico sobre as mesmas.

O segundo exercício, dedicado ao silêncio, consistia, resumidamente, em passar um objecto de mão em mão, sem ordem definida, sendo que quem tinha o objecto começava a contar uma história, e uma vez tendo passado o objecto a outra pessoa, remetia-se ao silêncio, sendo que quem o recebesse teria de dar continuidade à história ao seu critério.

O mais importante neste contexto era que os *interventores* que não tivessem o objecto, permanecessem em silêncio, o que era complicado, quer pela natureza cómica das histórias, quer pelo ímpeto natural de comentar tudo o que ia acontecendo. Decidi repetir o mesmo

exercício mas desta vez com a premissa de que a história teria, forçosamente, um tom dramático e um desfecho pesaroso.

Como último exercício, focado na atenção, sugeri que permanecêssemos sentados num círculo. Uma pessoa qualquer saía da sala e, enquanto estava lá fora, duas pessoas, no círculo, trocavam de lugar. A pessoa que havia saído voltava a entrar na sala, tendo de descobrir quais dos *interventores* tinham trocado de lugar.

Todos estes exercícios, apesar dos seus objectivos definidos, incitaram um ambiente de cadência atlética e rigorosa que se traduzia num *estar* cénico completamente sério e compenetrado. O meu agrado perante este ambiente levou-me a testar um exercício que tinha repetido inúmeras vezes aquando da minha Licenciatura em Teatro. Propus a cada pessoa que atravessasse o círculo, sozinha, da forma que quisesse, sendo que a única regra era atravessar o espaço. Com este exercício quis testar a consciência cénica de cada *interventor*, de que forma é que eles se organizavam como um todo, se seriam capazes de manter uma consciência de compasso, se propunham rupturas ao ambiente pré-estabelecido, etc. O resultado foi sério e permitiu-se a abordar as noções de representação e interpretação, que era um objectivo preponderante para esta primeira fase.

As sessões de Fevereiro a Abril foram-se desenhando desta forma: focámo-nos maioritariamente na questão do *estar em cena* e do conseqüente *be social* proposto por Cohen. A nível de exercícios, sem entrar em demasiados pormenores, fomos-nos mantendo sempre dentro destas questões focadas na atenção, no trabalho de memória de curto prazo e na prática do raciocínio. No decorrer deste tempo, tentei terminar todas as sessões com diversas variantes do exercício referido de *Atravessar o círculo*; fomos-lhe acrescentando camadas: atravessar o círculo com uma emoção; com uma intenção; com uma frase que tivesse ficado gravada na memória; descrevendo um objecto, uma paisagem ou uma pessoa que não existisse, etc.

Ainda dentro do contexto desta primeira etapa, e por ter sido marcante e de extrema relevância o *thesaurus* referencial criado ao longo de todo o processo, tornou-se também claro para mim que não seria proveitoso que este acontecesse num molde formal onde cada um, respondendo a um repto lançado por mim, expunha as suas referências. Desta forma, apercebi-me que esta troca, este património partilhado, acontecia como consequência natural do “*be social*” daquele Grupo. Quer tenha sido pela aquisição das técnicas de yoga, pelas músicas que cada um se lembrava quando falávamos de certo tema, pelos textos e fotografias que traziam, voluntariamente, creio que esse *thesaurus* se foi construindo, gradualmente, sem que nunca tivesse de intervir e sem que sentisse a necessidade de impor algum tipo de regra ou limite relativamente ao modo como acontecia. Essa cimentação referencial foi muito clara ao longo do processo e tentarei descrever, no decorrer das etapas seguintes, os momentos em que aconteceu de forma decisiva para o processo criativo.

No contexto do incentivo ao visionamento de espectáculos de teatro, parece-me significativo relatar um episódio em específico que aconteceu no mês de Março, quando um grupo de *interventores*, foi ao Teatro do Bairro para assistir, por sugestão minha, ao espectáculo *A Virgem Doida*, de Mónica Calle. Sugeri este espectáculo por ser inteiramente díspar e por estar completamente fora do circuito teatral a que os *interventores* estão habituados. Apesar de, para mim, enquanto coordenador, ter sido gentil o facto de terem aceite o repto que lancei, o que mais me entusiasmou nesta atitude foi a dimensão alargada do discurso que tiveram sobre a análise do próprio espectáculo, que, curiosamente, nem tinham apreciado. Apesar disso, se até então recorriam, na definição de algo que não gostavam ou que não estavam habituados, a expressões como “teatro moderno”, “maluquice”, ou “devaneio de artista”, foram capazes de construir um discurso sobre a totalidade do espectáculo, considerando, na sua análise, respectivamente à intérprete, uma diferenciação entre a *actriz* e a *criadora*, que neste caso eram uma e a mesma pessoa. Desvalorizaram o

facto de não terem gostado, considerando mesmo o gosto pessoal uma questão menor quando comparada com questões de contextualização da obra - o facto de ter uma reposição de uma peça feita nos anos 90, demonstrando-se mais interessadas numa discussão sobre a procura efectuada pela própria criadora do que sobre o resultado espetacular.

Esta discussão e análise demonstrou que, nestas pessoas, passou a haver um entendimento de uma ideia sempre controversa, expressa, no relato de Samuel S. Silva, por Augusto M. Seabra: “A arte nunca é para todos, é sempre para minorias. Mesmo que sejam ‘imensas’ minorias” (Centro Cultural Vila Flor 2013 19), ainda assim, mesmo que nós não façamos, nalguns casos, parte dessas minorias que apreendem ou percebem um objecto artístico em específico, isso não implica que não possamos construir um discurso sobre o mesmo, sobre aquilo que *vemos*²².

²²*Ver*, neste contexto, refere-se a um sentido de percepção, ligado não só à visão mas incluindo também o domínio do “sentir”, do “intuir”, do “ouvir”.

3.2. 2ª ETAPA – ABRIL A MAIO

A segunda etapa do trabalho foi, sem dúvida, a etapa mais importante, não só para a consolidação do espectáculo, como para a criação de um espírito comum de trabalho. Considero, desta forma, essencial para uma contextualização processual, dedicar algum espaço deste trabalho à descrição, com algum pormenor, de acontecimentos que se deram, maioritariamente, nesta etapa para que se entenda, mais do que aquilo que se fez ou daquilo que se disse, o ambiente que se proporcionou entre todos os *interventores*, essencial ao bom funcionamento das sessões e de todo o processo criativo.

Neste processo tentei ao máximo respeitar os prazos para poder, no final, dedicar o máximo de tempo possível à repetição e aos ensaios, por saber ser uma parte da cimentação do trabalho de extrema importância para todos os *interventores*. Posto isto, no final de Abril, decidi começar a avivar as mentes para o objecto que tínhamos de preparar para apresentar a um público.

Não tendo mostrado imediatamente o texto aos elementos Grupo, comecei por questioná-los se estariam interessados em criar um objecto cujo universo temático se focasse no acontecimento de uma boda, ao que responderam positivamente por ser um universo com o qual se identificam e sobre o qual mantêm muitas referências biográficas.

Desta forma, decidi iniciar um processo de improvisação onde, divididos em três grupos, cada grupo tinha 15 minutos para criar um momento que figurasse um casamento, com, pelo menos, um noivo, uma noiva e um celebrante. Todas as restantes personagens, o desenrolar da acção, o desfecho da cena, ficaria a cargo da imaginação, da decisão ou do acaso no decorrer da improvisação. E assim aconteceu. Apresentaram-me então três cenários e três casamentos diferentes com desfechos completamente diferentes que serviram de plataforma de trabalho para o momento seguinte. Lancei o repto de, em conjunto e sem que

eu intercedesse, juntassem os três casamentos diferentes, criando uma cena conjunta, partilhada mas com a mesma noção de começo, de desenrolar e com um desfecho claro.

A minha insistência constante, em todo o processo, de provocar estes momentos “autónomos” de criação entre o Grupo, esteve sempre associada a uma ideia de gestão cénica que os actores tinham de ter para, tendo em vista o momento de apresentação, lidarem da melhor maneira possível com o acaso, com aquilo que poderia acontecer que não estivesse previsto e, estando habituados a uma certa autonomia e liberdade criativa, estariam assim a consolidar o seu raciocínio cénico e de reacção/resolução rápida. Outra vantagem que este tipo de dinâmica de trabalho trouxe, também ligada à noção de controlo da cena, foi a inclusão automática dos *interventores* com maior grau de abstracção cognitiva, e naturalmente mais dispersos, visto que o Grupo tendeu sempre para uma inclusão equitativa e auxiliada de todos os *interventores*, integrando-os e adaptando sempre a cena ao Grupo e não o Grupo à cena.

