

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



ELOS | TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO  
E COMUNIDADE

---

António de Paiva Coelho Vicente

Lisboa, 15 de Maio de 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

ELOS | TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO

E COMUNIDADE

---

António de Paiva Coelho Vicente

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – especialização em Teatro e Comunidade, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando N. Rosa.

Constituição do Júri:

Presidente \_\_\_\_\_ Professor José Pedro Caiado

Vogal Arguente \_\_\_\_\_ Professora Doutora Lucília Valente

Vogal Orientador \_\_\_\_\_ Professor Doutor Armando N. Rosa

Vogal Co-orientadora \_\_\_\_\_ Professora Maria João Vicente

Lisboa, 15 de Maio de 2012

*Homem*  
*Inútil definir este animal aflito.*  
*Nem palavras,*  
*nem cinzéis,*  
*nem acordes,*  
*nem pincéis*  
*são gargantas deste grito.*  
*Universo em expansão.*  
*Pincelada de zarcão*  
*desde mais infinito a menos infinito.*

– António Gedeão –

# ÍNDICE

Resumo/Abstract .....	5
Agradecimentos .....	6
Prólogo .....	7
Introdução .....	8-9
<b>Capítulo I – Contextualização do Projecto Elos .....</b>	<b>9</b>
I.1. Empatia – O que é? .....	9-10
I.1.1. Um Pouco de História .....	10
I.1.2. Nas Artes Performativas .....	10-11
I.1.3. Rapport.....	11-12
I.2. Escutar e Ser Escutado .....	12-14
I.3. Caracterização dos Grupos Envolvidos .....	14-16
<b>Capítulo II – Teatro <i>Playback</i>: A Origem .....</b>	<b>16</b>
II.1. Teatro <i>Playback</i> – O que é? .....	17
II.1.1. Código de Ética para o Teatro <i>Playback</i> .....	17-18
II.1.2. Algumas Técnicas do Teatro <i>Playback</i> .....	19-22
II.1.3. As Quatro Esferas .....	22
II.1.4. Histórias Pessoais .....	22-24
II.1.5. O Ritual no Teatro <i>Playback</i> .....	24-25
II.1.6. No Seio do Simbólico .....	25
II.1.7. O Moderador .....	25-26
II.1.8. O Actor de <i>Playback</i> .....	26-27
II.1.9. A Música .....	27
II.1.9.1. O Músico de <i>Playback</i> .....	27
II.1.9. 2. Os Instrumentos .....	27
II.2. Grupos de Teatro <i>Playback</i> – Algumas variações .....	28
II.3. À Procura de um Campo Conceptual .....	28-29
<b>Capítulo III – Processo Criativo .....</b>	<b>29-30</b>
III.1. Plano B .....	30
III.2. Dois Novos Elos .....	30
III.3. Escolha do Tema .....	31
<b>Capítulo IV – Apresentação do Projecto .....</b>	<b>31-33</b>
Conclusão .....	34-35
Referências Bibliográficas .....	36-45
<b>Anexos .....</b>	<b>46</b>
Anexo A .....	47-49
Anexo B .....	50-52

## RESUMO

O objectivo deste projecto é dar ênfase à condição humana e às relações intra e interpessoais, através da criação de um espaço, onde histórias pessoais possam emergir e ser percebidas. Neste contexto, salientamos a importância do teatro *playback* na criação de uma plataforma de aproximação e entendimento comum entre sujeitos de diferentes culturas, etnias e classes sociais, em que a escuta construtiva e a empatia assumem um papel preponderante. Propomos, por conseguinte, que se reflecta sobre o papel da criação artística na inclusão, integração e acompanhamento do indivíduo na sociedade.

**Palavras-Chave:** Eu. Outro. Teatro Comunitário. Teatro *Playback*. Teatro Interactivo. Relações Humanas. Improvisação. Espontaneidade. Criatividade. Escuta. Empatia. Histórias Pessoais.

## ABSTRACT

The objective of this project is to create a focus on the human condition and relationship by creating a space where personal stories can emerge and be perceived. In this respect, we would like to highlight the part played by *playback theatre*, that is, the creation of a space where people from different cultures, ethnicities and social classes come together to tell and hear each other's stories, a space where listening and empathy assume a leading role and from which, people can begin to break down the barriers that divide them. Finally, we propose to reflect on artistic creation role in supporting the individual and his inclusion and integration into society.

**Key-words:** Self. The Other. Community-based Performance. Playback Theatre. Interactive Theatre. Human Relationship. Spontaneity. Creativity. Improvisation. Listening. Empathy. Personal Stories.

## **AGRADECIMENTOS**

Os nossos agradecimentos destinam-se a todas as pessoas e a todas as histórias partilhadas ou percebidas, no decurso deste nosso projecto. Deixamos também uma nota especial, de imensa gratidão, àqueles que, de coração e sem almejam nada em troca, dedicaram o seu tempo a ler, discutir, sugerir, questionar e reflectir connosco.

Um obrigado sincero a todos os que, directa ou indirectamente, nos acompanharam durante esta longa caminhada, dando-nos alento e força e, no fundo, tornando-a exequível e menos pesada.

## PRÓLOGO

As condições que nos são exigidas pela natureza como animais são que sobrevivamos e nos procriemos. Como humanos e racionais, depois de ultrapassagens evolutivas e de maturação, seleção e escolhas do que considerámos ser o melhor – para que essa sobrevivência não se baseie apenas, somente, nos instintos – pudemos alcançar um patamar que nos permitiu, permite, interagir cognitivamente no que passámos a chamar *ordem civilizacional organizada*, que induz, motiva, proporciona a uma troca mais aproximativa de informação entre os da espécie: o movimento adequado, útil, e a linguagem.

O humano é ainda o ser que procura descodificar o seu princípio, a finalidade de um percurso que viaja e que percorre, mas que desconhece onde começa exatamente e como, onde, acaba finalmente. Tem a preocupação de chegar ao outro, ao grupo, ao bando, que num conjunto ou em reservado procura também desvendar caminhadas semelhantes. Procurar desvendar o enigma: *De onde venho? Quem ou o que sou? Para onde vou?* A resposta ao enigma levou desde sempre o humano à procura de expressões ritualizadas que lhe permitissem reconstituir do imaginário dos medos e de prantos ansiosos, traços e cores, movimentos e sons num equilíbrio harmoniosamente desacertado entre o abstrato e o real que eleve o pior ao melhor, o desespero à magnitude dos deuses.

Porventura, talvez, o que o humano – cada um de nós – procura, é compreender o sistema que o agita por dentro, que o faz amar e recear, que o faz criar o belo ou o terror. Da repulsa às chagas do leproso constrói a vontade de alcançar campos férteis ou áridos que preencham o interior dum corpo, da máquina cognitiva do outro, do espaço que lhe vai da razão à emoção. Coloca máscaras, alonga os membros e a vontade apodera-se do corpo – invólucro de segredos por desvendar – e ritualiza os sons, a **palavra**. Nasce a arte; procura-se a aproximação; o humano encontra o outro.

– João Silva –

Lisboa, Maio de 2012

## INTRODUÇÃO

Observamos com alguma apreensão a actual dificuldade de relacionamento entre as pessoas, existindo cada vez mais um distanciamento entre elas. O viver em superficialidade impera, sendo notório o receio, medo ou desinteresse em se dar ao outro, criando uma barreira difícil de transpor (Cf. Silva, 2008).

Sartre, na sua obra *O Ser e o Nada*, evidencia a dificuldade do outro em termos relacionais e o incómodo que causa quando é visto e percebido. Para o autor, não existe desunião entre o eu e o outro no momento em que um toma consciência do outro, chegando mesmo a considerar o outro como “o meu inferno” (Ibidem).

Esperemos que o teatro, como elaborada técnica de análise da realidade, mais especificamente da relação do ser humano consigo e com o outro, possibilite, de alguma forma, lenificar toda esta desarmonia, acabando por encontrar, actualmente, o nosso “papel” em relação às pessoas com quem nos cruzamos no dia-a-dia (Cf. Brook, 2008) num *mundo compartilhado (mitwelt)*<sup>1</sup>.

O projecto ELOS é contextualizado na parte inicial deste relatório, onde explicaremos o seu nascimento, enumeraremos os intervenientes e definiremos intenções; passando depois para uma parte onde dois elementos fundamentais na persecução deste projecto serão dissecados, a empatia e a escuta.

O segundo capítulo deste relatório dá enfoque à forma teatral *playback* e às especificidades a ela associadas. Definiremos o conceito de teatro *playback*, apresentaremos o código de conduta e enunciaremos algumas técnicas inerentes à sua prática, bem com os seus pilares de sustentação. De seguida, passaremos à questão das histórias pessoais, do ritualismo e simbolismo, os quais bem patentes no teatro *playback*, um pouco à imagem do teatro de Artaud e de Grotowski. Por último, falaremos da figura do moderador, do actor e do músico enquanto *playbackers*, dos grupos de teatro *playback* e de um possível campo conceptual, onde esta prática teatral possa encaixar.

No terceiro capítulo, entraremos na esfera do processo criativo, onde poderão surgir situações inesperadas e com as quais teremos que saber lidar e empoderar, até chegar ao tema para a apresentação final.

---

<sup>1</sup> *Mitwelt* (ser-com-os-outros) – o segundo dos três modelos de conduta do *Dasein* (ser-aí), teorizado por Martin Heidegger, na sua obra *Ser e Tempo* (1989).

No quarto capítulo, incidiremos sobre a apresentação do encontro de teatro, focando algumas das histórias que foram partilhadas pelos espectadores e encerraremos com a conclusão, em jeito de reflexão.

## CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZAÇÃO DO PROJECTO

O Projecto ELOS surge na sequência de um cruzamento entre duas *comunidades de interesse*<sup>2</sup>, das quais fazemos parte: uma enquanto voluntários, outra enquanto *performers*. A primeira, a ACA<sup>3</sup>, que tem como principal objectivo o combate à solidão através de uma palavra amiga, e a segunda, o Teatro Imediato, que desenvolve um trabalho artístico assente em histórias pessoais.

A ideia de concretização deste projecto surgiu da percepção de que as duas comunidades, das quais fazíamos parte, apresentavam, à partida, um denominador comum, designadamente o trabalho com o outro, para o outro e pelo outro.

Inicialmente, pretendemos criar um espaço de experimentação e formação, no qual as pessoas se pudessem encontrar, com o intuito de partilhar pequenos momentos ou histórias de vida mais detalhadas, fomentando assim a confiança e o crescimento do sentido de pertença de cada pessoa em relação ao grupo, estreitando as relações. Essas mesmas histórias seriam representadas pelos *performers* do teatro imediato, pelas pessoas sem-abrigo, pelos voluntários e/ou técnicos. É importante frisar, que o projecto esteve sempre aberto a qualquer participação, ainda que o foco estivesse na relação entre essas duas comunidades – o eu e o outro como temática central, enfatizando a questão da empatia e da escuta.

### I.1. Empatia – O que é?

Do grego, *Empátheia* – *em* (para dentro) + *páthos* (sentimento), «paixão, estado de alma». É a capacidade psicológica para se identificar com o eu de outro, conseguindo sentir o mesmo que este nas situações e circunstâncias por ele vivenciadas.