Uma vez um casamento montado, e perante a excitação de todos pelo sucesso que tiveram na construção do momento cénico, decidimos, desde logo, incluir aquela *proto-cena* no objecto de apresentação pública, cena esta que precederia a boda propriamente dita e que consistia num preâmbulo ao texto, onde a cerimónia matrimonial acontecia.

O TEXTO

Uma vez *montado* o casamento, decidi conversar com todos sobre a existência do texto. Era importante definir o papel do texto desde início, isto porque, aquilo que foi assumido como um *voto de confiança* por parte do Grupo, que sempre se sentiu capaz de trabalhar um texto com personagens, e a satisfação inicial que sentiram com o texto não teve em linha de conta, genuinamente, o facto de, à parte das senhoras analfabetas, haver pessoas com um nível de alfabetização rudimentar, compreendendo apenas frases curtas, tendo assim uma dificuldade enorme em encadear ideias e interpretações, no sentido estritamente textual. Apesar de estar a contar com este factor, os *interventores*, entusiasmados com a ideia de ter um texto, não tomaram ingenuamente esse factor em linha de conta.

A satisfação associada à existência de um texto, com um enredo e com personagens esteve também ligada a uma dimensão mais *individualista*, mas legítima, onde cada um atenta apenas ao facto de lhe ser atribuída uma personagem, isolando-a num só momento, ignorando, momentaneamente, a conjuntura grupal. Se este movimento autocentrado parece ser meramente egoísta, implica conjuntamente uma dimensão de uma extrema consideração e exaltação sobre que se está a fazer.

Antes de ter distribuído o texto final, como já referi, tive de fazer várias adaptações e alterações: acrescentei personagens; retirei a maioria das didascálias; encadeei mnemónicas que permitiram às pessoas que não sabiam ler ou mesmo as que tinham muita dificuldade, ter gatilhos discursivos para intervirem, havendo ainda espaço para essas pessoas improvisarem dentro do entendimento que íamos ganhando do texto.

Após todas as alterações, distribuí o novo texto, lemo-lo todos juntos e, surpreendentemente, algo que julguei que se fosse tornar um considerável constrangimento

no processo, tornou-se um dos focos de motivação para cada *interventor*: ser capaz de decorar um texto.

Assim que terminámos a primeira leitura do texto, que na realidade nos tomou quase duas sessões de trabalho, permanecemos sentados e decidi perguntar a todos o que tinham achado do texto e também, numa perspectiva mais informal mas mais importante, o que é que cada um imaginava do ambiente e da forma em que a acção se desenvolvia. Entre considerações cenográficas ou considerações sobre as próprias personagens, surgiu uma, não mais importante do que as outras, mas que acabou por ancorar o trabalho futuro. Havendo no texto uma referência à dança dos noivos, debati com Grupo, dentro dos contornos que eles desenhavam enquanto liam, o que imaginavam daquilo que acontecia nesta cena, ponderando sobre, nomeadamente, quem dançava com quem, se trocavam de pares, que música tocava, etc. Alguns responderam-me peremptoriamente que os pares românticos tinham de dançar juntos e que a música teria de ser uma valsa, ao que, em relação à música, perguntei qual seria a valsa que queriam que tocasse. Ninguém me soube responder. Ainda que trauteassem o *Danúbio Azul* de Strauss, não conseguiam identificar nem o título nem o compositor da música. Pensei em dar a conhecer a história da música e do compositor, mais um contributo para dito *thesaurus* referencial, mas uma das *interventoras* mais novas fez uma sugestão completamente diferente do caminho para o qual nos estávamos a dirigir. Sugeri que ouvíssemos todos *Dance Me to the End of Love* de Leonard Cohen. Achei a referência e a ideia muito curiosa, isto porque, além de ser um objecto musical com o qual tenho alguma afinidade, enquanto sugestão musical, tendo em conta a letra da canção, houve, da parte da *interventora*, uma noção de ligação dramática. A justificação da *interventora*, visto que o casamento acontecia fora do padrão que eles reconheciam como normal, havia um celebrante e não um padre, um palco e não um altar, e tendo em conta a realidade actual dos casamentos (e dos divórcios), a *interventora* sugeri que dançassem uma música que, não fazendo parte

do regimento normal de uma boda tradicional, celebra a *dança até que o amor acabe*. Depois da explanação e de termos traduzido toda a música, criou-se uma leitura muito engraçada por parte de todos, se por um lado o amor pode acabar “porque a morte nos separa”, poderá também acabar antes disso e levar ao divórcio, posto isto “dancemos então até que o amor acabe”, independentemente da razão que leva ao seu término.

Depois de termos ouvido e percebido de que forma podíamos incluir esta canção no objecto, visto que alguns dos *interventores* ficavam sentados na mesa e parados, sugeri que improvisassem uma coreografia mas, antes que isso de efectivasse, um dos *interventores* sugeriu que incluíssemos alguns dos movimentos mais simples dos exercícios de yoga que praticávamos, e assim foi: criámos um momento coreográfico que acontecia em segundo plano.

As *interventoras* com mais dificuldades cognitivas, não perceberam o que estávamos a fazer, pois não relacionavam os movimentos com a música, desta forma disse-lhes, por se aproximar ao movimento sugerido anteriormente, que imaginassem que colhiam cerejas de uma cerejeira, continuamente, e que as pousavam na mesa, esta explicação tornou toda proposta clara para as senhoras que imediatamente aderiram à proposta.

Estes movimentos de abstração aparentemente simples, neste contexto, representam um exercício de uma positiva divergência referencial mas que promove o pensamento e a crítica criativa.

Todos começaram a perceber que não há uma lógica autoritária ou categórica regida pela existência de um texto ou de uma temática, tudo aquilo que vier à mente pode ser posto em cima da mesa e discutido, e quanto mais singular e peculiar for a referência, quanto mais estimular a discussão maior seria o interesse e o prazer de *criar*.

Aos poucos fomos gerando um objecto que se foi tornando nosso, não só porque funcionámos sobre ele mas porque nos implicámos a vários níveis com o mesmo. Este

acontecimento inicial foi importante para termos um exemplo prático de que o texto, aqui, é de facto um pretexto, uma plataforma de lançamento, um acha na fogueira do que seria o todo.

Esta visão que ganhámos de trabalho criativo, permitiu-me conseguir passar uma noção que me era muito importante tanto nesta segunda etapa, como em todo o processo: referenciar a questão da noção de dramaturgia; para que não nos perdêssemos muito na definição da mesma, referi unicamente que dramaturgia se tratava, basicamente, da passagem do texto à cena, do drama à acção, e que o que regulava esta passagem neste processo éramos nós: a nossa vontade de fazer e aquilo que projectávamos mostrar e dizer, por via daquele espaço, dos nossos corpos e daquele *pré-texto*.²³

A preocupação com esta noção de dramaturgia aborda, a vários níveis e em vários domínios, os objetivos traçados tanto pela Companhia como aqueles que foram acrescentados, porque é neste trabalho de *passagem para a cena*, seja do texto ou de outro meio qualquer, que conhecemos as “possibilidades fantásticas” que o Teatro encerra, que “construímos o espectáculo teatral”, que “partilhamos experiências”, que contactamos com a criação teatral como “meio de manifestação social e política” e como “reunião de referências”, isto tudo considerando a criação dessa dramaturgia como “mote de partilha e interajuda”.²⁴

Ainda que a dimensão criativa fosse o tronco principal deste trabalho, atentando ao papel preponderante que a actividade teatral tem no “melhoramento da qualidade de vida dos idosos”²⁵, foquei-me na estímulo da memória, por ser um trabalho que tem repercussões directas no quotidiano dos *interventores* e por, neste contexto, ser importante para iniciar os

²³ Esta introdução à noção de dramaturgia corresponde à vinculação do meu trabalho com os objetivos traçados pelo Serviço Educativo do Teatro da Garagem, vinculação esta importante neste contexto de estágio profissional.

²⁴ Obedecendo a todos os objetivos definidos inicialmente.

²⁵ Objectivos do Teatro da Garagem – Anexo 1.

processo de memorização, não só dos texto, mas de toda a coreografia cénica de que vive o Teatro. Fi-lo através de vários exercícios, mas um em particular acabou por ser parte integrante do objecto apresentado; sugeri ao Grupo que aprendêssemos rapidamente uma canção tradicional alentejana e tínhamos de a cantar num coro improvisado. Essa canção, a que chamámos *Olha a Noiva*²⁶, acabou por integrar também o espectáculo, servindo de elemento agregador entre o *insert* do casamento e o momento do texto propriamente dito. Esta inclusão não teve só uma utilidade operacional e funcionalista, a inclusão deste momento no espectáculo, incrementou o leque de actividades dos *interventores*, e o simples facto de existir um instante musical, incrementou a vontade dos *interventores* de trabalhar de forma a mostrar que, não só eram capazes de ser actores, como, sendo actores, cantavam e dançavam. Desta forma entende-se que este tipo de trabalho serve também como corroborante de uma capacidade autónoma que estes indivíduos querem reivindicar.

A inclusão da canção, de momentos apenas ruidosos, de interjeições baseadas em improvisações ou mesmo da atmosfera sonora gravada, possibilitou concretização do objectivo de “Abordagem à noção de espaço sonoro”, definido nesta etapa.

É importante referir que nesta fase do processo, no contexto de um estágio profissional a realizar na Companhia Teatro da Garagem, integraram o Grupo três jovens estudantes, com idades entre os 17 e os 18 anos, que deram uma ajuda preciosa para o desenrolar do processo. Contando com a ajuda destas estagiárias, integrando-as na peça, tornou-se possível que cada uma acompanhasse, em tempo real, os *interventores* com graus cognitivos mais debilitados, ajudando-os presencialmente ao longo do processo de trabalho. Eu próprio, mesmo com a ajuda das estagiárias, decidi integrar o objecto por um motivo muito simples, quando estava presente a segurança que os actores sentiam, mesmo que nunca interferisse activamente na

²⁶ Anexo 3

acção, era desmesuradamente maior, desta forma, fazendo de empregado de mesa e servindo o jantar, decidi integrar o objecto.

3.3. 3ª ETAPA – MAIO A JUNHO

Uma vez consolidadas as práticas e experiências conquistadas ao longo da primeira e segunda etapa e contando com a ajuda das estagiárias, começámos então, no início de Maio, a dedicar as sessões apenas ao ensaio da peça propriamente dita. Traçámos antes de mais um plano de estruturação, constituído por cinco momentos principais: a celebração do casamento; *Olha a noiva se vai linda*; *A Boda* - parte 1; *Dance Me to the End of Love* e *A Boda* - parte 2. Decidimos debruçarmo-nos de forma mais reforçada sobre o texto, quer pela necessidade de verbalização do texto dos actores, quer pela necessidade de reunir e ligar todas as conclusões dramáticas a que tínhamos vindo a chegar. Posto isto, durante várias sessões, dedicámo-nos exclusivamente a ensaiar texto, dizê-lo, contorná-lo, adaptando-o às nossas necessidades; à criação de coreografias individuais de movimentação cénica; à criação de dinâmicas internas, ao trabalho sobre os caracteres de cada personagem, etc. Este processo em muito se aproximou de um processo profissional, resumiu-se puramente à adaptação do corpo dos actores a este corpo/objecto artístico, de forma a termos propriedade sobre ele para que o pudéssemos apresentar ao público.

Durante a experimentação, nesta etapa, houve uma importante premissa de trabalho que possibilitou o conforto e a liberdade que cada um tinha de se expressar cenicamente. Ficou desde logo estabelecido que, neste espaço de experimentação, não havia *errado* ou *certo*. Aqui havia apenas alternativas e possibilidades. A permanência ou não permanência destas alternativas e possibilidades obedecia somente a duas regras: ao respeito da linha dramática definida pelo Grupo e, mais importante do que isso, ao conforto ou desconforto do actor na realização das mesmas.

Aqui cada pessoa tinha, dentro do seu espaço, liberdade para testar aquilo que bem entendesse, sem que isso comprometesse o trabalho, a atenção ou mesmo a segurança dos outros. Este conceito, basilar no trabalho dos actores profissionais, induziu a um estado de criação de interdependência importante para o bom funcionamento do processo.

Depois de termos desenhado o objecto no seu todo, quando este se fixou enquanto substância concreta e palpável no corpo e mente de cada um dos actores, quer pela repetição quer pela aproximação da data de estreia, aconteceram, em diferido, dois fenómenos muito interessantes por parte de duas *interventoras*. Primeiramente, uma das *interventoras* mais novas, no final de uma sessão, veio ter comigo para apresentar uma ideia que tinha tido para um pequeno *insert* no momento que procedia a canção *Olha a Noiva*. Neste *insert*, a *interventora* sugeriu que, por ser a irmã da Noiva, e tendo em conta a envolvimento e sua definição da personagem, esta poderia, sob o pretexto de chegar atrasada ao casamento, irromper pela plateia e dirigir-se ao público criticando a realização do casamento, denominando-o de um *casamento pequeno e burguês*, numa referência a um dos títulos possíveis da peça de Bertold Brecht, chegando mesmo a referir o autor e a própria peça, e contextualizando temporalmente a escrita da mesma. Neste momento teria também uma intervenção relativa à sua actividade social no *Facebook*, relatando as suas actividades mais recentes na plataforma social.

Ainda que me parecesse aparentemente um discurso algo forçado e literal, o facto de ter partido de uma proposta autónoma, agradou-me bastante, até porque revelava ter em linha de conta a estrutura cénica e dramática estabelecidas e exprimia uma propriedade sobre essa mesma estrutura. Esta sugestão de apresentar o autor era também de extrema importância para alguns *interventores*, por quererem evidenciar ao público quem era o autor desta peça e a enorme relevância que tem para o panorama teatral contemporâneo. Esta proposta pareceu-me curiosa porque, nos moldes em que foi feita, esta referência ao autor, ao texto e mesmo ao

Facebook, propunha-se a acontecer num contexto meta teatral, aludindo à peça representada, referenciando a realidade e criando um momento de teatro dentro do teatro, a personagem *Irmã da noiva* está atrasada para a boda mas também, como a própria refere, para participar na peça. Esta sugestão, que me deixou extremamente satisfeito, demonstrou que esta senhora construiu um entendimento claro, e ao mesmo tempo crítico, do trabalho que tínhamos vindo a desenvolver, abstraindo-se do *Teatro*, desafiando aquilo que conhecia do *Teatro* enquanto conjunto de regras e preceitos. Ao mesmo tempo, a aceitação de todo o grupo da ideia, sem ser preciso que explicar ou justifica-la, aferiu um nível de reflexão, adquirido ao longo do processo.

A segunda proposta, que partiu de uma *interventora* mais velha, teve motivações diferentes mas não menos distintas. Esta *interventora* sugeriu um final diferente para a peça, final este que não prejudicava o final proposto pelo Grupo mas que completava a ideia de boda que ali púnhamos em cena. A sugestão consistia em que a sua personagem, *Tia da Noiva*, ficasse esquecida na sala de jantar e quando se apercebesse que estava sozinha, dirigindo-se ao público, embriagada, maldizia o noivo, a noiva, vituperava contra o casamento, condenava a gravidez precoce da noiva, etc. À semelhança da primeira proposta anterior também esta me agradou, não só porque demonstrava um entendimento efectivo do trabalho desenvolvido, por parte de uma *interventora* com um grau de alfabetização rudimentar e com alguns obstáculos cognitivos, mas principalmente pela justificação que a *interventora* deu para esta proposta: argumentou que este momento serviria como uma ironia à constante e cíclica crítica à juventude por parte das gerações mais velhas. Outro dado curioso nesta justificação, a meu ver, é o facto de que, esta senhora em particular, na realidade casou muito nova porque estava grávida. No contexto desta proposta poderia repetir todos os discursos e sermões que teve de ouvir por assim ter sido. O mais curioso aqui não é a replicação pela replicação, mas antes a abstracção e distanciamento que esta senhora teve

para criar um momento cómico baseado nas suas próprias vivências, demonstrando, por si própria, que o Teatro é, efectivamente “um lugar onde possam debater os seus problemas, partilhar as suas experiências e reinventar as suas histórias”²⁷