Se, por um lado, Hoffman (2001) entende a empatia como uma resposta afectiva adequada à situação do indivíduo e não à situação em si mesma, por outro, Boal alerta-nos

---

<sup>2</sup> Cf. Baz Kershaw, *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*, 2005:pp.30-1.

<sup>3</sup> Associação Conversa Amiga – Instituição de Solidariedade Social.

para o facto de esta ter de «ser entendida como a arma terrível que realmente é. A empatia é a arma mais perigosa de todo o arsenal do teatro de artes afins (cinema e TV)» (Boal, 1983, p.117).

Na psicologia e nas neurociências contemporâneas, a empatia encontra-se intrinsecamente relacionada com a inteligência emocional do indivíduo, podendo, por conseguinte, ser espartilhada, de acordo com dois eixos. São eles, designadamente, o eixo cognitivo, que implica a compreensão da dimensão psicológica do indivíduo, e o eixo afectivo, que se prende com as vivências e experiências emocionais do próprio sujeito, por via da observação do outro.

### **I.1.1. Um Pouco de História**

O conceito de *empatia* é atribuído ao filósofo Theodor Lipps (1851-1914) que, no início do séc. XX, se refere à mesma, como «a relação entre o artista e o espectador que projecta a si mesmo na obra de arte»<sup>4</sup>.

O desenvolvimento deste conceito nas ciências psíquicas é iniciado por Karl Jaspers na obra *Psicopatologia Geral* (1913), e propõe que o psiquiatra, ao invés de interpretar, deve distinguir e designar, com termos fixos, os estados psíquicos que os pacientes vivenciam. Na década de 1920, Edward B. Titchener, um psicólogo americano, surge, pela primeira vez, com o sentido técnico original da palavra *empatia* – *mimetismo motor*. Este sentido é diferente do que chegou até nós pelo grego. Para Titchener, a empatia decorria de uma espécie de imitação física do sofrimento alheio, que acabaria por evocar os mesmos sentimentos na própria pessoa<sup>5</sup>.

### **I.1.2. Nas Artes Performativas**

Quando se inicia um espectáculo, Boal (1983) alerta-nos para a relação que se estabelece entre a personagem – especialmente o protagonista – e o espectador. Dessa relação, sobressai uma atitude passiva por parte do espectador, que vai delegar a sua capacidade de acção à personagem. Como a personagem se assemelha a nós próprios, como refere

---

<sup>4</sup> Citação extraída de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Empatia>, acedido a 10/07/2011.

<sup>5</sup> Baseado no texto *Empatia*, disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Empatia>, acedido a 10/07/2011.

Aristóteles, vamos acabar por viver tudo o que a personagem vive. «Sem agir, sentimos que estamos a agir; sem viver, sentimos que estamos a viver. Amamos e odiamos quando se odeia e ama a personagem» (Ibidem, p.37).

A empatia faz-nos sentir como se estivéssemos no palco ou na tela, ocupando por momentos o lugar das personagens e absorvendo todas as suas emoções e pensamentos. Aristóteles, no Sistema Trágico Coercitivo vai contemplar a empatia como um dos seus elementos fundamentais. Neste contexto, diríamos que empatia é aquela que permite ao espectador ser guiado através das vivências da personagem: «o espectador sente como se estivesse atuando ele mesmo, goza os prazeres e sofre as dores do personagem, ao extremo de pensar seus pensamentos» (Ibidem, p.42). De realçar que, para Aristóteles, a empatia faz-se sempre acompanhar pela dianóia (pensamento da personagem – pensamento do espectador). Já para Brecht, «uma boa empatia necessita da compreensão para evitar que o espectáculo se converta numa *orgia emocional* e que o espectador possa purgar o seu pecado social» (Ibidem, p.109). O autor está totalmente a favor de uma emoção que seja fruto do conhecimento e contra a já referida *orgia emocional*, que decorre da ignorância. «(...) que ninguém chore a *fatalidade* que levou os filhos da Mãe Coragem, mas sim que se chore de raiva contra o comércio da guerra, porque é esse comércio que rouba os filhos à Mãe Coragem» (Ibidem, p.110).

### **I.1.3. Rapport**

Entende-se por rapport «a capacidade de criar aspectos comuns entre duas ou mais pessoas, gerando uma atmosfera de respeito e confiança»<sup>6</sup>, através de um processo natural, até inconsciente, mas que pode, também, como qualquer competência humana, ser praticado de forma consciente. A técnica do rapport é também designada por “espelhamento”. Tal como um espelho reflecte apenas o que está diante dele, o acto de espelhar consiste em reproduzir o discurso corporal do outro de forma sensível e discreta, permitindo-lhe ser conduzido como se de uma dança se tratasse<sup>7</sup>.

Podemos, assim, inferir que, quanto mais emocionalmente abertos e disponíveis estivermos, maior a nossa capacidade para acolher o outro e os seus sentimentos. Esta mesma

---

<sup>6</sup> Citação extraída de <http://site.suamente.com.br/a-importancia-do-rapport-nas-relacoes/>, acedido a 13/07/2011.

<sup>7</sup> Baseado no texto *A importância do Rapport nas Relações*, disponível em <http://site.suamente.com.br/a-importancia-do-rapport-nas-relacoes/>, acedido a 13/07/2011.

capacidade, de sentir empatia pelo outro, tem um papel preponderante em termos relacionais. Nesta medida, o rapport deve ser entendido, sobretudo, como um processo de amor e entrega, que reflecte um interesse absoluto e genuíno pelo outro, sem, contudo, esquecer ou deixar de lado o amor por nós próprios, pelos nossos valores e crenças pessoais.

## **I.2. Escutar e Ser Escutado**

Diz-nos Dalal (1998), que falar é uma coisa, escutar é outra. Na escola aprendemos a falar, mas não a escutar. Segundo o mesmo autor, «escutar é um processo potencialmente assustador, porque ao ouvir as palavras do outro, deixamos literalmente que as suas palavras penetrem o *eu* – é permitir a entrada de um estranho em nossa casa» (Dalal, 1998, p. 223). Escutar é algo que vai mais além da capacidade auditiva de cada um. Significa uma disponibilidade permanente da pessoa que escuta à fala do outro, aos seus gestos e às suas diferenças. Isto não quer dizer que, quem escuta se tenha que reduzir ou anular, antes pelo contrário. A verdadeira escuta aceita que se possa discordar, opor, posicionar (Cf. Freire, 1996).

A escuta genuína significa suspender a memória, desejo, julgamento e, por breves momentos, pelo menos, existir para o outro. Uma submersão do eu e imersão no outro. Vai, pois, fortalecer os nossos relacionamentos, cimentando a nossa conexão com o outro e a noção do eu (Cf. Nichols, 2009).

A *escuta sensível* é uma escuta que se ampara na empatia e na qual o eu deverá saber sentir o universo afectivo, imaginário e cognitivo do outro, para que possa compreender a sua essência (Cf. Barbier, 1998). Apresenta as seguintes características:

- a) Reconhecer e aceitar o outro de forma incondicional, não julgando, não medindo e não comparando;
- b) Ao invés de situar uma pessoa no seu habitat natural, começar por conhecê-la primeiramente enquanto ser humano;
- c) Ter por base uma relação de totalidade com o outro;
- d) Estar num estado de hipervigilância, vulgo estado meditativo.

**Quadro 1: A Escuta Construtiva<sup>8</sup> – Alguns Elementos**

Pressupostos	Elementos verbais e não-verbais (Como?)
1. O receptor presta total atenção ao emissor.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mantém um olhar suave e atento, focado no emissor;</li> <li>• Manifesta uma postura corporal aberta e disponível;</li> <li>• Promove um ambiente, no qual ambas as partes se sentem confortáveis e em segurança para comunicarem abertamente.</li> </ul>
2. Aquele que escuta de modo construtivo, escuta com compaixão.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Solicita esclarecimentos, quando e se não entende algo que é dito pelo emissor;</li> <li>• Serve-se de palavras que o emissor tenha utilizado, em vez de interpretar;</li> <li>• Ouve a mensagem na sua totalidade e não de forma parcelada;</li> <li>• Procura analisar e compreender se a linguagem corporal do emissor está em desacordo com o que foi dito até então;</li> <li>• Escuta as ideias e os sentimentos que estão aí subjacentes e em presença.</li> </ul>
3. Aquele que escuta de modo construtivo não deve interromper o emissor.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Não termina as suas frases;</li> <li>• Não procura arranjar palavras para o ajudar.</li> </ul>
4. Escuta construtiva é escutar sem tecer julgamentos avaliativos.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sem críticas;</li> <li>• Sem suposições;</li> <li>• Sem emitir opiniões.</li> </ul>
5. Aquele que escuta de modo construtivo e activo disponibiliza a intenção de ouvir o emissor de modo pleno, recorrendo a métodos de incentivo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Abana a cabeça ocasionalmente;</li> <li>• Serve-se de palavras ou sons de encorajamento;</li> <li>• Utiliza o silêncio, reafirma comentários e parafraseia o emissor;</li> <li>• Fala apenas para pedir esclarecimentos.</li> </ul>
6. Em contexto profissional, o principal critério para o receptor é compreender totalmente o que o emissor está a tentar dizer.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Coloca de parte as suas próprias necessidades, crenças e compromissos;</li> <li>• Entra totalmente no mundo do emissor;</li> <li>• Permite que o emissor expresse emoções;</li> <li>• Pergunta ao emissor, no final da conversa, se há algo mais que este gostaria de dizer.</li> </ul>

<sup>8</sup> Tradução livre do artigo *The Elements of Constructive Listening*, que nos foi enviado pela sua autora, Kay Kay, formadora no curso *Deeper Listening* (2010). UK.

A *escuta construtiva* ocorre, portanto, quando ambos, o emissor e o receptor, estão certos de que o emissor foi escutado e compreendido:

«A necessidade de ser escutado, que é algo que normalmente se toma como certo, acaba por ser um dos motivos mais poderosos da natureza humana. Ser escutado é o meio através do qual nos descobrimos a nós próprios como seres mais compreensivos e tolerantes ou não. Nós preocupamo-nos com as pessoas que nos escutam. Podemos até amá-las. Mas, ainda que por um momento que seja, nós usamo-las» (Nichols, 2009, p.18).

Concludentemente, ser escutado significa que nos estão a levar a sério e que existe reconhecimento, aceitação e validação das nossas ideias e sentimentos.

### **I.3. Caracterização dos Grupos Envolvidos**

- **Pessoas sem-abrigo**

Considera-se pessoa sem-abrigo, aquela que, independentemente da sua nacionalidade, idade, sexo, condição socioeconómica e condição de saúde física e mental, se encontre sem tecto, vivendo no espaço público, alojada em abrigo de emergência ou com paradeiro em local precário, ou sem casa, encontrando-se em alojamento temporário destinado para o efeito<sup>9</sup>.

De acordo com os dados fornecidos pelo Relatório Mensal de Junho de 2011, verificou-se uma média de 15 pessoas acompanhadas na Zona 2 (Igreja de Arroios e envolvente + Travessa das Freiras a Arroios) e uma média de 8 voluntários por saída<sup>10</sup>.