Outro dos momentos mais interessantes neste finalizar de processo foi a escolha de um título para a nossa peça. Duas semanas antes da data de apresentação lancei o repto de, tendo em conta tudo aquilo que estava em cima da mesa e considerando a leitura que cada um tinha do que seria mais importante no nosso enredo, cada um para pensar, de um dia para o outro, num título. Este título, não obedecendo a nenhuma regra em especial, teria apenas de ser sucinto e directo relativamente àquilo que queriam dizer. Entre várias sugestões, surgiram títulos como: *Brindemos à felicidade de hoje porque o amanhã não se conhece*, *Este é o Casamento, a vida vem depois...* ou *Brindemos à Boda*. Depois de alguma discussão, e referindo-me aos dois títulos que referiam o *casamento* e a *boda*, questionei os *interventores* se não estaríamos a estragar algum efeito surpresa ao público ao anunciarmos de antemão que, de alguma forma, iriam assistir a um casamento ou a uma boda. Rapidamente concordaram que seria mais aliciante a ideia de não denunciar qualquer pormenor e que, referindo *casamento* e *boda* estaríamos a induzir indirectamente as perspectivas de leitura do público antes sequer deste ter entrado no teatro para ver o espectáculo. Todos tenderam então para o primeiro título que referi, *Brindemos à felicidade que o amanhã não se conhece*, mas passado alguns minutos, alertados para a ideia de que o público poderia perceber mais do que deveria e por ser efectivamente um título longo, começaram a considerar outras hipóteses para o título.

Apesar deste título não fazer referência nem a *boda* nem a *casamento*, os *interventores* consideraram que a descrição de que o *hoje* seria um momento de *felicidade* poderia induzir a uma ideia de momento cómico, não que a peça não o fosse, mas não era essa a ideia que

²⁷ Objectivos Teatro da Garagem – Anexo 1.

queriam que predominasse na cabeça do público. Depois de ter tentado amainar os ânimos de todos, dizendo que o título era uma questão de escolha e de decisão e que não nos teríamos de preocupar excessivamente com este detalhe, pedi-lhes que tentassem resumir o título em apenas uma palavra e teriam uma noite para realizar esta tarefa.

No dia seguinte quando nos voltámos a encontrar, nenhum dos *interventores* tinha sugestões de títulos possíveis e estavam francamente transtornados com esta decisão. Começaram a ficar afligidos com o meu repto, ainda mais quando afirmei que podíamos até não ter título nenhum, e acabei por ser eu próprio a sugerir o título *Brinde*. Todos aceitaram e concordaram com este título mas antes do ensaio começar, sentámo-nos todos e pedi que me justificassem então o porquê do nosso título ser *Brinde*. Depois de algum tempo de consideração, disseram-me, entre várias coisas, que o “brinde” à saúde dos noivos era uma constante durante toda a peça, que brinde pode ser um verbo ou um substantivo e que, sendo um ou outro, tem significados diferentes, significados esses que caberia ao público escolher. *Brinde* foi então o nosso presente ao público e também o nosso acto de beber à sua saúde.

APRESENTAÇÃO PÚBLICA DO ESPECTÁCULO

Neste contexto de *Teatro – Comunidade* não se pode ignorar o facto de que a apresentação pública representa uma parcela muito importante nas motivações de cada um. É importante considerar que este momento, o momento de mostra do objecto a um grupo de pessoas completamente exteriores ao processo, não só é extremamente desejado como faz também parte da autoavaliação a que cada um naturalmente se sujeita neste tipo de processos que implicam a uma exposição pública.

Este momento é, por si, um objectivo definido desde o princípio, funcionando como ancoramento de trabalho, como prazo e como objectivo comum e claro: estivemos a construir um objecto nosso para partilhar com um público. Desta forma, o momento de apresentação, que enquanto ideia começa uma semana antes de ser efectivamente apresentado, representa uma importante reciclagem na dinâmica interna, criando novas motivações baseadas em diferentes inquietações, até por vezes aparentemente frívolas, como preocupações com o figurinos ou com a caracterização, mas que neste universo representam fortes inquietações por parte dos actores, inquietações como: “será que as pessoas vão perceber?”, “será que as pessoas vão gostar do espectáculo?”, “será que vão gostar de me ver?”, “será que me vou enganar?”, etc.

Perante as diversas inquietações, o meu trabalho direccionou-se para a relativização dos temas, isto é, fazer perceber que se por um lado não vale a pena estar a antecipar problemas, por outro, caso se verifiquem, teremos de lidar com eles da melhor forma possível, estando sempre cientes que estamos a falar de Teatro, uma arte e ciência que, por ser executada em tempo real, por pessoas reais para um público real, está sujeita a um sem fim de contingências que impossibilitam o controlo total de todos os factores que o constituem. Foi realmente importante também que percebessem que essa margem de erro, esse desequilíbrio

dos termos, confere ao Teatro uma condição inerente que é, na realidade, o que o difere de outras manifestações artísticas. Apesar de tentar passar este raciocínio, a ideia de apresentar, e o medo associado a tal, fez com que os *interventores* quase não me dessem ouvidos, eles queriam, acima de tudo, fazer bem.

Foi igualmente fundamental que todos percebessem que o momento de apresentação, como refere Voltz, “consiste em propor aos outros as ‘imagens’ nas quais todos reconhecem algo em comum, um sentido partilhado tanto pelos autores como pelos espectadores (...). A representação é construída sobre uma troca (...) apoiada numa simbologia comum” (Voltz 3), ou seja, o momento de representação implica uma reciprocidade: se por um lado o papel de quem faz é obviamente essencial ao sucesso do exercício, também o papel de quem vê é categórico nesta experiência mutuamente participativa.

Quanto ao entendimento do objecto por parte do público, que foi desde cedo uma das preocupações maiores da generalidade dos *interventores*, dissipou-se na ideia de que, por um lado, o público pode ou não pertencer às referidas “minorias” ou “imensas minorias” que partilham dessa “simbologia comum”, e temos de considerar de antemão que “the particular nuances of interpretation which individuals make are bound to vary to a greater or lesser degree”²⁸ (Robertson 91).

Noutra perspectiva, o facto de haver integrantes do próprio objecto que só os actores e criadores entendiam, por se referenciarem a momentos concretos da criação ou a desejos pessoais que não se ligavam estritamente ao entendimento da trama, deu-lhes um sentido de posse sobre objecto, isto porque conferia ao objecto um carácter de *especialidade*, de *raridade* com a qual se cria uma relação afectiva.

Resumidamente, a apresentação ocorreu sem dificuldades nem contratemplos, de forma calma e acautelada. Os actores sentiam-se nervosos mas seguros e mesmo quando uma das

²⁸ “as nuances de interpretação particular que são feitas pelos individuo estão sujeitas a uma variação a um grau maior ou menor” KERSHAW, Bar.

interventoras mais alienada, durante a apresentação, decidi anunciar que ia à casa de banho, chegando mesmo a levantar-se com a maior naturalidade, sem ser necessária qualquer tipo de intervenção da minha parte ou das estagiárias, os restantes actores chamaram-na à razão, dizendo para esperar mais um pouco, sem que a situação levasse a qualquer desconforto cénico por parte do Grupo.

A reacção extremamente positiva do público foi obviamente muito importante para todos os *interventores*/actores pois, como já referi, mesmo estando esclarecidos quanto ao objecto que criaram, é-lhes muito cara a ideia de aprovação exterior do trabalho que desenvolveram.

Após a apresentação tivemos uma pequena conversa não só sobre a apresentação, como sobre todo o processo, onde cada um partilhou a sua visão e opinião sobre o mesmo. Felizmente, o balanço foi extremamente positivo da parte dos *interventores* o que me deixou muito satisfeito, pois, à semelhança do papel que a apresentação pública tem para os *interventores*, também a avaliação positiva que fazem do meu trabalho de coordenação é para mim extremamente relevante, porque afinal, estamos a trabalhar com pessoas.

CONCLUSÃO

Cingindo-me aos objectivos traçados na realização do estágio, quer aqueles já traçados pela Companhia Teatro da Garagem, quer aqueles traçados por mim com o apoio da orientadora Professora Maria João Vicente, considero que o balanço deste estágio foi extremamente positivo. O plano de trabalho decorreu de forma organizada e encadeada, mesmo tendo em conta todas as alterações imprescindíveis feitas inicialmente na adequação do plano ao Grupo, fundamentais na minha ambientação e vínculo com o mesmo.

Numa perspectiva mais formal do trabalho e do seu planeamento, mas não menos importante, foi útil ter conseguido cumprir os prazos definidos o que, parecendo algo genérico e irrisório, se tornou capital na possibilidade de criação de espaços de reflexão, cimentação e de crítica associado à dimensão criativa na construção do objecto, não tendo havido contingências de horário nem de prazos, o que possibilitou uma envolvente coerente e ponderada extraordinariamente produtiva.

Nesta conclusão, não posso também ignorar o facto de termos conjuntamente criado um património intelectual comum que além de ter sido um objectivo importante, veio afirmar-se como um dos mais prementes factores de mudança neste Grupo. Foi absolutamente assombroso o nível de discurso que fomos ganhando ao longo das sessões, tendo sido, a título pessoal, mais significativa esta construção de um discurso estruturado e fecundo do que propriamente o sucesso ou insucesso de uma apresentação pública. Desta forma, à parte da tonificação física que a prática teatral proporciona, verifiquei efectivamente que o Teatro pode ser incluído na vida dos indivíduos de forma proveitosa e distinta.

Posto isto, creio que a definição do conceito de “comunidade”, não sendo um factor essencial para o desenvolvimento de trabalho, não se pode basear numa ocorrência categórica e invariável. Acredito que a definição de *comunidade* está directamente associada à

identidade grupal constituída pelo conjunto de individualidades abarcadas pela mesma, desta forma ela não só deixa de ser um conceito fechado sobre si, como depende imperiosa e simultaneamente de cada uma e de todas as individualidades que a constituem.

Nesta Comunidade, neste Clube, o Teatro foi mais do que um exercício de exibicionismo, aqui todos estes *interventores* conheceram e experimentaram o Teatro como espaço de comunicação, como codificação. Mesmo que alguns dos *interventores* fossem analfabetos, aqui souberam ler e compreender, não o que é lido, mas o que foi dito e o que foi proposto. Souberam ser receptores e emissores de mensagens que os próprios foram criando, apreendendo e codificando. Creio que desta forma é clara a importância e a relevância que o Teatro tem enquanto exercício cognitivo e de comunicação e enquanto exercício de literacia, exercícios estes que permitem ver mais do que aquilo que os olhos alcançam, escutar mais o que os meus ouvidos ouvem e experimentar verdadeiramente aquilo que o meu tacto sente.

Por outro lado, numa perspectiva mais social do trabalho, mas não menos importante num trabalho com estes moldes, foi importante a força anímica que o Grupo demonstrou desde o início do processo. Estando munidos de uma seriedade e de um compromisso com o trabalho que realizámos, foi para mim uma honra e um privilégio poder ser um dos *interventores* deste processo, partilhando este espaço com pessoas investidas na sua própria formação e que, descomprometidas de escalões etários, se disponibilizaram efectivamente para um processo de trabalho conduzido por alguém deveras mais novo e pouco experiente, manifestando constantemente um sentido de respeito e de confiança que foram fundamentais tanto no entrecorrer do processo como para a reformulação das ideias pré-concebidas que inconscientemente guardamos dos indivíduos incluídos nestas faixas etárias.

É indispensável evidenciar, referindo o projecto *Caminhadas Especulativas* pertencente ao plano de actividades do Teatro da Garagem, o papel de *mediador* que o

artista possui nestas práticas, isto porque “talvez, entre muitos outros papéis possíveis, aos fazedores de teatro, pode caber-lhes o papel de *fazerem os outros fazerem teatro*.”²⁹

²⁹ Plano Actividades TG.

OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. A Comunidade que vem. Trans. António Guerreiro. 1st Edition. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

BUCHANAN, Matt. Child Drama. 20 February 2013
<<http://www.childdrama.com/childdrama.html>>.

Centro Cultural Vila Flor 2011. "Caderno de Trabalho." Artes e Comunidades Encontros. Guimarães: A Oficina, CIPRL, 2011. 30.

Centro Cultural Vila Flor 2013. "Caderno de Trabalho." Artes e Comunidades Encontros - Continuidade e Ruptura 2012. Guimarães: A Oficina, CIPRL, 2013. 30.

COHEN, Anthony P. The Symbolic Construction of the Community. Ed. Peter Hamilton. London: Routledge, 2001.

CULTURAL, Culturporto - Associação de Produção. Teatros do Outro. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

ERVEN, Eugene van. Community Theatre. 1st Edition. Abingdon: Routledge, 2001.

FARMER, David. Drama Resource. 2010. 20 February 2012 <<http://dramaresource.com/>>.

GREIG, Noël. Young People, New Theatre a practical guide to an intercultural process. 1st Edition. Abingdon: Routledge, 2008.

JACKSON, Shannon. SOCIAL WORKS performing arts, supporting publics. 1st Edition. New York: Routledge, 2011.

MUGA, Henrique. Psicologia da Arquitectura. 1st Edition. Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro, 2005.

OXFORD UNIVERSITY PRESS. Oxford Dictionaries. Ed. Joanna Rubery Richard Holden. Oxford University Press. January 2013 <<http://oxforddictionaries.com/>>.

PITCHFORD, Gareth. Primary Resource. 1998. 20 February 2013 <<http://www.primaryresources.co.uk/>>.

PRESTON, Tim Prentki and Sheila, ed. The Applied Theatre Reader. 1st Edition. Abingdon: Routledge, 2009.

ROBERTSON, Petra Kuppens and Gwen, ed. The Community Performance Reader. 2nd Edition. Abingdon: Routledge, 2008.

Teatro da Garagem. Teatro da Garagem. 10 10 2013 <<http://www.teatrodagaragem.com/2013dez.php>>.

VOLTZ, Pierre. "Teatro e Ensino ou Teatros e Ensino?" Trans. Gabriela Alves. n.d.

OBRAS CONSULTADAS

COHEN-CRUZ, Jan. Engaging Performance: Theatre as call and response. 1st Edition. Abingdon: Routledge, 2010

GRINBERG, Léon Gringberg e Rebecca. Identidade e mudança. Trans. Filipe Reis e Ester Romo. 1st Edition. Lisboa: CLIMEPSI editores, 1999

ODDEY, Alison. Devising Theatre: a practical and theoretical handbook. Abingdon: Routledge, 2007

PRIEUR, Bernard, ed. As heranças familiares. Trans. Teresa Laginha. 1st Edition. Lisboa: CLIMEPSI editores, 1999

SÁ, Eduardo. A vida não se Aprende nos livros. 1st Edition. Lisboa: Oficina do Livro. 2003

TEIXEIRA, Francisco, ed. Identidade pessoal: caminhos e perspectivas. 1st Edition. Coimbra: Quarteto, 2004

ANEXOS

1. Objectivos do Teatro da Garagem para o Serviço Educativo – Clubes de Teatro
2. Texto da peça “*Brinde*”
3. Letra da canção “*Olha a Noiva*”
4. Folha de sala do Clube de Teatro Sénior 2012
5. Folha de sala do Clube de Teatro Sénior 2013
6. Registo vídeo do espectáculo “*Brinde*”

ANEXO 1:

O **Clube de Teatro Sênior** é uma atividade promovida pelo **Serviço Educativo do Teatro da Garagem** que procura aproximar o Teatro da Comunidade através da prática teatral, tendo como objetivos:

- Suscitar o gosto pelo teatro e pelas práticas artísticas, dando a conhecer o universo teatral e as possibilidades fantásticas que este encerra.
- Experimentar trabalhar nas diversas áreas que constituem e constroem o espectáculo teatral: o texto, o cenário, os figurinos, a luz, a música e o trabalho dos atores.
- Melhorar a qualidade de vida dos idosos mediante a prática da atividade teatral, que ao mesmo tempo trabalha vários aspetos do indivíduo: memória, raciocínio, expressão corporal, fala, convívio social, energia, perspectiva e motivação.
- Pretende-se, ainda, que todos encontrem no Teatro um lugar onde possam debater os seus problemas, partilhar as suas experiências e reinventar as suas histórias.