Quanto à caracterização sociodemográfica das pessoas sem-abrigo, podemos verificar que são maioritariamente homens e que a média de idades desta população deve rondar os 48 anos.

- **Voluntários**

Segundo definição das Nações Unidas, «o voluntário é o jovem ou o adulto que, devido a seu interesse pessoal e ao seu espírito cívico, dedica parte do seu tempo, sem remuneração alguma, a diversas formas de actividades, organizadas ou não, de bem-estar social, ou outros campos...». De acordo com o art.º 3.º da Lei n.º 71/98, de 3 de Novembro, «é

---

<sup>9</sup> Definição disponibilizada no Relatório do Instituto da Droga e da Toxicodependência (2009).

<sup>10</sup> Fonte: Associação Conversa Amiga (ACA) – Projecto ‘Um Sem-Abrigo, Um Amigo’ (USAUA).

o indivíduo que de forma livre, desinteressada e responsável se compromete, de acordo com as suas aptidões próprias e no seu tempo livre, a realizar acções de voluntariado no âmbito de uma organização promotora. A qualidade do voluntário não pode, de qualquer forma, decorrer de relação de trabalho subordinado ou autónomo ou de qualquer relação de conteúdo patrimonial com a organização promotora, sem prejuízo de regimes especiais constantes da Lei».

O grupo de voluntários activos é composto por 48 elementos (USAUA+VSNR), com diferentes backgrounds (arquitectura, saúde, psicologia, gestão, engenharia, direito, teatro, matemática, marketing, entre outros).

- **Associação Conversa Amiga (ACA)**

A Associação Conversa Amiga é uma Instituição de Solidariedade, sem fins lucrativos. Tem como finalidade diminuir o sentimento de solidão, promover a solidariedade e crescimento pessoal dos voluntários. Os voluntários são, simultaneamente, pessoas que ajudam e são ajudadas, partilhando as suas experiências. Para estes objectivos, a ACA desenvolve projectos próprios que lhes possam dar resposta.

- **Projecto Um Sem-Abrigo, Um Amigo (USAUA)**

O projecto é desenvolvido pela ACA e é direccionado para a população sem-abrigo, tendo como princípio a diminuição da solidão e exclusão emocional, promovendo a dignidade humana na pessoa sem-abrigo.

O projecto comporta, ainda, a Vertente Saúde na Rua (VSNR) que é direccionada para os cuidados de saúde.

Os voluntários do projecto USAUA e VSNR fazem saídas quinzenais (aos sábados) e intervêm em 4 zonas distintas:

- a) Zona 1 – Jardim Constantino;
- b) Zona 2 – Igreja de Arroios e envolvente+Travessa das Freiras a Arroios;
- c) Zona 3 – Praça do Comércio e Campo das Cebolas;
- d) Zona 4 – Gare do Oriente.

- **O Teatro Imediato**

O Teatro Imediato é o único grupo de Teatro Playback em Portugal. Formado por um grupo de actores e não-actores de Lisboa, nasceu em Maio de 2007 e constituiu-se como Associação Cultural em Junho de 2010, com o propósito de praticar e divulgar essa forma teatral.

Actua nos domínios da representação e da formação, realizando *performances* e *workshops* abertos ao público em geral, e também *performances* fechadas, dirigidas a grupos específicos.

## **CAPÍTULO II: TEATRO PLAYBACK – A ORIGEM**

O teatro *playback* chega até nós em 1975, pela mão do norte-americano Jonathan Fox, um escritor e professor, que vai encontrar «seus modelos e sua inspiração nos valores e na estética das tradições orais primitivas, nos teatros alternativos atuais e nos papéis reparatórios essenciais do ritual e da narração de histórias (...) [no seio de uma comunidade rural do Nepal]» (Salas, 2000, p.25).

O teatro da espontaneidade de Moreno, através da companhia de teatro comunitário Stegreiftheater, onde os conflitos da Viena de então eram abordados e representados, vai igualmente servir de ponto de partida à criação do teatro *playback* (Cf. Kristoffersen, 2010).

Jonathan e Jo Salas, musicoterapeuta que viria a ser sua companheira, acabam por mudar-se de New London para New Paltz, no interior do estado de Nova Iorque. Em Beacon (NY), no Instituto Moreno, Jonathan decide completar a sua formação em psicodrama, algo que, no seu entender, o dotaria da coragem e sabedoria necessárias para que pudesse lidar com qualquer história mais delicada ou dolorosa. É por volta dessa altura, que um grupo de pessoas se junta a Jonathan e Jo, com o intuito de fazerem a pesquisa do novo teatro. Um teatro que, apesar de novo, se ligava, de forma inequívoca, às tradições do teatro antigo e não tecnológico. Uma experiência que acabaria por se revelar enriquecedora, dada a heterogeneidade do grupo, e que marcaria também o início dessa forma teatral.

## II.1. Teatro *Playback* – O que é?

O teatro *playback* é uma modalidade de teatro interativo, «que recorre ao uso da linguagem verbal, não-verbal, física e espacial» (Chesner, 2002, p.46). Durante uma apresentação de teatro *playback*, a audiência é convidada por um moderador a partilhar histórias pessoais que são encenadas de forma imediata e improvisada. «O moderador vai fazer a ponte entre os co-criadores do evento: o grupo de *playback* e o público. [Este] facilita o processo pelo qual a voz do individual é escutada, amplificada e representada pelos *performers*» (Id. *Ibidem*).

«Trata-se então de uma prática artística que quebra com a atitude passiva do espectador e com o poder hegemónico do artista. Quebra-se também com o conceito de “arte pela arte”, pois a separação entre arte e realidade não é nítida, entrando-se muitas vezes em aspectos terapêuticos, sociais e/ou educacionais» (Siewert, 2008, p.1).

### II.1.1. Código de Ética para o Teatro *Playback*<sup>11</sup>

Os profissionais e formadores de Teatro *Playback* devem praticar o seguinte:

#### 1 – Respeito

Uma interacção cordial e de respeito para com o público, em todos os momentos. O reconhecimento do outro e a promoção da sua integridade, de forma a que não seja violada em qualquer momento. O entendimento e respeito pelos rituais, tradições, princípios e práticas do Teatro *Playback*, e o compromisso em adquirir esse conhecimento.

#### 2 – Inclusividade

Estar aberto a qualquer história, independentemente do seu nível de complexidade. Procurar dar voz àqueles que raramente têm oportunidade de se expressar.

---

<sup>11</sup> Tradução livre, a partir de *Code of Ethics for Playback Theatre Trainers and Practitioners* (3 de Agosto de 2012).

### **3 – Emergência**

Permitir que, de um evento, possa surgir um conjunto de expressões, livres e inesperadas, sem serem programadas ou manipuladas. Histórias ou narradores não são escolhidos antes de uma performance (a não ser em situações excepcionais, que devem ser transparentes).

### **4 – Competências**

Assegurar que se tem *know-how* suficiente e supervisão para qualquer projecto de *Playback Theatre* que se empreenda, adquirindo formação contínua, conforme necessário.

### **5 – Direitos Humanos**

A promoção dos Direitos Humanos de todos os presentes e não-presentes. Quando necessário, tomar as medidas adequadas para minorar algum preconceito que possa ter sido expresso, consciente ou inconscientemente, por um narrador ou participantes.

### **6 – Privacidade e confidencialidade**

O reconhecimento de que as histórias contadas numa performance não estão sujeitas à confidencialidade. O compromisso em repetir ou escrever sobre as mesmas, de uma forma respeitosa e discreta.

## II.1.2. Algumas Técnicas do Teatro *Playback*

### Quadro 2: Algumas Técnicas do Teatro *Playback*

Fonte: Jo Salas, *Teatro Playback: uma nova forma de expressar ação e emoção*, 2000: pp. 43-53 e Teatro Imediato e Cláudia Vau, *Teatro Imediato e Mediação Teatral*, 2009: pp. 35-36.

Técnica	Forma	Características e contexto de utilização
Escultura fluída	Curta não narrativa	<p>É a mais conhecida de entre todas as formas curtas, sendo frequentemente utilizada no início do espectáculo, para “aquecer” o público.</p> <p>Uma pessoa fala de um sentimento forte, que se destaca. Ao sinal do moderador – vamos ver – a música começa e os actores avançam, um a um, repetindo uma sequência de movimentos e sons, com ou sem recurso à palavra, podendo haver um leve desenvolvimento. Cada actor representará, de forma diferente, o sentimento do narrador, mas sem se relacionar com os outros actores. Os actores e os músicos “congelam” a <i>escultura fluída</i>, quando o primeiro actor se detém. Depois, neutralizam e contemplam o narrador por uns segundos, em sinal de reconhecimento. No final, o foco é devolvido ao narrador e ao moderador.</p>
Transformação ou Transição	Curta não narrativa	<p>A transformação traduz-se em duas esculturas fluídas, com uma transição entre elas. Utiliza-se, quando ocorre uma mudança de sentimento. Por exemplo: “Hoje de manhã, senti que o trabalho estava a correr muito bem. Todavia, à medida que o dia foi avançando, o meu rendimento foi baixando drasticamente.” O moderador dá a indicação dos dois sentimentos em presença e, tal como na forma anterior, os actores vão avançando, um a um, repetindo uma sequência de movimentos e sons, com ou sem recurso à palavra, podendo existir um leve desenvolvimento.</p> <p>“Congelam” e, num movimento rápido e neutro, passam para a imagem correspondente ao segundo sentimento. Os actores e os músicos “congelam” a escultura fluída pela segunda e última vez, quando o primeiro actor se detém. Depois, neutralizam e olham o narrador por uns segundos, em sinal de reconhecimento. No final, o foco é devolvido ao narrador e ao moderador.</p>

Técnica	Forma	Características e contexto de utilização
<b>Pares</b>	Curta não narrativa	<p>Utiliza-se, quando existem dois sentimentos simultâneos e opostos, por parte do narrador. Os actores posicionam-se dois a dois, um à frente do outro, iniciando o par que se encontra do lado do moderador. Cada um representa um dos sentimentos expressos pelo narrador, com movimento e som, com ou sem recurso à palavra, podendo ocorrer um ligeiro desenvolvimento e relacionamento, embora sem recorrer à combinação prévia para escolher um dos sentimentos. É o actor que está à frente que inicia e termina.</p> <p>A presente forma pode ser desenvolvida por três actores, sendo que um deles queda só, tendo de representar ambos os sentimentos e dar-lhes uma rotação, de modo a provocar um efeito de transição entre eles. Ao fim de duas transições e três sentimentos representados, o actor “congela”, neutraliza e olha o narrador, em sinal de reconhecimento. No final, o foco é devolvido ao narrador e ao moderador.</p>
<b>Instantâneos ou História em Quadros</b>	Intermédia narrativa	<p>A história do narrador é resumida pelo moderador em cinco frases. No presente do indicativo e na terceira pessoa, como se estivesse a contar um conto, que vai nascer naquele mesmo instante. No final de cada frase, o moderador faz uma pausa e os actores criam uma imagem estática, que ilustra o que foi dito. Só reiniciam o movimento, quando o moderador proferir uma nova frase. Ao fim da quinta frase, o actor neutraliza e olha o narrador, em sinal de reconhecimento. No final, o foco é devolvido ao narrador e ao moderador.</p> <p>Nesta forma, para além de representarem o narrador, os actores podem, ainda, representar outras personagens presentes na história, bem como animais ou objectos.</p>
<b>História em Três Partes</b>	Intermédia narrativa	<p>Se estiverem quatro actores no palco, aquele que estiver mais distante do moderador não participa na história em três Partes.</p> <p>Os actores, depois de escutarem a história, escolhem três elementos ou momentos-chave da mesma e representam-na. O actor à direita dos outros entra em cena, representa e detém-se, mantendo a posição e expressão finais da sua interpretação. Segue-se-lhe o actor ao centro e, por fim, o actor à esquerda. Ao fim do terceiro actor, todos neutralizam e olham o narrador, em sinal de reconhecimento. No final, o foco é devolvido ao narrador e ao moderador.</p>