ANEXO 2:

GRUPO DE TEATRO SÉNIOR

A BODA – Brecht

PERSONAGENS | ACTORES

1. Padre – **José Brás**
2. O Pai da Noiva – **Carlos Silva**
3. A Mãe do Noivo - **Ermelinda**
4. A Noiva - **Isabel**
5. A Irmã da Noiva - **Margarida**
6. O Noivo - **Daniel**
7. O Amigo do Noivo - **Fernando**
8. A Senhora - **Lurdes**
9. A Tia – **Octávia**
10. O Rapaz – **Ana Oliveira**
 11. A Convidada - **Jacira**
 12. A Convidada 2 – **Josélia**
 13. A Convidada 3 – **Irene**

Uma sala pintada de branco com uma grande mesa rectangular ao centro. Por cima da mesa, um balão de papel vermelho. Nove cadeirões de madeira, amplos e simples. Junto à parede, à direita, uma chaise longue, e, à esquerda, um louceiro. Ao centro, uma porta. Ao fundo, à esquerda, uma mesinha de fumo com duas poltronas. À esquerda, uma porta e, à direita, uma janela. A mesa, as cadeiras e o louceiro são de madeira natural, não envernizada. Noite. O balão vermelho está aceso. Os convivas estão sentados à mesa, a comer.

MÃE (*servindo*)
Cá está o bacalhau!

(Murmúrios de aprovação.)

PAI
Faz-me lembrar uma história.

NOIVA
Coma lá, pai! Perde sempre o melhor.

MÃE
Fica com a parte do rabo, filho!
(Adriana: Então a historia avô?)

PAI
História de Carlos Silva na Revista.
IMPROVISACÃO.

MÃE
E que é que acham do bacalhau? Ninguém diz nada?

PADRE
Delicioso!

MÃE
Ainda nem o provaste!

PAI
Estou a comer agora.

NOIVO
Ó mãe, deixe lá o meu sogro contar a história!

(A: o resto da história como é?)

PAI

Obrigado. **VOLTA À IMPROVISACÃO**

(Risos.)

IRMÃ

Sardinha da boa! Peixe, eu cá nunca mais como peixe nem fresco nem enlatado.

NOIVO

Claro, as galinhas não comem peixe. São vegetarianas.

IRMÃ

Que engraçadinho...toma lá conta da tua mulher e não te metas comigo!

TIA

Não há luz nenhuma, também os candeeiros são de mau gosto, é melhor assim.

RAPAZ (para a Irmã)

A menina tem queda para o romantismo?

IRMÃ

Tenho, pois. Muita. Tarzan e Jane, Tristão e Isolda...love is in the air!

(Vera: Fernando, vamos brindar?)

AMIGO (*para o Noivo*)

À tua, meu rapaz!

NOIVO

À vossa!

(Brindam.)

TIA

A sério? Vocês é que fizeram a mobília toda?

NOIVA

Tudo. O meu marido concebeu, desenhou, comprou, cortou, aplainou, e depois colou! Ficou linda a mobília, não ficou?

TIA

Não sei como é que arranjaste tempo!

NOIVO

À noite, à hora do almoço, às vezes à hora do jantar, mas a maior parte das coisas foi de manhã cedo.

NOIVA

Levantava-se todos os dias às cinco da manhã para trabalhar!

TIA

Oxalá duressem!

NOIVA

Mais do que a senhora e do que todos nós! Até a cola foi ele que a fez!

IRMÃ

Ai que stress! Não vão discutir, pois não?

(Inês: Claro que não, não acha?)

SENHORA

Não! Que disparate!

RAPAZ

A menina é tão incisiva! Forte! Simples! Opulenta!

MÃE (*entrando*)

Cá está a sobremesa! É um pudim com natas!

(V: Mais um bocadinho?)

CONVIDADA 1

Tanta comida! Já não aguento mais!

MÃE

Esta fatia é para ti, filho. Não ponhas natas de mais! Não fiz muito! Bom proveito!

IRMÃ

Eu era capaz de comer estas natas toda a vida! Se não fosse a linha...

NOIVA

As natas são uma delícia, mãe, vai dar-me a receita!

NOIVO (*para a Mãe*)

Ela nunca vai cozinhar tão bem aqui como a mãe!

MÃE

Leva três ovos!

IRMÃ

Ovos?! Ai não... Ovos? Ainda por cima ovos! É só colesterol

NOIVO

Não te preocupes que não és tu que os vai pôr.

IRMÃ

Ai... Não percebi... Pôr ovos? Pois não! Não sou galinha!

PAI

Ovos é bom!

NOIVA

Pai, coma natas!

TIA (*maliciosa*)

As camas também foram vocês que fizeram?

NOIVO

Fomos, de noqueira!

NOIVA

Estão ótimas!

IRMÃ

Ah! Ah! King size! Um bocadinho largas, acho eu. Mas é o que acontece quando a gente faz as nossas próprias coisas...

NOIVA

Tu ainda nem as viste

IRMÃ

Ai...uma cama para mim é uma tentação! Não preciso.

RAPAZ

Acutilante... Ai meu Deus, que mulher!

(Começa a meter-se com a Irmã, conversam intimamente e marotos.)

(A: como o avô costuma dizer: “Dantes...”)

PAI

Dantes é que se sabia fazer as coisas.

TIA

As pessoas também eram outras.

(I: toque na D.Jacira)

CONVIDADA JACIRA

Outras pessoas, outras camas!

(I: É verdade, outras pessoas, outras camas!)

MÃE *entrando*

E agora o bolo. Ajuda-me a trazer o vinho, Maria!

NOIVO

Para empurrar tudo para baixo!

PAI

A propósito de empurrar tudo para baixo, há uma história sobre autoclismos...

(Servem o vinho.)

AMIGO

Hum! Uma maravilha!

MÃE

O que é que estão para aí sempre a conversar, meninos?

IRMÃ *(num sobressalto)*

Nós? Ah, nada de especial! Ele só estava a dizer...é top secret!

TIA *(para o Rapaz)*

Porque é que me está a pisar pelo menos há três minutos?

Sou algum piano, para me estar a pisar o pedal?!

RAPAZ

Desculpe, eu pensava...

TIA

Ah, pensava, pensar não faz mal, desde que não pense com os pés!

MÃE

Dá cá o teu copo, Filho.

(I: Não acha que o noivo está a beber demais?)

SENHORA

Não bebas para além da conta!

Silêncio.

(V: Outro brinde?)

Amigo (*levantando-se*)

Meus caros amigos!

SENHORA

Cala-te e senta-te!

MARIDO

Aborrece-se e bebe.

RAPAZ *levanta-se.*

TIA

Chiu!

MÃE

Filho, aperta o colete! Que maneiras são essas?

(Neste momento, os sinos da igreja começam a tocar.)

IRMÃ

Os sinos! É altura para discursar! E se perguntarem por quem os sinos tocam...eles tocam por ti.

RAPAZ *(de pé, muito direito)*

Quando dois jovens se unem no matrimónio, ela, a noiva pura, ele, amadurecido nas tempestades da vida, diz-se que os anjos cantam nos céus! Quando a jovem noiva *para a noiva* volta a olhar para os dias felizes da sua infância, talvez sinta uma suave melancolia, pois que a partir deste momento enfrentará a vida, esta vida hostil *a noiva soluça* ao lado de um homem calejado, que montou casa com as próprias mãos, e neste caso literalmente, para receber as alegrias e as dores ao lado da eleita do seu coração. Bebamos, pois, à saúde destas duas jovens e nobres criaturas, que esta noite irão pertencer-se mutuamente, pela primeira vez *a senhora dá uma gargalhada* e por toda a eternidade! Em honra desta aliança, peço que cantem comigo “Olha a Noiva!”
Começa a cantar mas, como ninguém o acompanha, senta-se. Silêncio.

AMIGO *(baixinho)*

O discurso foi muito bem.

IRMÃ

Não me escapa! Maravilhoso! Fala como um livro! E que giraço fica quando fala!

AMIGO

O vinho é óptimo.

(Os sinos param de tocar.

As pessoas descontraem-se.)

AMIGO E PADRE

À vossa!

(Silêncio.)

IRMÃ

Ora...fora de hora. Agora já não tenho sede.

(Desloca-se e vai ter com irmã)

RAPAZ

Bebo então a si e por si, menina. À sua! *Beija-lhe a mão e ela ri-se muito.*

NOIVA (cochichando com o Noivo)

Realmente, que atrevimento! A beijar a mão da minha irmã...