Técnica	Forma	Características e contexto de utilização
<b>3 Soli</b>	Intermédia narrativa	<p>Utiliza-se, quando as histórias partilhadas se afiguram ricas em monólogos interiores e emoções intensas, isto é, quando a narrativa interior é mais importante do que a exterior.</p> <p>Três actores espalhados pelo palco, cada um na sua cadeira (mas não ocupando o centro do espaço), devem adoptar uma postura neutra, estando conscientes da personagem que vão representar.</p> <p>Pelo menos dois dos actores devem representar o narrador. O terceiro actor terá que representar a parte que falta ou aquilo que dá encerramento à cena (se houver um quarto actor, será este a representar o que falta).</p> <p>Quando o último actor terminar, todos neutralizam e olham o narrador, em sinal de reconhecimento. No final, o foco é devolvido ao narrador e ao moderador.</p> <p>Os actores podem utilizar texto, canto, panos, entre outros.</p>
<b>Coro</b>	Intermédia narrativa	<p>Aqui, dois ou mais actores ficam bem juntos, formando um grupo, à imagem de um bando. O Corifeu dá início a uma acção, utilizando movimentos, sons ou palavras e os restantes seguem-no, como se fossem um só. A liderança é alternada a cada proposta do actor, a qual é imediatamente acompanhada pelos restantes. Ao fim de três ou quatro alternâncias, todos “congelam”, neutralizam e olham o narrador, em sinal de reconhecimento. No final, o foco é devolvido ao narrador e ao moderador.</p>
<b>História Longa</b>	Longa narrativa	<p>É utilizada na parte mais solene do espectáculo, ou seja, quando o moderador convida um espectador a sentar-se ao seu lado e a partilhar uma história mais pormenorizada. É pedido ao narrador que escolha um actor para o representar a si e outros actores para representarem outras personagens de relevo na história, caso estas existam. Após a história ter sido partilhada o músico toca um tema improvisado que case bem na cena, enquanto os actores se preparam. Os actores fazem uma imagem “congelada” e o músico deixa de tocar, abrindo caminho à representação. Os actores podem recorrer aos panos coloridos para dar uma outra dimensão à representação.</p> <p>Quando terminarem, neutralizam e olham o narrador por uns segundos, em sinal de reconhecimento. No final, o foco é devolvido ao narrador e ao moderador.</p>

As formas curtas são utilizadas no início de uma apresentação, de modo a aquecer o público e preparar o mesmo para a partilha de histórias mais pormenorizadas.

Podem também ser utilizadas no final, em jeito de encerramento. O moderador pode perguntar ao público, por exemplo: “O que é que fica convosco deste encontro?” À medida que o público se vai manifestando, os actores entram e utilizam a *escultura fluída* para representar o que é partilhado. A designação das formas intermédias permite-nos antever a sua caracterização: prefiguram formas com alguma narrativa e que entremeiam as curtas e as longas.

A forma longa vai ocupar a segunda parte do espectáculo, quando o narrador é convidado pelo moderador a sentar-se a seu lado e a partilhar uma história. Consiste numa dramatização da cena de modo improvisado e recorrendo à palavra.

### **II.1.3. As Quatro Esferas**

Fox (1999, p. 127) vai reiterar o que havia sido defendido por Salas – a necessidade dos praticantes de *playback* possuírem determinadas habilidades essenciais à prática do *playback*. Para isso, propõe-nos que ocorra uma interacção entre as seguintes esferas:

- a) Arte – Sentido estético, expressividade, originalidade e versatilidade;
- b) Interacção Social – Gestão do evento e garantia de uma atmosfera segura;
- c) Ritual – Manutenção das regras, sentimento de entusiasmo, dimensão transpessoal, objectivo de transformação e linguagem que prenda a atenção.

Veronica Needa<sup>12</sup>, aquando de uma formação ministrada no Reino Unido, transmitiu-nos que havia uma quarta esfera, a esfera do Desenvolvimento Pessoal – Estar mentalmente e emocionalmente equilibrado, de modo a poder servir a história do outro.

### **II.1.4. Histórias Pessoais**

«Somos todos contadores de histórias (...). Durante toda a nossa vida procuramos oportunidades para ouvi-las e contá-las» (Salas, 2000, p.35). Acreditamos, pois, que seja este o principal motivo para a tamanha aceitação que o *playback* tem tido ao longo de todos estes

---

<sup>12</sup> Veronica Needa é coordenadora da escola de teatro *playback* no Reino Unido.

anos, desde a sua criação aos dias de hoje. Paralelamente, salientamos o eterno desejo de sermos escutados e compreendidos pelo outro, em busca de ligação, reconhecimento e validação.

Chesner, citando Bakhtin, sugere que, no contexto performativo, a narração é baseada no “princípio dialógico”, no qual «o que se diz é incompleto até que encontrou uma resposta no outro» (2002, p.58).

«Cohen-Cruz (2005) coloca uso de histórias pessoais como imagem de marca do *community-based performance*<sup>13</sup>. Partindo de histórias pessoais, todo o processo é conduzido de modo a que se obtenha um significado colectivo dessas mesmas histórias» (Siewert, 2008, p.1). Por sua vez, no teatro *playback* o processo é dissemelhante – partimos do individual para chegar ao colectivo. Também é importante destacar que a história se divide em seis partes, designadamente: contextualização, personagem, enredo, objectos relevantes, emoção e tema<sup>14</sup>.

A partir de uma experiência com jardineiros comunitários de Nova Iorque, Cohen-Cruz (2005) levanta alguns aspectos pertinentes, que fazem das histórias pessoais uma ligação para o contexto mais generalista, com o qual não poderíamos estar mais de acordo:

- a) Existe um maior reconhecimento e validação, quando uma história é contada em contexto público;
- b) As histórias promovem a solidariedade, as pessoas não se sentem tão sozinhas quando escutam que outras pessoas também têm histórias semelhantes;
- c) As narrativas na primeira pessoa abrem espaço para as histórias marginalizadas, escondidas, não-oficiais;
- d) Partilhar histórias passa a ser um diálogo mais democrático, que não privilegia quem tem melhor poder de argumentação e articulação;
- e) As histórias ajudam a manter a identidade de um grupo, a partir do momento que transmitem valores, práticas, experiências e conhecimentos desse grupo;
- f) É necessário que o público seja testemunha das histórias partilhadas, pois tem um papel fundamental na sua validação. Um público “ausente” pode fazer com que o narrador se sinta excluído e até ofendido;
- g) Estabelecer um equilíbrio entre a distância e a intimidade. O narrador não deve estar muito distanciado da história a ponto de ser apenas uma lembrança reprimida, nem tão próximo que cause uma destabilização emocional (Siewert, 2008, pp. 2-3).

---

<sup>13</sup> *Community-based performance* foi o termo criado nos Estados Unidos para identificar uma abordagem teatral de interacção com comunidades.

<sup>14</sup> Tradução livre, a partir de texto publicado pela *School of Playback Theatre* (2008).

«Conferimos dignidade às histórias, com ritual e consciência estética, interligando-as para que formem uma história coletiva a respeito de determinada comunidade, seja a comunidade transitória constituída pelo público de um espetáculo, seja um grupo de pessoas cujas vidas estejam interconectadas de forma mais continuada» (Salas, 2000, p.36).

### **II.1.5. O Ritual no Teatro *Playback***

Existem no *playback* vários aspectos ritualísticos, que surgiram das necessidades e significados do que acontece num espetáculo. Consequentemente, «(...) o ritual significa uma repetição de estruturas de espaço e de tempo, que proporcione estabilidade e familiaridade, dentro das quais o imprevisível pode estar contido» (Salas, 2000, p.118).

«(...) Rituals tend to be stylized, repetitive, stereotyped, often but not always decorous, and they also tend to occur at special places (...)» (Rappaport, 1979, pp. 175-6).

Até mesmo antes de um espetáculo começar, podemos encontrar alguma presença de cariz ritualístico. O teatro *playback* recorre normalmente aos espaços não-convencionais para apresentar os seus espetáculos. Todo o processo de montagem da sala e do palco, com as cadeiras, os instrumentos e os panos é altamente ritualizado e simbólico – por exemplo: a passagem de uma sala de hospital a um espaço adequado à prática teatral (Cf. Salas, 2000).

«O ritual vai facilitar o fluir entre o público, moderador e *performers*; entre o individual e o colectivo; entre o pessoal e o transpessoal; entre a dimensão *aqui e agora* e a dimensão artística do “e se”» (Chesner, 2002, p.52). Vai edificar um espaço de segurança, onde regras são previamente estabelecidas e um ambiente empático e aconchegante é criado, facilitando a partilha de histórias pessoais (Cf. Siewert, 2009).

«Quando o espetáculo começa, é o diretor [moderador], principalmente, quem estabelece e regula os rituais. (...) A sequência da encenação é outro aspecto em que o ritual desempenha uma parte importante», apresentando um padrão de cinco estágios (Salas, 2000, pp. 118-119). São eles os seguintes:

- a) A entrevista;
- b) A montagem (cariz ritualístico bastante elevado);
- c) O desenvolvimento da cena;
- d) Reconhecimento;
- e) A última palavra do narrador.

«Rituals are “special experiences”, signifiers that re-present, synthesize, and circulate symbols in complex sociocultural felt-meaning» (Courtney, 1995, p. 36).

### **II.1.6. No Seio do Simbólico**

Os elementos simbólicos são recursos muito utilizados para que a cena ganhe uma dimensão poética e não fique apenas numa representação linear. Contudo, devemos ter alguma atenção, não representando a história de modo demasiadamente simbólico e abstracto, sob pena de a narrativa se perder, acabando por não ser identificada, quer pelo narrador, quer pelas restantes pessoas que integram o público (Cf. Salas, 2000). «O símbolo tem muitos significados e gera múltiplas interpretações» (Rowe, 2007, p.86).

Pensamos que a citação seguinte traduz, de forma clara, a dualidade existente no processo pelo qual passamos enquanto actores de *playback*, situados num limbo que nos faz, por um lado, evitar recorrer a uma representação mais literal e narrativa da história e, por outro, não “abusar” de elementos simbólicos, como foi referido anteriormente:

«Uma voz de algures que nos interpela porque, em verdade, o seu posicionamento remoto face a nós é ilusório. São figuras com as quais a nossa empatia se deflagra, no que de inquietante e interrogador arrastam, até tornarem-se nossos eus possíveis, empenhados numa pedagogia inesperada de solidariedade pela via, racionalmente emotiva, da comunicação estética» (Rosa, 2000, p. 97).