NOIVO

Deixa lá, ela fica contente!

IRMÃ

Até parece!

(Padre levanta-se.)

PADRE

E se nos mostrassem a mobília?

NOIVA

Claro. Reparem nas cadeiras: são largas. Dão para duas pessoas.

(I: mas as pernas...)

SENHORA

As pernas são um bocado finas!

RAPAZ

Pernas finas têm classe!

TIA

Quem é que lhe disse?

SENHORA

Sabe-se lá!

IRMÃ

A chaise longue, dá jeito para...enfim. É bastante larga, mas esta espécie de almofada em cima não é lá muito prática. Mas pensando que foi feito em casa...dá-se um desconto!

NOIVA (*levantando-se*)

Não acham lindo o louceiro? Sobretudo os embutidos!
Não sei, há muita gente que não liga nada a estas coisas. Sacam do dinheiro e compram um móvel assim, pois, um móvel como outro qualquer, sem alma, sem vida, sem nada, só para ter um móvel. Mas nós temos as nossas coisas. Os nossos móveis, encharcámo-los com o nosso suor e o nosso carinho, fomos nós que os fizemos!

(Senhora cusca louceiro)

TIA

Anda cá e senta-te!

(I: Avó, o que é que esta a fazer?)

SENHORA

Só queria ver por dentro!

TIA

Não se olha para dentro do armário dos outros!

IRMÃ

Pirosice! O louceiro por fora não é lá grande coisa, embutidos destes já não se usam, hoje em dia usam-se é vidros com cortinas coloridas - mas por dentro pode ser que seja bom...

SENHORA

Concordo!

TIA

Está bem, mas agora sentas-te!

IRMÃ

Figuras tristes. Já bebeu outra vez demais! É melhor misturar um pouco de água, ele não se aguenta em pé.

NOIVO

Vá lá ver por dentro, vá por favor! Fico radiante com o seu interesse. Tem aqui a chave. Abre tu, Maria!

NOIVA

Não sei se... A chave é mesmo esta? Não roda.

NOIVO

Dá cá, ainda tens de apanhar o jeito. Fui eu que instalei a fechadura. (*Tenta abrir.*) Então que é isto? Credo! Chatice!

NOIVA

Estás a ver, também não consegues!

NOIVO

Se calhar forçaram a fechadura. Não percebo.

TIA

Lá dentro também não deve ter grande coisa. Não vale a pena. Pelos vistos é difícil abrir este louceiro. É uma desvantagem do louceiro!

IRMÃ

Já que nos levantámos, porque é que não vai um pezinho de dança?

Let's dance to the end of love!

RAPAZ

Vamos a isso!

NOIVO

Dançar, pode ser! E a música?

AMIGO

Eu escolho! (*Bate com forma na mesa, uma perna da mesa solta-se.*) Vá, vamos lá dançar!

RAPAZ

Está a ver? Soltou-se uma perna... Não devia ter sido tão bruto...

NOIVA

O que é que se partiu?

NOIVO

Nada, não foi nada! Vá, dançar!

SENHORA

É melhor! É melhor!

NOIVO

Dancemos então!

(Começa uma música. Dançam: o Pai, o Noivo com a Senhora, a Noiva com o Rapaz, começam a dançar. Irmã perdida entre eles)

IRMÃ

E eu? Com quem vou eu dançar? Eu não fico para aqui sentada a olhar! Não há por ai nenhum jeitoso?!

RAPAZ *(larga a Noiva)*

Isso não, nunca! *(Levanta-se e dá-lhe o braço.)*

(A dança pára)

TIA

Dançam como se estivessem num carrossel.

SENHORA

A isto chamo eu classe!

RAPAZ

E que tal mais um copinho de vinho, hã?

AMIGO

Sim pode ser! (*Para Senhora.*)

(V: **está cansada?**)

SENHORA

Já não aguento mais.

NOIVO

Então fica a ver. (*abre várias garrafas*)

Vamos lá beber! Ao conforto e bem-estar.

RAPAZ

Em casa própria. Estou bem-disposto. O ambiente aqui estava um bocado frio. Mas de resto, uma maravilha!

(*Levanta-se*) Que é isto? (*Olha para a cadeira.*) Parece-me que fiquei um bocado preso!

NOIVA

Magoou-se?

RAPAZ

Uma lasca de madeira.

NOIVO

Não tem importância.

RAPAZ

Não tem importância para a cadeira, mas eram as minhas melhores calças.

NOIVO

Queres dizer que as vestiste de propósito só para o meu casamento?

RAPAZ

Para o casamento e para o grande anúncio, sei que as núpcias, hoje em dia, acontecem em diferido e as coisas já vão avançadas...

SENHORA E TIA *riem.*

IRMÃ

A leste...acho que não percebi...

NOIVA (*muito envergonhada*)

Não tinha a ver contigo, de qualquer forma. Ai que vergonha!

(*Entra Mãe.*)

MÃE

Leite de Creme.

TIA

Deve estar uma delícia. Fez ao lume, o creme?

IRMÃ

Não. Nós não fazemos o creme ao lume. É no gelo.

SENHORA

Como não? Vocês estão tão afogueados! (*Ri, deixa-se cair na cadeira, que estala.*) Ai! (*Levanta-se.*)

AMIGO

Partiu-se alguma coisa?

NOIVO

Não pode ser. A senhora pode rebolar-se de alegria em cima dessa cadeira. Cavilhas de três centímetros, foi o que eu pus...

MÃE

Cá está o ponche!

NOIVO

Agora é que isto está a ficar bom! À vossa!

TODOS

À vossa!

NOIVO para a Mãe:

À sua saúde, minha mãe!

MÃE

Não entornes o ponche no teu lindo colete, já tens uma nódoa!

NOIVO

Mãe, anime-se! Afinal de contas, não é todos os dias que eu me caso. Vamos lá beber e descontraír!

Pausa. Grande Silêncio. Aborrecidos, o tempo custa a passar e ninguém diz nada.

(A: Vamos ver o resto da mobília.)

SENHORA

Podíamos ir ver o resto da mobília!

NOIVO

É uma ideia! Eu vou à frente.

Levantam-se todos.

IRMÃ

Eu preferia ficar aqui sentada!

NOIVA

Sozinha? Não pode ser.

IRMÃ

Porque não?

NOIVA

Porque há limites.

IRMÃ

Já que assim é, então digo: eu não queria levantar-me porque a cadeira está partida...tudo mal feito!

(De repente a luz vai abaixo)

NOIVO

Vou buscar a lanterna, há um problema na instalação eléctrica!

SENHORA E TIA *têm um ataque de riso.*

NOIVO

Qual é a piada?

IRMÃ (*jocosa*)

Que pena não haver luz. (risos)

TIA

Pois, a luz também não funciona.

(Começam a cheirar o ar...)

(A: indica cheiro)

SENHORA

Está aqui um cheiro esquisito!

TIA

É verdade, há bocado não se notava.

IRMÃ

A mim passa-me ao lado, não sinto nada.

TIA

Já sei. É a cola!

(I: cheira por todo o lado!)

SENHORA

Este cheirete da cola está em todo o lado.

NOIVA *levanta-se.*

(I: O que é que acha do vestido?)

SENHORA

O vestido está muito bem cortado.

NOIVA

Eu não preciso de manhas, graças a Deus.

TIA

Quem tem telhados de vidro não deve andar à pedrada.

NOIVA

Quem é que tem telhados de vidro?

PADRE (*interrompendo*)

Um brinde! Bom vinho, hã?

NOIVA *espantada*

Isso é, isso é...

IRMÃ

De muito mau gosto!

TIA *irritada*

Ela só disse a verdade!

NOIVO

Que verdade?

TIA

Não finjam que não sabem!

PADRE

Calem-me essas bocas!

SENHORA

Quando uma mulher está grávida, está grávida!

NOIVA (*Pai desmaia sobre a mesa que estala*) (**A: ajuda**)

Lá se foi a minha mesa!

IRMÃ (*Agarra-se ao Amigo*)

Ai paizinho! Você? Não é o meu pai! Ai meu Deus...

(Pausa.)

RAPAZ

Bem... Muito obrigado. Foi ótimo. Já vai sendo tempo de ir buscar o meu casaco.