### **II.1.7. O Moderador**

O moderador deve ter facilidade em entrar num encontro e ler de forma adequada os sentimentos latentes dos espectadores, estabelecendo uma relação empática com os mesmos, de modo a que estes se sintam confortáveis em contar histórias pessoais, que vão sendo pedidas ao longo do encontro. Para isso, deverá estar descontraído, embora focado, disponível e em sintonia com o todo que prefigura a audiência.

As histórias são transferidas do seu lugar original, da memória do narrador para a esfera pública, isto é, do individual para o colectivo. Deste modo, as mesmas adquirem forma e são apresentadas aos actores e aos músicos, que as tornam num “artefacto vivo”, capaz de

ser visto, entendido e recordado por todos, e podendo mesmo acarretar uma forte componente transformadora (Cf. Salas, 2000, p.89).

Para Salas, o moderador deve ser capaz de mover-se suavemente por entre a história, a plateia e o narrador. A ele, cabe-lhe a função de controlar «o andamento, a sequência e os contornos que o evento adquire como um todo» (Ibidem, p.82).

No fim de cada cena, o foco é devolvido ao narrador, abrindo espaço para que este se manifeste em relação ao que acabou de presenciar. A autora sugere que se pergunte se a cena contemplou a história ou se há observações ou rectificações a serem feitas. Nalgumas situações, afigurar-se-á necessário refazer a cena ou parte dela, bem como dar um final alternativo à história (Cf. Ibidem, pp.88-89).

### **II.1.8. O Actor de *Playback***

O actor de teatro *playback* é um actor humano e autêntico, despido de artifícios e artificialidades, que utiliza o seu corpo na criação e transformação de qualquer tipo de elemento ou objecto.

«Deixámos de usar maquilhagem, narizes postiços, almofadas para fazer barriga – tudo aquilo de que o actor se atavia, antes da representação. Descobrimos que era decididamente teatral a transformação do actor de tipo em tipo, de carácter em carácter, de figura em figura, sob o olhar do público, de maneira pobre, utilizando apenas o seu corpo» (Grotowski, 2011, p.18).

Jonathan Fox (2003) espera que os seus actores estejam mergulhados na vida comum, no quotidiano. Não quer artistas exóticos, com a vida muito diferente das pessoas que seriam o seu público. Tal como em *Para um Teatro Pobre* (2011), de Jerzy Grotowski, ao actor de teatro *playback* não é oferecida qualquer possibilidade de obter um êxito estrondoso, de brilhar. Cabe a este, por conseguinte, «a solene tarefa de viver ao serviço dos seus vizinhos, servindo as suas histórias» (Fox, 2003, p.6). A necessidade de quebra da mitificação da figura do artista, como ser inalcançável e intocável, vai servir para facilitar o processo relacional com a comunidade.

Salas afirma que a escolha de um actor por parte do narrador assenta num processo intuitivo. Partindo da imagem que tem de si mesmo, «o narrador olha para os actores e sente qual deles se ajusta melhor à sua imagem interior. A similaridade não precisa de se ater à aparência, à idade ou ao género» (Salas, 2000, pp. 63-64). Neste contexto, quando está em cena, o actor deve apresentar-se flexível, tanto ao nível expressivo, como ao nível emocional,

revelando uma elevada auto-consciência. Só desta forma conseguirá evitar a auto-censura e ultrapassar estereótipos e preconceitos, não tecendo juízos de valor (Ibidem).

### **II.1.9. A Música**

A música tem extrema importância na prática do *playback*, enquanto elemento expressivo, criando uma atmosfera que poderá propiciar uma aproximação ao lado emocional do público, e enquanto elemento, colocado ao serviço do ritual e do cerimonial. Uma canção pode perfeitamente sintetizar uma ideia que poderia demorar largos minutos a ser representada pelos actores (Cf. Salas, 2000).

«A música é uma linguagem que está relacionada com o invisível, através do qual aparece subitamente uma coisa que não existe, numa forma que não permite que a possamos ver mas da qual temos a percepção» (Brook, 2008, p. 173).

#### **II.1.9.1. O Músico de *Playback***

O trabalho do músico de *playback* é muito semelhante ao dos actores. Ele também tem a necessidade de expressar o seu entendimento da história que acabou de ser partilhada. Deverá para isso possuir capacidades de improvisação e, acima de tudo, ter a sensibilidade e o discernimento para compreender os espaços, onde será mais pertinente aplicar toda a sua musicalidade.

É importante que o músico esteja implicado no processo criativo, de modo a que ganhe uma maior cumplicidade com os restantes *performers* e se consiga fundir com eles durante os espectáculos.

#### **II.1.9.2. Os Instrumentos**

Os instrumentos são importantes na improvisação musical e podem ser de qualquer tipo, incluindo fabricados, exóticos ou não-convencionais (Cf. Salas, 2000). «A voz é um instrumento (...) que pode ser extremamente útil na música do *playback*, com o seu acompanhamento» (Salas, 2000, p.110).

## II.2. Grupos de Teatro *Playback* – Algumas variações<sup>15</sup>

- **Grupo de Desenvolvimento Pessoal** – Ausência de performances;
- **Grupo Ocasional** – Encontros pouco frequentes, com vista ao entretenimento;
- **Grupo de Participantes** – Instrução básica, com vista a uma única apresentação;
- **Grupo de Performances Ocasionais** – Ensaios regulares (1-11 performances por ano);
- **Grupo de Estudantes** – Rotatividade associativa e liderança constante (normalmente o professor);
- **Grupo de Performance** – Ensaios regulares (11-85 performances por ano), actores remunerados ou não.
- **Grupo de Performances Especiais** – Sem ensaios regulares, apresentações ocasionais;
- **Grupo Patrocinado** – Os performers ensaiam e apresentam espectáculos sob a égide de uma organização;
- **Grupo Profissional** – O trabalho principal dos performers advém do grupo (mais de 100 performances por ano).

## II.3. À Procura de um Campo Conceptual

O teatro popular, bem como o social e o comunitário, poderão afigurar-se caminhos possíveis. São formas teatrais acessíveis à maioria das pessoas que convoca e que nada têm a ver com o teatro de elite, erudito, que reproduz em cena um texto dramático (Cf. Bidegain, 2007). Trata-se, assim, de um teatro que aceita fundir-se e confrontar-se com a realidade e que preconiza o encontro da arte com a comunidade (Cf. Bosco, 2012). «In New Orleans, after that terrible hurricane Katrina, we went there to do performances because actually after a natural disaster people need food, they need medical attention, but almost equally they need a chance to tell what happened to them»<sup>16</sup>. O teatro *playback*, estabeleceu-se, desde a sua criação, como um teatro que intervém em espaços não-convencionais, constituindo-se como

---

<sup>15</sup> Tradução livre, a partir de texto publicado pelo Centre for *Playback Theatre* 2012.

<sup>16</sup> Citação extraída do discurso de Jonathan Fox, em Conferência de Imprensa em Frankfurt, na Haus am Dom, a 11 de Novembro de 2011, disponível em <http://www.playbackschooluk.org/?p=575>.

um teatro de proximidade (Cf. Dennis, 2004) e actuando como um eficaz edificador de comunidades (Cf. Salas, 2000).

Para além disso, e como anteriormente enunciámos no Capítulo I, o Teatro Imediato, enquanto companhia de teatro *playback*, desenvolve um trabalho que se enquadra nos três modelos propostos por Nogueira (2007), no seu artigo *Tentando definir o Teatro na Comunidade*. São eles, nomeadamente, o teatro *para* comunidades, *com* comunidades e *por* comunidades.

### CAPÍTULO III: PROCESSO CRIATIVO

Os ensaios desenrolaram-se durante cerca de três meses. Os encontros tiveram lugar todas as quartas-feiras, no Salão Paroquial da Igreja de São Jorge de Arroios, em Lisboa. Esperavam-nos sessões de duas horas e meia, as quais destinadas à experimentação conjunta e à formação dos novos elementos, sendo que a aposta inicial recaiu na utilização do jogo dramático, do *Teatro-Imagem*, de Boal, e de algumas técnicas do teatro *playback*, para estimular a partilha e a expressão de sentimentos, ideias e emoções, de um modo mais simbólico e abstracto. A nossa preocupação principal prendeu-se com o estreitar (mais ainda) das várias relações que detínhamos já, *a priori*, com as pessoas em questão, e com o desenvolvimento de novas outras relações. A criação de um espaço sensível, em que as pessoas se pudessem exprimir de forma livre e espontânea, sendo compreendidas, valorizadas e incentivadas pelo grupo, foi, igualmente, um dos nossos maiores cuidados.

Tal como mencionámos no ponto da Contextualização do Projecto, o grupo optou por ter a porta sempre aberta à participação das pessoas, o que acabou por deixar-nos com sentimentos contrastantes. Se, por um lado, se revelou indubitavelmente enriquecedor trabalhar com pessoas tão diferentes e com um coração tão grande, por outro, o facto de nunca sabermos a hora a que essas pessoas chegavam, causou-nos alguma instabilidade, não só pela falta de pontualidade, como também pela ausência de compromisso. Todavia, pensamos que acabou por ser um óptimo exercício – este de lidar com a incerteza e ter que colocar algumas regras “ao jogo”. O tempo foi passando e aquela ideia de que as pessoas poderiam ter uma participação ainda mais activa no encontro de teatro, podendo mesmo entrar como actores e representar histórias dos seus semelhantes, foi-se desvanecendo. De um lado, tínhamos os voluntários e os técnicos, ocupados, com pouca disponibilidade para comparecer aos ensaios,

do outro, os nossos amigos da rua, com muita vontade em marcar presença, mas dotados de um *modus operandi* imprevisível.

### **III.1. Plano B**

A volatilidade imperava, o tempo passava e tínhamos que tomar uma decisão. A falta de controlo com que nos debatemos, essa situação presumivelmente adversa, acabou por se tornar numa janela de oportunidade. Após um curto *brainstorming*, decidimos que o mais sensato seria a participação das pessoas envolvidas nos ensaios, não enquanto *performers*, mas enquanto público, um público activo, participativo e sem o qual a prática do teatro *playback* não faria sentido. As pessoas acabaram por entender e aceder. Este percalço acabou por fazer com que tentássemos enriquecer o projecto com novos elementos, para além do já programado encontro de teatro.

### **III.2. Dois Novos Elos**

Não nos quisemos cingir ao encontro de teatro. Sentimos que fazia todo o sentido introduzir dois novos elementos, dois elos que fizessem a ligação com o terceiro, que havia sido por sua vez o primeiro (ao nível da concepção).

A ideia de um caminho visual simbólico de carácter evolutivo, do qual apresentamos a seguinte expressão: ELO1 = Vídeo (imagem mais movimento) sem som + ELO2 = Exposição de Fotografia (imagem) com som e sem movimento + ELO3 = Encontro de Teatro *Playback* – imagem, movimento, som, palavra, música e desenho.

Foi pedido aos colaboradores do ELO1 e ELO2 que dessem a sua compreensão da temática do projecto. O importante é que os seus trabalhos traduzissem a sua visão, face à temática da condição humana e das relações intra e interpessoais.

### III.3. Escolha do Tema

À medida que os ensaios iam passando maior o conhecimento (aparente) e o à vontade que tínhamos com os novos membros. De entre os inúmeros exercícios elaborados e histórias partilhadas, acabámos por chegar ao tema para apresentação - *Ajudar e ser Ajudado*, escolhido de forma consensual, tendo em conta as várias contribuições e onde o sujeito colectivo esteve sempre presente, as suas inquietações, necessidades e/ou desejos.

## CAPÍTULO IV: APRESENTAÇÃO DO PROJECTO

O caminho estava pronto a ser percorrido, ecoando no ar aquelas vozes que tanto gostaríamos de ouvir ou que nem damos por elas.

Um vídeo silencioso é iniciado para quem o quiser “ouvir”. Nele, pessoas falam e gesticulam, alternadamente e sem fim.

Na sala ao lado, momentos captados saltam à vista de um grupo de visitantes, que vão mergulhando cada vez mais uns nos outros, até se transformarem em espectadores activos, numa incessante partilha.

O teatro é encontro<sup>17</sup> e, desta feita, sob o tema *Ajudar e ser Ajudado*. Moreno, em *Convite ao Encontro*, descreve para a necessidade de encontros concretos entre pessoas, onde, se possível, nos deveremos tentar colocar *no lugar do outro* (Cf. Kristoffersen, 2010).

Para encontrarmos algo, temos que percorrer um caminho, o tal caminho. E agora, aqui, em comunhão com tantos outros eu's, vemo-nos deparados com histórias às quais será difícil fugir, porque elas fazem parte de nós, nem sempre no conteúdo mas na forma, a forma pela qual somos tocados e absorvidos por elas. «Precisamos de histórias para nossa saúde emocional e para nosso senso de lugar no mundo» (Salas, 2000, p.35).

É chegada a hora, os espectadores vão-se sentando ao som de música improvisada, enquanto o moderador e os actores aguardam em pé que a última pessoa se acomode.

O *mestre-de-cerimónias*<sup>18</sup> começa por dar as boas-vindas aos presentes, iniciando com uma pequena explicação do que é o teatro *playback* e do que se vai passar durante o encontro.

---

<sup>17</sup> Jerzy Grotowski (2011). *Para um Teatro Pobre*, (trad. Ivan Chagas). Brasília: Teatro Caleidoscópio.

<sup>18</sup> Terminologia utilizada por Jo Salas quando se refere ao que temos apelidado de moderador (2000, p.82).

Inicia com alguns exercícios sociométricos para que todos se possam relacionar, quebrando o gelo inicial e ganhando alguma afinidade.

As formas curtas são agora utilizadas para aquecer os actores e o músico, e também para a plateia se começar a aperceber da técnica, sabendo de antemão que a sua participação é essencial no encontro. À medida que o mesmo vai decorrendo, também as histórias vão enriquecendo, em termos de pormenores, até chegarmos ao ponto em que o moderador convida alguém para se sentar a seu lado e partilhar uma história. A história é colocada na esfera pública, o actor-narrador é escolhido e, por último, o moderador vai olhar para os performers, no sentido de verificar se estes se encontram preparados. Ao sinal “vamos ver”, os performers saem e levam consigo as suas cadeiras, criando um espaço vazio (Cf. Brook, 2008). Regressam, entrando em cena e criando uma imagem inicial (congelada) que possa dar o mote à representação que vai ocorrer.

As pessoas são de uma grande generosidade ao partilharem as suas histórias, diferentes, mas com pontos em comum. Os *performers* respeitam-nas e devolvem-nas, olhos nos olhos, como forma de agradecimento. «Esta história é para si», profere o moderador que volta a tomar as rédeas da performance, tentando apurar, junto do narrador, se a representação da sua história o satisfaz e se existem observações da sua parte. O encontro finda com uma agradável confraternização no bar do teatro, onde conversas se cruzam, histórias se formam e talentos se revelam.

Aqui ficam alguns relatos de histórias que foram partilhadas e que permanecerão certamente na nossa memória:

- 1) Fluída – É um alívio poder contar com um amigo, quando estamos numa situação difícil.
- 2) Fluída – Sobre o apoio dos amigos, quando se tem uma depressão.
- 3) História em 3 partes – O Enfermeiro que ajuda as pessoas com doenças terminais a morrer com dignidade.
- 4) Fluída – A história da Elza: um amigo estava apaixonado por ela, mas ela só sentia amizade e tinha receio de perder essa amizade.
- 5) Pares – Ajudar faz-nos sentir grandes, mas também pequeninos.
- 6) História em 3 partes – Duarte, o rececionista que não queria dar uma suite a um cliente por questão de orgulho. Por seu lado, o colega de trabalho, que tinha mais experiência, acabou por dar a suite e ele aprendeu o sentido da humildade.
- 7) Longa – Eduardo, um rapaz que trabalhava numa empresa de limpezas. Um dia, o patrão informou-o de que haveria um atraso no pagamento dos salários. De facto, o

limite afixado no dia 8 de cada mês, foi amplamente ultrapassado, tendo os funcionários procedido a uma paragem no trabalho. Nessa altura, alguns deles concordaram em confrontar o patrão. Eduardo, que sentia particular dificuldade, porque dava metade do ordenado aos pais, com quem vivia, decidiu, também ele, confrontar o patrão. Fê-lo com sucesso, acabando por ajudar-se a si próprio e aos colegas.

- 8) Longa – História da Patrícia que, durante um mês, esteve muito mal das costas, ficando a mãe a tratar dela. Tinha alturas em que nem conseguia segurar um copo de água. Passados alguns dias, começou a sentir-se melhor e recomeçou a trabalhar ao computador. Instantaneamente, sentiu um distanciamento crescer entre si e a sua mãe.
- 9) Longa – História da Concha, que esteve três meses sem trabalhar, porque o seu projeto profissional não avançou. Decidiu, então, escrever um e-mail aos amigos, solicitando ajuda, tendo estes respondido, muito rapidamente, com dinheiro, alimentação, convívio, entre outros. Depois, nasceu nela uma nova visão que a levou a ajudar os outros. Começou a fazer voluntariado e a participar em causas humanitárias.
- 10) E, para finalizar, o resumo das histórias em *escultura fluída*.

## CONCLUSÃO

Desde o começo que este projecto se afigurou um grande desafio. Quando o afirmamos, não queremos com isto significar o desafio que foi trabalhar com a volatilidade humana. Não, o que queremos transmitir é que foi verdadeiramente desafiante lidar connosco próprios, com os nossos receios, medos e limitações. A parte, sem dúvida mais gratificante de tudo isto, foi a de termos conhecido e trabalhado com pessoas especiais, com histórias de vida tão imensamente ricas. Essas mesmas pessoas foram determinantes em todo o processo e na ultrapassagem daqueles “fantasmas” que referimos anteriormente, ajudando a que nos pudéssemos confrontar connosco próprios de forma extrema, sincera, disciplinada, exacta e total (Cf. Grotowski, 2011). A eliminação da quarta parede é importante, mas não o mais importante, criando apenas uma área de contacto e investigação. O âmago consiste, pois, em encontrar a relação espectador/actor adequada a cada tipo de evento (Cf. *Ibidem*).

O caminho que nos propusemos realizar iniciou de um modo aberto e sincero, a importância de acolher o outro e ser contagiado pela sua presença, afastando qualquer tipo de preconceito ou julgamento que pudesse pairar. Relacionamo-nos empaticamente, escutando e partilhando, e seguimos viagem... As direcções podem não ser as mesmas, mas nessa escolha reside claramente a riqueza que fez deste projecto um caminho colectivo, que se enriqueceu com a participação de cada individualidade (Cf. Bidegain, 2007).

Chegados ao encontro e já em comunhão plena, não pudemos ficar indiferentes à indagação final, colocada pelo moderador: “O que é que ficou convosco?”. Connosco ficaram, indubitavelmente, os elos e as histórias. Ficou-nos a história da D. Joana, uma senhora com mais de setenta anos, com problemas de locomoção, que percorreu um longo caminho a pé, de Arroios ao Teatro Taborda, só para poder marcar presença na apresentação do nosso projecto, na nossa celebração. Ficou-nos, igualmente, a história do Igor, um senhor ucraniano com quem falámos sensivelmente um mês antes da apresentação do projecto. Encontrámo-lo na rua, falámos e apresentámo-lhe, de modo resumido, o enquadramento do projecto, bem como a data da apresentação. Nunca nos passou pela cabeça, no dia da apresentação, dar de caras com aquele senhor, grande, corpulento e de sorriso fácil, que em dia nenhum se esqueceu do que lhe comunicámos. E por fim, a história de um grupo de amigos (Senhor Fernando, Sérgio, Paulinho, “Patrão” e D. Joana) que, não gostando de se expor, aceitou o desafio de, no âmbito do nosso projecto, ser filmado e, assim, tomar parte do ELO1.

Se pudéssemos partilhar de forma sucinta o que foi para nós o projecto ELOS, a fim de vermos esse momento representado, recorrendo ao teatro *playback*, resumi-lo-íamos em duas palavras: subtil e profundo.

O vemos agora representados na órbita do nosso imaginário esses “sentimentos” simultâneos, mas que se complementam, desperta em nós um sentido de dever cumprido e de profunda gratidão pela oportunidade de termos realizado este caminho tão especial e tão nosso, que culminou num autêntico *encontro existencial*, em que o Eu-Tu<sup>19</sup> se mistura e se funde, através da emersão e percepção de histórias pessoais. Esperamos que esta experiência, proporcionada pelo teatro, venha, de alguma forma, contribuir para a aproximação e o reconhecimento entre indivíduo e comunidade, através dos afectos e da validação das suas histórias de vida. Que esta experiência tenha despoletado, igualmente, uma faísca ou ignescência, qualquer que ela seja, e quiçá transformadora, ao ponto de transcender a própria vida (Cf. Brook, 2008). Não temos a menor dúvida que a transformação constante do ser humano (Cf. Rimbaud, 1995), caminhando lado a lado em direcção à harmonia, terá um impacto fortíssimo na construção da sua identidade e individualidade, bem como na sua relação com o outro.

Por último, e apesar de não nos ter sido possível filmar o encontro de teatro *playback*, ficam as histórias; sendo que a busca para o significado de comunidade poderá estar implicitamente relacionada com o facto de estarmos juntos e partilharmos as nossas histórias.

---

<sup>19</sup> Para Buber (1977), o Eu-Tu configura uma atitude de encontro entre dois seres, sendo que o EU não existe sozinho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrace, a 23/07/2011, “Research in Abrace – Voluntariado”, disponível em <<http://www.abrace.com.br/wtk/pagina/voluntarios>>

Abreu, J. L. P. (2006). *O modelo do psicodrama moreniano*. Lisboa: Climepsi.

Agamben, G. (1993). *A Comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.

Agostinho, S. (1980). *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural.

Aristóteles. (2003). *A Poética*, (trad. Eudoro de Sousa). Col. Estudos Gerais. Série Universitária. Clássicos da Filosofia. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Arrabal, F. (2004). *El cementerio de automóviles*. Madrid: Cátedra.

Artaud, A. (1996). *O Teatro e o seu Duplo*, (trad. Fiama Hasse Pais Brandão). Lisboa: FENDA.

Associação Conversa Amiga, a 21/07/2011, “Research in Um sem-abrigo um amigo”, disponível em <<http://acamiga.blogspot.com/>>

Bakhtin, M. (1979). *The problem of text in linguistics, philosophy and the other human sciences*. In *Estetica Slovesnog Tvorchestva*. Moscow: Bocharov.

Barba, E. e Savarese, N. (1995). *A Arte Secreta do Actor: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: HUCITEC Editora.

Barba, E. (1994). *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*, (trad. Patrícia Alves). São Paulo: HUCITEC Editora.

Barbier, R. (1998). *A escuta sensível na abordagem transversal*. São Carlos: UFSCar.

Barbier, R. (2002). *A escuta sensível na formação de profissionais de saúde*. Conferência na Escola Superior de Ciências da Saúde. Brasília: FEPECS – SES-GDF.

Beckett, S. (2001). *À Espera de Godot*. Lisboa: Cotovia.

Benjamin, W. (2008). *Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. USA: Penguin Books.

Bennett, C. A. (2001). *Volunteering: The Selfish Benefits: Achieve Deep-Down Satisfaction and Create that Desire in Others*. USA: Committee Communications.

Bento, A. e Barreto, E. (2002). *Sem-Amor, Sem-Abrigo*. Lisboa: CLIMEPSI Editores.

Bidegain, M. (2007). *Teatro Comunitario – Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.

Boal, A. (1998). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Boal, A. (1983). *Teatro Político e outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Bomfim, Z. (2010). *Cidade e afetividade: estima e construção dos mapas afetivos de Barcelona e de São Paulo*. Fortaleza: Edições UFC.

Boon, R. e Plaston, J. (2004). *Theatre and Empowerment - Community Drama on the World Stage*. United Kingdom : Cambridge University Press.

Bosco, A. C. (2012). *Teatro Social e de Comunidade* in *Teatro e Intervenção Social*, (coordenação de José Dantas Lima Pereira, Manuel Francisco Vieites, Marcelino de Sousa Lopes), (trad. António Sousa e Silva, José Filipe Pinheiro, Mara Eustáquio). Chaves : Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.

Brandes, D. e Phillips, H. (2006). *Manual de jogos educativos – 140 jogos para professores e animadores de grupos*, (trad. Carlos A. Cardoso). Lisboa : Padrões Culturais Editora.

Brecht, B. (1986). *Teatro Completo*, Vol. I. Rio de Janeiro : Paz e Terra.

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

Buber, M. (1977). *Eu e Tu*. São Paulo: Moraes.

Calvetti, D. T. (2010). *Faz o teu jogo: 134 jogos de grupo para a aprendizagem*. Apelação: Paulus.

Carvalho, A. (org.) (2012). *A Solidão nos Limiares da Pessoa e da Solidariedade*. Porto: Edições Afrontamento.

Center for Playback Theatre, a 18/01/2012, “Research in Essays and Research on Playback”, disponível em <[http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Good\\_Who-Is-%E2%80%A6.pdf](http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Good_Who-Is-%E2%80%A6.pdf)>

Center for Playback Theatre, a 26/12/2011, “Research in PT literature”, disponível em <[http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Dennis\\_Thesis\\_Full.pdf](http://playbacktheatre.org/wp-content/uploads/2010/04/Dennis_Thesis_Full.pdf)>

Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, a 19/11/2011, “Research in playback theater”, disponível em <[http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2011/arquivos\\_urdimento\\_17/37\\_clarice\\_urd17.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2011/arquivos_urdimento_17/37_clarice_urd17.pdf)>

Chacra, S. (1991). *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva.

Chadwick, C. (1971). *O Simbolismo – A Linguagem Crítica*, (trad. Maria Leonor de Castro H. Telles). Lisboa: LYSIA.

Chesner, A. e Hahn, H. (2002). *Creative Advances in Groupwork*. England: Jessica Kingsley Publishers.

Coetzee, J. M. (2005). *O Homem Lento*, (trad. J. Teixeira de Aguiar). Lisboa: Dom Quixote.

Cohen, A. (1985). *The Symbolic Construction of Community*. London and New York: Routledge.

Cohen-Cruz, J. (2005). *Local Acts: community-based performance in the United States*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Costa, I. A. e Guimarães, R. (dir.) (2001). *Teatros do Outro*. Porto: Edições Afrontamento.

Courtney, R. (1995). *Drama and feeling: an aesthetic theory*. Canada: McGill-Queen's University Press.

Dalal, F. (1998). *Taking the Group Seriously*. London: Jessica Kingsley Publishers.

Damásio, A. (1999). *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, (trad. P.E.A.). Mem Martins: Publicações Europa-América.

Dias, C. A. (1993). *Palcos do Imaginário: Textos Psicodramáticos*. Lisboa: Fenda Edições.

Eco, U. (2007). *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, (trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão). Lisboa: Editorial Presença.

Erofeev, V. (1992). *Moscow to the End of the Line*. USA: Northwestern University Press.

Erven, E. V. (2001). *Community Theatre – Global Perspectives*. NY: Routledge.

Fleury, H. e Marra, M. (dir.) (2005). *Intervenções Grupais nos Direitos Humanos*. São Paulo: Editora Ágora.

Forés, A. y Vallvé, M. (2002). *El Teatro de la Mente y las Metáforas Educativas: La didáctica de la educación social*. España: Fundació Pere Tarrés y Universidad Ramon Llull.

Fox, J. (1999). *A Ritual for Our Time in* DAUBER, Heinrich; Fox, J. (org.) *Gathering Voices: Essays on Playback Theatre*. New Paltz: Tusitala.

Fox, J. (2003). *Acts of Service: Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre*. New Paltz: Tusitala.

Fox, J. (1979). *Playback Theatre Storybook*. Poughkeepsie, NY: Playback Theatre.

Freire, P. (1996). *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.

Fritzen, S. (2004). *Janela de Johari: exercícios vivenciais de dinâmica de grupo, relações humanas e de sensibilidade*. Petrópolis: Editora Vozes.

Gil, J. (2007). *Portugal, Hoje – O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D`Água.

Goffman, E. (1996). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes.

Goleman, D. (2010). *Inteligência Emocional*, (trad. Mário Dias Correia). Lisboa: Temas e Debates.

Gorki, M. (1972). *Albergue Nocturno*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Grotowski, J. (2011). *Para um Teatro Pobre*, (trad. Ivan Chagas). Brasília: Teatro Caleidoscópio.

Hatherly, A. (2006). *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera.

Healy, J. (2008). *The Grass Arena: An Autobiography*. USA: Penguin (Modern Classics).

Heidegger, M. (1989). *Ser e Tempo*, Vol. I. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

Hoffman, M. L. (2001). *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*. UK: Cambridge University Press.

Hofmannsthal, H. V. (2002). *Livro dos Amigos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Hugo, V. (2008). *Os Miseráveis*. Porto: Livraria Civilização Editora.

Instituto da Droga e da Toxicodpendência, a 23/07/2011, “Research in Conceito de Pessoa Sem-abrigo”, disponível em <<http://www.idt.pt/PT/Reinsercao/Documents/conceito%20sem-abrigo%20%282%29.pdf>>

Jaspers, K. (1997). *Psicopatologia Geral*, 2 vol. Rio de Janeiro: Atheneu.

Jencks, C. (1995). *The Homeless*. USA: Harvard University Press.

Johnstone, K. (1987). *Impro: Improvisation and the Theatre*. London and New York: Routledge.

Kafka, F. (1987). *O Covil*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Kershaw, B. (2005). *The Politics of Performance: Radical Theatre as Social Intervention*. London and New York: Routledge.

Kristeva, J. (1991). *Strangers to Ourselves*, (trad. Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press.

Kristoffersen, B. (2010). *Acciones y conectividad: Jacobo Levy Moreno en Viena. I: La luz encuentre el camino. Psicodrama en la Universidad III – Sociopsicodrama*. Buenos Aires: Facultad de Psicología.

Kundera, M. (2009). *A Insustentável Leveza do Ser*. Alfragide: Dom Quixote.

Liebow, E. (1995). *Tell Them Who I Am: The Lives of Homeless Women*. USA: Penguin (Non-Classics).

Lugar dos Afectos, a 21/01/2012, “Research in Afectos”, disponível em <[www.lugardosafectos.pt](http://www.lugardosafectos.pt)>

Marques, J. (2012). *Borrowing From Psychoanalysis To Listen More Deeply In Playback Theatre*. Essay drafted in graduation admission context – Leadership in Playback Theatre under the coordination of Jonathan Fox. School of Playback Theatre (UK).

Marquez, G. G. (2006). *Ninguém escreve ao Coronel*. Lisboa: Dom Quixote.

Monteiro, R. (1979). *Jogos Dramáticos*. São Paulo: McGraw-Hill.

Moreno, J. L. (1984). *O Teatro da Espontaneidade*. São Paulo: Summus.

Moreno, J. L. (1975). *Psicodrama*. São Paulo: Editora Cultrix.

Nichols, M. P. (2009). *The lost art of listening: how learning to listen can improve relationships*. New York and London: The Guilford Press.

Nietzsche, F. (1978). *Origem da Tragédia*, (trad. Álvaro Ribeiro). Lisboa: Guimarães Editores.

Nogueira, M. P. (2007). *Tentando definir o Teatro na Comunidade*. CEART/UEDESC. Apresentação na IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: UFMG.

Nogueira, S. (2011). *Comunicação Organizacional: A Compreensão da Pessoa e a Inteligência Emocional do Líder* – Trabalho desenvolvido no âmbito da disciplina ‘Estratégia e Planeamento de Comunicação’, que integra o Mestrado em Ciências da Comunicação – vertente Comunicação, Organização e Liderança, da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa.

Oddey, A. (1996). *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge.

Orwell, G. (1972). *Down and Out in Paris and London*. USA: Mariner Books.

Pereira, A., Barreto, P. e Fernandes, G. (2000). *Análise longitudinal dos sem-abrigo em Lisboa: a situação em 2000*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

Pinto, H. et al. (2011). *Actores Sociais – Uma força política ímpar na defesa dos afectos e direitos*. Col. Tempo Social, nº 19. Ensaio Cais. Lisboa: Padrões Culturais Editora.

Ramalhete, A. (2009). *As Pontes*. Lisboa: Padrões Culturais Editora.

Rappaport, R. A. (1979). *Ecology, Meaning, and Religion*. USA: North Atlantic Books.

Reñones, A. V. (2000). *Do Playback Theatre ao Teatro de Criação*. São Paulo: Editora Ágora.

Revista de Filosofia do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, a 29/12/2011, “Research in O Outro”, disponível em <<http://www.ufrb.edu.br/griot/>>

Rimbaud, J. A. (1995). *Iluminaciones. Cartas del Vidente*. Madrid: HIPERION.

Roger, C. (1959). *Teoria da Terapia, Personalidade e Relações Interpessoais*. New York: McGraw-Hill.

Rosa, A. N. (2000). *Falar no Deserto – Estética e Psicologia em Samuel Beckett*. Lisboa: Edições Cosmos.

Rosenberg, M. B. (2003). *Nonviolent COMMUNICATION: A Language of Life*. USA: PuddleDancer Press.

Rovisco, M. (1989). *Retrato de Uma Família Portuguesa*. Lisboa: Edição Rolim.

Rowe, N. (2007). *Playing the Other: Dramatizing Personal Narratives in Playback Theatre*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

Rubio, M. (2008). *Ahora que estamos muertos*. Barcelona: Ediciones Carena.

Saint-Exupéry, A. de (2001). *O Príncipezinho*. Barcarena: Editorial Presença.

Salas, J. (2000). *Playback Theatre: uma nova forma de expressar ação e emoção*, (trad. Ângela Bernardes, António Ferrara). São Paulo: Ágora.

Saramago, J. (2001). *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho.

Sartre, J. P. (2003). *O ser e o nada – O Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Petrópolis: Editora Vozes.

Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. USA: University of Pennsylvania.

Schechner, R. (2006). *Performance studies: an introduction*. USA and UK: Routledge.

Schopenhauer, A. (2005). *O Mundo Como Vontade e Representação*. Porto: Rés Formalpress.

Shakespeare, W. (2001). *Hamlet*. Lisboa: Editorial Presença.

Siewert, C. S. (2008). *As Histórias no Teatro Playback: O Pessoal e o Comunitário*. Florianópolis: UDESC.

Siewert, C. S. (2009). *Nossas Histórias em Cena: Um Encontro com o Teatro Playback*. Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro, Linha de Pesquisa: Pedagogia do Teatro, realizada sob a orientação científica da Doutora Márcia Pompeo Nogueira. Florianópolis: UDESC.

Silva, M. I. (2008). *O Olhar em Sartre: Relação entre o Eu e o Outro*. Uberlândia: Revista da Faculdade Católica de Uberlândia.

Souza, A. C. e Drummond, J. (2008). *Sociodrama nas Organizações*. São Paulo: Ágora Editora.

Spolin, V. (1999). *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*, (trad. Ingrid Koudela). São Paulo: Perspectiva.

Sua Mente – Teu cérebro é o nosso foco, a 13/07/2011, “Research in Rapport”, disponível em <<http://site.suamente.com.br/a-importancia-do-rapport-nas-relacoes/>>

Teatro Imediato, em 21/07/2011, “Research in Teatro Imediato - Home”, disponível em <<http://teatroimediato.weebly.com/>>

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Valente, L. (2008). *Para uma Teorização do Teatro Emancipador*. Universidade de Évora. Apresentação do testemunho – reflexão no V Congresso da ABRACE. Belo Horizonte: UFMG.

Vasques, E. (2003). *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera.

Vau, C. (2009). *Teatro Imediato e Mediação Teatral – Estudo de caso do primeiro grupo português de Teatro Playback*. Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação na variante de Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica do Doutor Paulo Filipe Monteiro. Lisboa: FCSH-UNL.

Voltaire, F. (2011). *Tratado Sobre a Tolerância*. Lisboa: Antígona.

Voluntariado, a 23/07/2011, “Research in Voluntariado”, disponível em <<http://www.voluntariado.pt/>>

Wikipédia, a 10/07/2011, “Research in Empatia”, disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Empatia>>

Wilson, M. R. (2000). *Ripley Bogle*. New York: Ballantine Books.

# **ANEXOS**

## ANEXO A



**Figura 1** – Encontro de Teatro: *Escultura fluída*



**Figura 2** – Encontro de Teatro: Imagem congelada



**Figura 3** – Encontro de Teatro: Exercícios de sociometria



**Figura 4** – Encontro de Teatro: Vista geral



**Figura 5** – Encontro de Teatro: História longa



**Figura 6** – Encontro de Teatro: Imagem congelada I



**Figura 7 – Ensaios**



**Figura 8 – Ensaios I**



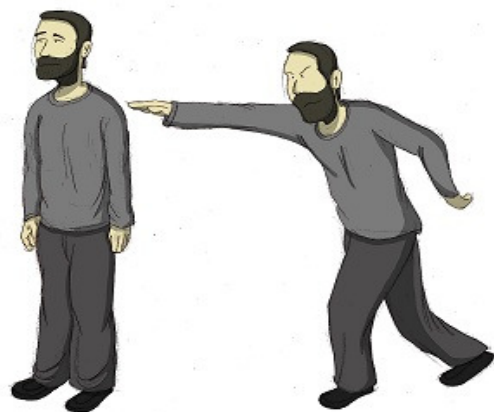
**Figura 9 – Ensaios II**



**Figura 10 – Encontro de Teatro: Aguardando...  
por Tiago Leal**



**Figura 11 – Encontro de Teatro: História Longa  
por Tiago Leal**



**Figura 12 – Encontro de Teatro: Pares  
por Tiago Leal**

ESTC EXERCÍCIO DO 2º ANO  
MESTRADO EM TEATRO | TEATRO E COMUNIDADE

# ELOS

ORIENTADOR | PROFESSOR DOUTOR ARMANDO N. ROSA  
CO-ORIENTADORA | PROFESSORA MARIA JOÃO VICENTE  
MESTRANDO | ANTÓNIO VICENTE

“Observando o decorrer do tempo, nada, afinal, se considera impossível no que concerne às relações humanas: nenhuma transformação, nenhum retrocesso, nenhuma contradição em si mesmo. O que mantém tudo junto, o estado humano normal, que em tudo se pode encontrar, é de longe aquilo que é mais forte.”  
Hugo Hofmannsthal

**PROGRAMA**  
| Vídeo | a partir das 21:30  
|| **Exposição de Fotografia** ||  
entre as 21:30 e as 22:00  
||| **Encontro de Teatro Playback**  
**sobre o tema Ajudar e ser Ajudado**  
||| a partir das 22:00

Concepção | António Vicente  
Design | Tiago Moura  
Vídeo | Carlos Lopes  
Composição | Diogo Jourdan  
Fotógrafos | Denis Zuev | Dina Caldeira |  
João Fazenda | Rita Paz | Rui Vaz  
Ilustrador | Tiago Leal  
Teatro Imediato | Andresa Salgueiro | António Vicente  
| Carla Quaresma | Cláudia Vau | José Marques | Virgínia  
Soares  
Música | André de Brito  
Logística | Adriano César | Cristina Gallo |  
Sara Nogueira | Segurança André  
Apoios | ACA | ESTC | Paróquia de São  
Jorge de Arroios

**24 DE ABRIL**  
**TEATRO TABORDA 21h30**

Um agradecimento especial  
à equipa do Teatro da Garagem.

Figura 13 – Folha de Sala\_Projecto Elos  
por Tiago Moura

## ANEXO B



| Segunda-feira, 14 de Maio de 2012

### **Teatro Imediato: Vidas em palco**



**Clique no link abaixo para ver mais fotos do espetáculo "Ajudar e ser ajudado"**

[Esta notícia tem conteúdo multimédia. clique aqui para visualizar](#)

Há um grupo de teatro, em Lisboa, que assenta num conceito diferente. Sem qualquer guião, sem um texto de suporte, o Teatro Imediato pega em histórias reais, partilhadas pelo público, e transforma esses testemunhos de vida em peças de teatro.

As “sessões” do Teatro Imediato arrancam com um tema. Em Abril, quando o Boas Notícias assistiu a uma das exhibições, o tema era a “Ajudar e ser ajudado”. Depois de alguns exercícios iniciais, para incentivar as pessoas a participar, surgiram as histórias reais, partilhadas por várias pessoas da audiência.

Pela sala estúdio do Teatro Taborda passaram histórias comoventes, como a do enfermeiro que prestou cuidados paliativos a alguém que estava a morrer ou a da mãe que passou por um período financeiro difícil que a obrigou a pedir ajuda aos amigos. Histórias que marcaram a vida dessas pessoas e que funcionam, para todos nós, como verdadeiras lições de vida.

“A ideia deste conceito é criar um sentido de comunidade entre as pessoas, através da partilha de histórias verdadeiras”, explica José Marques, um dos fundadores do grupo, ao Boas Notícias.

E “um dos resultados é que as pessoas ganham uma certa distância desses episódios o que pode ter um efeito terapêutico”, acrescenta, sublinhando, no entanto, que “o teatro playback não é uma terapia oficial”.

### **"Testemunhos impressionantes"**



Talvez por ainda não ser muito conhecido em Portugal, os espetáculos do Teatro Imediato abertos ao público em geral são raros. A companhia, fundada em 2007, trabalha mais em grupos fechados, como instituições de solidariedade social. É o caso das prisões onde atuam no âmbito do programa "Dentro e Fora", concretizado pelo Banco Alimentar Contra a Fome e que tem por objetivo preparar os reclusos para a vida ativa.

“Nas performances para grupos fechados, como na prisão ou nas instituições sociais, as pessoas partilham mais porque já se conhecem. São experiências muito gratificantes”, explica José Marques, sublinhando que por vezes, nas sessões públicas, “é um desafio conseguir pôr as pessoas a participar”.

“Na prisão já tivemos testemunhos impressionantes como o de um recluso que causou a morte de duas pessoas num acidente de viação em que estava alcoolizado. Via-se bem a necessidade que ele sentia de partilhar esse sentimento e ele gostou muito da representação, sentiu-se ouvido e apoiado”, recorda o diretor do grupo.

### **Psiquiatra Jacob Moreno foi fundador desta técnica nos anos 20**

O teatro playback teve a sua origem numa técnica desenvolvida pelo psiquiatra judeu de origem romena Jacob Moreno, também conhecido por ser um dos precursores da terapia de grupo. Criada nos anos 20, a técnica, batizada de 'psicodrama', consiste em pedir às pessoas envolvidas que dramatizem os seus sentimentos em relação a determinado assunto.

Nos anos 70, esta técnica chegou ao teatro pela mão do norte-americano Jonathan Fox e tornou-se bastante comum nos países anglo-saxónicos e na América do Sul, onde existem

vários grupos de teatro *playback*. Embora não seja considerado uma terapia, este conceito de teatro tem sido aplicado por psicólogos e terapeutas para ajudar indivíduos e grupos a lidar com determinados problemas.

Quem tiver curiosidade em conhecer melhor o trabalho do Teatro Imediato poderá assistir à próxima performance aberta ao público, no dia 20 de Junho, às 21h15, na Sala Paroquial da Igreja São Jorge de Arroios. O grupo vai também dar uma formação nos dias 23 e 24 Junho. É ainda possível assistir aos ensaios do grupo, que decorrem uma vez por semana, bastando para isso fazer a confirmação por e-mail.

Costuma dizer-se que a realidade ultrapassa a ficção. E bastará assistir a uma sessão do Teatro Imediato para perceber como, tantas vezes, os episódios do quotidiano têm tudo para se transformar em impressionantes peças de teatro.

Visite [AQUI](#) o site oficial do Teatro Imediato para saber mais sobre este grupo ou para assistir a um dos ensaios.

[http://boasnoticias.clix.pt/noticias\\_teatro-imediate-vidas-em-palco\\_11075.html](http://boasnoticias.clix.pt/noticias_teatro-imediate-vidas-em-palco_11075.html)