IRMÃ

Vai já embora? Fique mais uns minutos...

(I: Avó, tia vamos andando?)

SENHORA

Chegou também a nossa hora, adeus e até depois.

TIA

Adeus, tratem deste cheiro que não se aguenta. Saúde e sorte, saúde e sorte! *Ri-se.*

(A: E nós? Chegou a nossa hora! Venha minha senhora e Sr. Padre nós damos-lhes boleia.)

PAI

Acho melhor nós irmos indo também! Vamos lá.

IRMÃ

Pena que urna noite tão bonita acabe assim! Apesar de tudo, só se tem uma; depois vem a vida...foi mesmo um casamento pequeno e burguês.

NOIVA

Contribuíste bastante para estragar tudo...

IRMÃ

Ai... Eu até acho que foi uma noite muito bonita!

Saem.

NOIVO

Foram-se embora, graças a Deus e ao diabo!

NOIVA

Que vergonha! Amanhã toda a gente fica a saber da noiva que está grávida! E eu que ia dizer que o bebé era prematuro.

NOIVO

Eles foram-se embora, e começa agora a nossa noite de núpcias. Desta maneira!

Pausa. Ele passeia-se pela sala. A Noiva está de pé ao lado da janela, à direita.

NOIVA

Nunca mais me vou esquecer desta noite! *Soluça.*

NOIVO

E deste cheiro a cola.

NOIVA

As cadeiras, o louceiro, a chaise longue! Os teu móveis!

NOIVO

Tudo feito por mim!

NOIVA *senta-se e cobre o rosto com as mãos*

Que vergonha!

Pausa. Ele aproxima-se da mesa. Tira dois copos.

NOIVO

É a nossa noite de núpcias! Um brinde!

NOIVA

Não me apetece! (*agarra num copo, olha para o lado e bebe.*)

NOIVO

Já não se pode dizer que bebo à tua castidade, estás grávida... Bebo antes à tua saúde, querida esposa, e que tudo nos corra pelo melhor!

Bebem.

NOIVA

Hoje é dia de festa, e as coisas não têm a mesma importância!

Bebem bastante.

NOIVA

Noite de núpcias! (*Engasga-se e ri às gargalhadas.*) Boa piada! Rica noite de núpcias! Vamos para o quarto? (*Lembra-se de repente*) E a cama? Ha ha ha!

NOIVO

Que é que tem a cama?

NOIVA

Vai partir-se!

NOIVO

Não faz mal! *Arrasta-a consigo.*

Escuro. Ouve-se o barulho de uma cama a partir-se.

A – Adriana

I – Inês

V- Vera

ANEXO 3

Olha a Noiva

*Olha a noiva se vai linda
No dia do seu noivado*

*Também eu querias ser
Também eu queria ser
Também eu queria,
também queria ser casado*

*Ser casado e juízo
Acho que é bonito o estado*

*Também eu querias ser
Também eu queria ser
Também eu queria,
também queria ser casado*

ANEXO 4:



TEATRO DA GARAGEM

SERVIÇO EDUCATIVO | CLUBE DE TEATRO SÉNIOR

TEATRO TABORDA | 30 JUNHO 2012 | 16H

O Serviço Educativo do Teatro da Garagem dá continuidade, em 2012, à realização dos Clubes de Teatro Júnior, Jovem e Sénior. Os clubes são orientados por actores da Companhia e têm como objectivo suscitar o gosto pelo teatro e pelas práticas artísticas, dando a conhecer o universo teatral e as possibilidades fantásticas que este encerra. Acreditamos que o Teatro, como fórum de debate e lugar de reconhecimento, através da criação e da literacia, pode ajudar a construir uma sociedade de homens e mulheres, livres, mais fraterna e justa.

Quem Somos Nós?

Olhamos para algumas pessoas como naturezas mortas, como instantes cristalizados no tempo, perpetuando uma ideia de paisagem sensível, seca, ténue e morta. A nossa proposta é que hoje nos reencontremos nas frações de alguns desses instantes, histórias, cantigas que foram repetidos por cada um, não pela resistência da idade ou falta de memória, mas somente pela força das recordações para a afirmação de uma identidade.

“Na natureza nada se perde, tudo se transforma”, tudo menos as memórias, essas, por força do tempo e do corpo, vão-se transformando e, por vezes, perdem-se. Mas nós vivemos na memória dos outros, vivemos através de uma intersecção de nós que constituem as nossas redes sociais autênticas, por isso perguntámo-nos: “o que é que acontece quando já ninguém se lembra de mim, quando as memórias que os outros têm de mim são apenas transformações daquilo que eu sou, quando o passado toma o lugar do presente e eu já não ‘sou’ nem ‘tenho’ mas ‘fui’ e ‘tive’?”

Aqui devolvemo-nos isto: misturar o presente e o passado, para que ninguém continue cristalizado na memória dos outros mas onde cada um escolhe criar e oferecer um momento aos outros; estamos aqui para criar novas memórias, para nos lembrarmos onde estamos, do que acreditamos e do que é que queremos.

Nós, tal como vocês, vamos ao Teatro. Nós, tal como vocês, estamos na Plateia. Aqui tudo é verdade, aqui o tempo pára, esquecemos e apagamos o que ficou lá fora e vivemos o que está cá dentro, criamos o nosso tempo e redefinimos quem nós somos.

Nuno Pinheiro

Orientador Nuno Pinheiro

Actores Ana Pereira, António Bastos, Carlos Silva, Carmelinda Colarejo, Carmina Oliveira, David Xarim, Ermelinda Rodrigues, Irene Pinheiro, Isabel Leão, José Daniel Caldeira, M^a Lurdes Vítor e Margarida Vieira

Luz Nuno Samora

EM PARCERIA COM A ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

Professor Responsável Maria João Vicente

ANEXO 5:



TEATRO DA GARAGEM

SERVIÇO EDUCATIVO | CLUBE DE TEATRO SÉNIOR

TEATRO TABORDA | 29 JUNHO 2013 | 16H

O Serviço Educativo do Teatro da Garagem integra os Clubes de Teatro Júnior, Jovem e Sénior. Os clubes são orientados por actores da Companhia e têm como objectivo suscitar o gosto pelo teatro e pelas práticas artísticas, dando a conhecer o universo teatral e as possibilidades fantásticas que este encerra. Acreditamos que o Teatro, como fórum de debate e lugar de reconhecimento, através da criação e da literacia, pode ajudar a construir uma sociedade de homens e mulheres, livres, mais fraterna e justa.

Brinde

Convidamo-lo para o nosso casamento, um casamento feito em nossa casa, que os tempos não dão para mais. Hoje celebramos a responsabilidade de um compromisso, de levar avante uma vontade de mostrar que pulsamos um desejo de fazer bem e de ver e ser vistos.

Tendo o teatro a prerrogativa de nos fazer ver, estamos aqui para mostrar que estamos vivos, que sabemos o que queremos, que queremos escolher e que nunca é tarde para assumir que somos diligentes, que temos uma voz e somente queremos que nos deixem falar.

Nesta boda não há morais da história, não há finais felizes, preferimos desafiar a tradição dos bons costumes e deixarmo-nos contagiar por aquilo que de mais autêntico acontece e que nos fica gravado na memória: boa comida, bom vinho e boa companhia.

A partir de um texto de Brecht, criámos um léxico comum, um ambiente no qual somos venturosos e exactos, lembrámo-nos dos casamentos que testemunhámos, dos brindes que fizemos e das tias desdenhosas que cirandavam pelo salão.

No final do dia, como todos os dias, ficamos nós, uma cama e os dias vincados na memória. Tantos dias e tantas memórias que talvez a cama nem aguente, mas não faz mal, porque mesmo que tudo esteja a correr mal, ao menos que a *comida seja boa*.

Nuno Pinheiro

Orientação Nuno Pinheiro

Interpretação Ana Pereira, Carlos Silva, Ermelinda Rodrigues, Fernando Reis, Irene Pinheiro, Isabel Leão, Jacira Espírito Santo, José Brás Silva, José Daniel Caldeira, Josélia Costa, M^a Lurdes Vítor e Margarida Vieira.

Convidadas Especiais Adriana Pereira, Inês Veloso e Vera Costa.

O TEATRO DA GARAGEM É UMA COMPANHIA
FINANCIADA PELO

APOIADA POR



ANEXO 6: