INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A TRIBO: O TEATRO COMO FERRAMENTA PARA A LIBERDADE

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO E COMUNIDADE

Daniela Barroca Simões Rodrigues

Amadora, Outubro 2015

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A TRIBO: O TEATRO COMO FERRAMENTA PARA A LIBERDADE

Daniela Barroca Simões Rodrigues

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Rita Wengorovius, Professora Adjunta Convidada da ESTC.

Amadora, Outubro 2015

PALAVRAS-CHAVE

Teatro, Comunidade, Liberdade, Jovens, Cultura, Pedagogia.

RESUMO

O trabalho de projeto aqui apresentado propõe-se relatar o percurso do grupo de teatro e comunidade A TRIBO, que contou com a participação de jovens entre os quinze e os vinte e um anos de idade.
A TRIBO, projeto criado de raiz, teve a duração de dois anos, e durante esse período foram realizados dois ciclos de trabalho, com dois grupos diferentes, e construíram-se, de forma coletiva, dois espetáculos originais: *Até onde voas quando fechas os olhos*? e *Corpo-Recipiente*.

Este trabalho de projeto desenvolveu-se sobre a premissa de "liberdade" e "transformação", tendo como base o conceito holístico de teatro e comunidade, assumindo-o como uma prática artística e pedagógica.
Ao longo deste trabalho será possível testemunhar a voz daqueles que nele participaram, confrontando os seus olhares, com os escritos teóricos dos autores que se debruçaram sobre as práticas teatrais comunitárias, e a sua importância na construção de cultura bem como o consequente processo de "transformação".

KEY WORDS

Theatre, Community, Freedom, Youth, Culture, Pedagogy.

ABSTRACT

The work here presented aims to describe the path of the theatre and community group A TRIBO (the tribe), which had the participation of young people between fifteen and twenty-one years old.
A TRIBO is a project created from scratch, over the duration of two years two work cycles took place which built collectively with two different groups giving birth to two new plays: *Até onde voas quando fechas os olhos?* (How far do you fly when you close your eyes?) and *Corpo-Recipiente* (Container-Body).

This project was developed under the notions of “freedom” and “transformation”, having the holistic concept of Theatre and Community as the foundation, assuming it as an artistic and pedagogical practice.
Throughout this work it will be possible to bear witness the voice of those who participated in it. Confronting their perspectives with the authors dedicated to the study of theatre and community practices, and their importance on culture as well as its transformation.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar, e como não poderia deixar de ser, às minhas “tribálicas” e aos meus “tribálicos” que durante estes dois anos confiaram, acreditaram e sonharam comigo. Obrigada TRIBO por terem dado corpo, voz, muitas histórias e muitos corações a esta nossa aventura. Crescemos juntos, e sorrimos tantas vezes.

Agradeço à Professora Rita Wengorovius toda a disponibilidade, carinho e garra que me deu. Com toda a sua energia mostrou-me que o mais importante é o amor que dedicamos às coisas que nos propomos fazer. Digo muitas vezes, depois dela sou eu quem tem mais paixão pelo Teatro e Comunidade, e pelas pessoas.

À Professora Eugénia Vasques, que muito me ensinou, e que muito admiro, mesmo sem saber (eu também nunca lho disse) foi das pessoas mais importantes para mim nestes anos de ESTC, desde o primeiro dia, logo na primeira aula.

Agradeço também à minha outra TRIBO, a minha família, que não me deixa perder o equilíbrio, nem a coragem. Eles dizem sempre: vai! Carla, Carlos, Alexandre e Marco, obrigada por acreditarem tanto como eu neste trabalho e na sua importância.

A CULTURA NÃO SE ENSINA, APRENDE-SE NO CONVÍVIO DOS HOMENS, NA LIVRE DESCOBERTA QUE CADA UM POSSA FAZER DO AMOR DOS OUTROS. A VERDADEIRA CULTURA, TEM POR IDEAL A FORMAÇÃO DE VALORES SOCIAIS. PERMITAM-NOS UMA COMPARAÇÃO: SABER LER É ALGUMA COISA: SERVE PARA CONHECER AS NOTÍCIAS, LER OS LETREIROS PRESTAR AJUDA À MEMÓRIA... TER CULTURA É ALGO MAIS: É TER CONSCIÊNCIA DE SI PRÓPRIO, É SABER SELECIONAR AS OPINIÕES TRANSMITIDAS POR OUTROS, É TER UM IDEAL, UM OBJETIVO A ATINGIR. JOÃO DOS SANTOS

ÍNDICE

1 – Introdução 1

2 – Enquadramento teórico 2

2.1 – A ação cultural e a democracia 2

2.2 – Teatro e comunidade 5

2.3 – A ação transformadora do teatro comunitário 8

2.4 – A pedagogia teatral 11

2.5 – O jogo teatral 14

2.6 – Os jovens e o teatro 17

2.7 –A coralidade em teatro e comunidade 20

2.8 – Freire: a liberdade e conscientização 22

2.9 – Boal: teatro para todos 26

3 – O Projeto 29

3.1 – A tribo 29

3.2 – A criação do grupo 31

3.3 – A metodologia, o caminho, o balanço 33

3.4 – Construir dramaturgia na comunidade 46

3.5 – Ciclo 1 47

3.6 – Até onde voas quando fechas os olhos? 49

3.7 – Ciclo 2 51

3.8 – Corpo-recipiente 54

4 – Conclusão 58

5 – Referências Bibliográficas 60

6 – Anexos 64

1 – INTRODUÇÃO

É URGENTE. É URGENTE COMEÇAR DE NOVO.[1]

O presente ensaio, constitui a parte escrita do trabalho de projeto, conferente de grau Mestre em Teatro, e insere-se no Mestrado de Teatro e Comunidade, lecionado na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa. A parte prática do projeto consistiu na criação de um grupo de teatro comunitário, com jovens, e dele fazem parte a construção de dois espetáculos criados pelos grupos, de forma coletiva.

Este trabalho, tendo sempre como fundo o teatro e comunidade, e as suas representações, visa abordar questões como a ação cultural e a democracia, a importância da prática teatral no crescimento individual e coletivo, e procura perceber de que forma é que a arte, e em particular o teatro, podem contribuir para transformação dos indivíduos e das respetivas comunidades.
Parecendo à primeira vista um assunto utópico, e inalcançável, este ensaio, também com base na parte prática que foi realizada, com os jovens, e a par com os pensamentos de alguns autores, propõe-se esclarecer esta ideia de transformação do mundo e das consciências, tentando provar que a utopia, neste caso, fica de lado, e que através das práticas de teatro comunitárias é possível alcançar essa transformação. O conceito de liberdade, deslindado ao longo do trabalho, pretende reforçar essa ideia, com recurso a autores como Paulo Freire, e Augusto Boal, que nos seus testemunhos escritos nos falam sobre esta temática e a ação que tem junto das comunidades e dos grupos.

Embora dividido em dois grandes capítulos, um relativo à abordagem teórica, e outro à prática, não é possível separar, na totalidade, a parte teórica, da parte prática, e ao longo deste trabalho será possível encontrar a par e passo reflexões, sobre os assuntos acima apresentados, em harmonia, ou não, com as reflexões escritas pelos próprios intervenientes do projeto prático.

[1] Pequeno excerto do texto do espetáculo *Até onde voas quando fechas os olhos?*

2 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1 – A AÇÃO CULTURAL E A DEMOCRACIA

NÃO HÁ SOCIEDADE DEMOCRÁTICA QUE POSSA VIVER SEM O CULTO DA ARTE. ALMEIDA GARRETT

Diz-nos um dicionário de língua portuguesa que cultura é a ação de cultivar a terra, é um conjunto de conhecimentos que contribuem para a formação do indivíduo enquanto ser social.
Suzana Viganó, numa pesquisa semelhante, utiliza as palavras cultivar, habitar, criar e preservar para explicar a relação do ser humano com a natureza, numa tentativa de definir cultura e cita uma metáfora de Hannah Arendt (2003) que nos diz que "para que o solo permaneça cultivado, é preciso trabalhá-lo continuamente". (Viganó, 2006, p.20)

Ora, se para se colher frutos e legumes da terra é necessário prepará-la e cultivá-la, dar-lhe nutrientes, então para se "colher" indivíduos conscientes[2] de si e do mundo, é necessário dar-lhes ferramentas para que consigam, através do desenvolvimento de uma "consciência estética, aliada ao julgamento crítico" (2006, p.28), libertar-se das convenções e construir novos caminhos, apontar alternativas, saber dialogar com o mundo e construir comunidades:

[2] Segundo Fonseca (2007, p. 69), a psicologia explica a consciência da seguinte maneira: é a "atividade mais característica da pessoa humana, pois é a partir do seu fluir, alimentado pelo curso do pensamento, que se organiza todo o conhecimento." A consciência é constituída por uma "estrutura psicológica que define a nossa existência historicotemporal, no contexto de uma escala de valores entre o bem e o mal." Fonseca cita o filósofo Santo Agostinho, que refere a consciência como a "apreensão do sujeito de si mesmo."
Fonseca, no seu estudo, refere também que se a "arte é o resultado de um comportamento proveniente de uma sensação intelectualizada, é a consciência que dá a essa sensação um valor e um cunho estético." (2007, p. 69)

> A ideia de cultura está então ligada ao modo de relacionamento do homem com o mundo. Ao ser compreendida e vivenciada por aqueles que dela participam, faz com que esses não se alienem do mundo que habitam, das obras que criam, da terra que preservam, das relações que cultivam. Tornar-se a própria cultura significa tornar-se um com o mundo, compartilhar a mesma cultura significa promover, a todo um tempo, um encontro nas raízes de um universo comum. (Viganó, 2006, p.18)

Nos alicerces da ação cultural está a criação "simbólica de um grupo". É necessário que esta esteja embebida de um "espírito questionador e libertário, capaz (...) de unir uma comunidade em torno de objetivos comuns". (Viganó, 2006, p.29) Assim sendo, a ação cultural tem como premissa a emancipação das comunidades, dos indivíduos, para que consigam atuar no espaço público, na vida ativa das suas cidades, de forma diferenciada e participativa.

Teixeira Coelho (1988), citado por Viganó, defende que o teatro é uma ferramenta privilegiada da ação cultural:

> A ação cultural encontra no teatro campo fértil para alcançar seus objetivos próprios, porque é exatamente isso que o teatro promove: a consciência do eu, a consciência do coletivo (...). E no teatro tanto se pode valorizar os instrumentos em si da ação cultural, como querem uns, quanto a pedagogia pela qual um grupo forma seu reportório de valores e projeta um plano social.
> E ainda, permitir às pessoas a aquisição de uma linguagem estética vinculada a esquemas racionais ou de sensibilização capazes de desenvolver cidadãos esclarecidos.

> Ou, se a posição ideológica for outra, desbloquear as comunidades sociais, restabelecer o calor dos laços humanos, fazer surgir o sentido de comunidade. (Viganó, 2006, p.34)

O teatro é "eminentemente político", como explica Viganó, através da visão de Hannah Arendt, que defende o teatro como a arte "política por excelência – por ser um fenómeno público e coletivo que se propõe a emitir um discurso estético sobre a experiência humana ante a vida". (Viganó, 2006, p.34)

Para esta discussão é preciso abordar o conceito de liberdade, que está intrinsecamente relacionado com a ação cultural democrática. Viagnó define liberdade da seguinte forma:

> Necessidade que limita e medeia os poderes da autoridade; igualdade/ necessidade de viver entre pares, seja como cidadãos de uma sociedade seja como pertencentes ao grupo comum da humanidade; e solidariedade/ o sentimento de comunidade, de respeito à pluralidade e tolerância das diferenças. (Viganó, 2006, p.32)

A realização de ações culturais não se podem restringir a questões de "talento" e de "jeito", porque assim quebra-se o espaço de liberdade de participação e envolvimento nas ações, com vista à criação de novas ideias, ao compromisso dos envolvidos, ao acordar dos sentidos, à ação de descoberta:

> O teatro comunitário (...) implica uma construção política. É um erro pensar que, após fazer teatro comunitário, nos tornamos militantes, como se fazer teatro comunitário não bastasse, como se a cultura fosse algo que nada tem a ver com transformação social". Ricardo Talento (Cruz, 2015, p.95)

2.2 – TEATRO E COMUNIDADE

CREIO QUE O TEATRO E COMUNIDADE APOIA-SE EM BASES ESSENCIAIS COMO A DEMOCRACIA, O RESPEITO PELO OUTRO, E A LIBERDADE DE OPINIÃO. ANA RITA SANTOS[3]

É impossível dissociar as pessoas da comunidade, as pessoas do teatro, o teatro da comunidade. Tudo isto está relacionado, tudo se relaciona e coexiste. O teatro na *polis* da Grécia Antiga é o exemplo "pai" de teatro e comunidade: o envolvimento ativo dos participantes, a disposição em cena dos atores, o coro e o corifeu, e a mobilização das massas para assistir à festa do teatro.

Relatado por Cláudia Andrade (2013, p. 60), Paul Cartledge (1997) refere que "o teatro grego era sobretudo um teatro de ideias que não se limitava a apresentar realidades políticas e morais, mas abrangia também severas críticas sobre os costumes sociais, contribuindo para a formação de uma sociedade mais informada". Faça-se o paralelismo com o ponto de reflexão acima apresentado que nos refere a cultura como forma de enriquecer interior das pessoas para que fortaleçam as ferramentas com que observam e atuam no mundo.

O teatro era considerado um bem de todos, e todos contribuíam para que se pudesse realizar. Andrade põe em cima da mesa algumas características do teatro da Grécia Antiga, que estabelecem uma analogia com a ideia de teatro comunitário levado a cabo neste projeto:

> Uma parte muito significativa do sucesso do teatro grego estava relacionada com o facto de todas as histórias, temas ou personagens tinham uma forte relação com a comunidade e a linguagem simbólica dos mitos era habitualmente utilizada como metáfora poética para refletir sobre a justiça, virtude e a felicidade. (Andrade, 2013, p. 61)

[3] Ana Rita Santos, 20 anos, participante nos dois ciclos do projeto prático de teatro A TRIBO. Escreveu a frase acima citada numa reflexão sobre o que é teatro e comunidade, em 2015, no decorrer do processo teatral.

Definir comunidade torna-se uma tarefa ambígua pois o seu conceito é tão complexo e diverso como são as comunidades que nele cabem.

Numa análise extensa a este conceito, Márcia Pompeo Nogueira (s.d., p.173-177) destaca a visão de Baz Kershaw que se divide entre comunidade de interesse e comunidade local.

Para Kershaw (1992) as comunidades de interesse, como o próprio nome indica, são grupos que se caracterizam pelos interesses que têm em comum, podendo estar perfeitamente dispersos em diferentes pontos geográficos. Estas comunidades, mesmo separadas geograficamente, estão ligadas pelos seus ideais e facilmente conseguem "reconhecer a sua identidade comum".

Em oposição estão as comunidades locais que se definem através da sua localização geográfica, são as "redes de relacionamentos formados por interações face a face".

Nogueira destaca ainda a reflexão de Anthony Cohen que, por sua vez, defende a ideia de uma comunidade que não se restringe às fronteiras do mapa, nem a questões de vizinhança ou consanguinidade:

> "É a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de sociedade. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar". (1985)

Na mesma exposição teórica, Nogueira refere que Baz Kershaw (1992) classifica como sendo teatro e comunidade todas as práticas teatrais que tenham como "ponto de partida" a "natureza do seu público e da sua comunidade", e que a "estética das suas performances seja talhada pela cultura da comunidade da sua audiência".

Apesar das múltiplas hipóteses de projetos que existem neste âmbito do teatro e comunidade também neles é possível encontrar uma linha comum como defende Van Erven (2001), referido por Nogueira, dizendo-nos que as várias vertentes de teatro e comunidade dão "enfase às histórias pessoais e locais (em vez de peças prontas) que são trabalhadas inicialmente através de improvisações e ganham forma teatral coletivamente".

Márcia Pompeo Nogueira, (s.d., p.177), divide o trabalho de teatro comunitário em três diferentes âmbitos:

1. Teatro *para* Comunidades: teatro feito por artistas que desconhecem a realidade das comunidades periféricas onde vão apresentar os seus espetáculos. Diz Nogueira que é uma "imposição de uma visão do Mundo para o outro[4]".
2. Teatro *com* Comunidades: nasce da investigação de uma determinada comunidade com vista à criação de um espetáculo com base nessa mesma comunidade, respeitando as suas características reais.
3. Teatro *por* Comunidades: as pessoas das comunidades são envolvidas em todo o processo criativo, aqui o teatro passa a ser um espaço de reflexão coletiva e os intérpretes são os próprios protagonistas das histórias partilhadas.

O envolvimento das pessoas da comunidade na produção teatral faz com que o teatro *por* comunidades se torne num espaço de criação democrática[5], onde todos devem ser escutados, onde todos devem ter voz, onde todos têm espaço para participar e criar.

Sobre a questão estética das produções realizadas em teatro *por* comunidades, tipologia onde se encaixa A TRIBO, Nogueira (s.d., p.181) refere que apesar de não ser o principal foco deste tipo de teatro essa questão tem de estar presente, pois "(…) a produção de teatro, nesta área, é talhada pela cultura da comunidade", e a arte comunitária não deve ser colocada num plano "inferior de expressão cultural" (Hanwkins, 2001), sob pena de descredibilizar o produto artístico, e consequentemente a própria comunidade.

Segundo Kershaw (1992), o trabalho de teatro realizado junto das comunidades fortalece uma "contínua regeneração do espírito de comunidade".

---

[4] Expressão referida por Nogueira, no dia 9 de Setembro de 2015, aquando da sua intervenção no Encontro Internacional de Reflexão sobre Práticas Artísticas Comunitárias, no Porto, onde explicava este tipo de teatro comunitário.

[5] Democracia, do grego *demokratía. Demos* – povo; *Kratos* – poder.

2.3 – AÇÃO TRANSFORMADORA DO TEATRO COMUNITÁRIO

HOJE EM DIA, NÃO SE PODE QUERER PREPARAR AS PESSOAS PARA UM MUNDO QUE SE TRANSFORMA VELOZMENTE, SE NÃO LHES É FACULTADO O CONTACTO, A EXPERIMENTAÇÃO, A VIVÊNCIA COM AS DIVERSAS ÁREAS ARTÍSTICAS. ALBERTO MAGNO

Numa análise que faz do teatro comunitário e da sua possível transformação social, Edith Scher (Cruz, 2015, p. 94-98) refere que o teatro comunitário "é uma prática que incide, lenta e profundamente, nos sistemas de crenças, naquilo que parece imutável e que, contudo, se pode alterar". A autora não olha para estas práticas comunitárias de uma forma "idealista" e admite que na transformação social a que se refere não estão implícitas mudanças nas "estruturas económicas e políticas", nem na "distribuição orçamental e a injustiça social", mas é uma "prática política", que não é indiferente às questões e "mudanças sociais".

A prática teatral comunitária deverá realizar-se num "espaço de confiança", onde é possível criar uma "atitude mais livre", longe dos olhares depreciativos, onde a imaginação das pessoas envolvidas não tem barreiras. O teatro e comunidade é portanto um facilitador da mudança, na medida em que estimula a "comunidade a explorar e a questionar-se fora dos limites estabelecidos", pois "a arte é um amplificador do horizonte humano" fazendo com que se quebrem as barreiras impostas. Mesmo sendo lenta, a ação do teatro comunitário é "persistente".

Criar práticas de teatro junto das comunidades confere-lhes poder, e força, estimula os participantes a ambicionarem uma sociedade mais equilibrada, justa, e participativa, "menos individualista".

Como? "Quando uma comunidade desenvolve a sua criatividade (…) começa a deixar de ser espectadora do seu destino, para passar a ser socialmente ativa. A arte é parte central desta transformação".

Na sua reflexão, Scher, apresenta a visão de Adhemar Bianchi[6].

[6] Adhemar Bianchi, nasceu em 1945, no Uruguai, e é diretor artístico do grupo de teatro comunitário Catalinas Sur, em Buenos Aires, na Argentina.

Bianchi olha para a arte, e para as práticas teatrais em comunidade, não apenas como um veículo de comunicação mas como "A" ferramenta de transformação. O teatro é o "grande impulsionador da mudança".

Scher, encerra a sua reflexão referindo que a prática comunitária de teatro prevê em si um espaço de criação coletiva, onde se desenvolva uma "produção artística potenciando as qualidades individuais no objetivo coletivo".

> Ultimamente tenho pensado nisto várias vezes: sinto-me diferente. O meu percurso n'A Tribo tem sido uma evolução. Não vou dizer que me sinto mais extrovertido, porque uma pessoa introvertida não se torna extrovertida assim tão facilmente. Simplesmente sinto que melhorei a maneira de me relacionar com as pessoas. Talvez esteja menos tímido.
> Também sinto-me mais confiante. Agora sinto que tenho algum valor; que sou capaz de mais do que aquilo que penso; que tenho qualidades; que tenho um 'novo eu' para mostrar ao mundo. Alexandre Moreira[7]

Alberto Magno no relato que faz do seu trabalho de teatro nas escolas, incluído no livro de Caldas e Pacheco (1999, p.63), refere que "a atividade artística de uma forma geral, aguça, desenvolve, motiva, traz à tona a sensibilidade do indivíduo, da mesma forma que «educa» o olhar, o ouvir, o mover… o sentir".

Magno considera que as atividades artísticas, com especial foco no teatro, já que acredita que o teatro é a "manifestação artística mais próxima da vida comum das pessoas", deveriam ser implementadas nas escolas a fim de promover o contato dos alunos com práticas artísticas, distanciando-os dos comportamentos comuns, da rotina, para que possam explorar as suas competências criativas, para que possam passar por experiências sensoriais. Magno refere que o papel do pedagogo teatral nestes contextos não se restringe à criação de um trabalho teatral com os alunos, devendo ser um "elemento transformador de experiências".

[7] Alexandre Moreira, 18 anos. Integrou o ciclo 2 do projeto. Escreveu o excerto destacado quando foi confrontado com a pergunta: o que mudou em ti, ou não, com a entrada n' A TRIBO?, em Maio de 2015.

A prática teatral, nas escolas, que também formam e são comunidades, promove então “o espírito crítico, a perceção de si próprio em relação às outras pessoas, a reflexão sobre o seu papel no mundo (e no seu próprio mundo)”. (Caldas e Pacheco, 1999, p.64)

A envolvência das pessoas em projetos de teatro comunitário desperta os sentidos e faz com que os indivíduos participantes se tornem mais ativos socialmente: é uma mudança que acontece de dentro para fora.
O teatro é uma arte “polifónica” (Lopes, 2008, p. 342), e por isso não se circunscreve apenas a quem lhe dá corpo e voz. Já dizia Peter Brook que, para que aconteça ação teatral, bastam duas pessoas: “uma pessoa atravessa *um* espaço vazio enquanto outra pessoa observa” (Brook, 2011, p.9). Só faz sentido fazer teatro se os espetáculos apresentados forem observados pelo público: outra comunidade que se junta à partilha teatral, que também tem como intuito “despertar a consciência crítica dos espectadores”. (Lopes, 2008, p. 342)

Porque aqui se fala da ação transformadora do teatro e comunidade, apresentam-se agora textos que foram escritos por algumas mães e pais, cujos seus filhos participaram no ciclo 1 do projeto A TRIBO. Quando questionados, em Janeiro de 2015 – um mês após ter terminado o ciclo 1, sobre o percurso dos seus filhos no projeto foi-lhes pedido que apontassem, ou não, algumas mudanças nos seus filhos. Eis as respostas:

“Ela passou a ter uma melhor perceção do mundo. Nota-se que está uma menina mais doce, confiante e feliz, melhorou a sua maneira de se expressar e de se fazer entender. Acho também que passou a conhecer-se melhor, aumentando a sua capacidade de relacionamento com os outros”. Glaubem Toldelo: mãe da Bianca Toledo

“Passou a ser um rapaz mais social, menos tímido, começou a sair mais com os amigos. Também notei, principalmente nos dias dos ensaios, apesar do cansaço, que chegava muito bem-disposto e com vontade de partilhar os momentos que passou durante os ensaios”. Ricardo Pereira: pai do Tiago Pereira

“A Tribo ajudou-a a redescobrir-se, a ter orgulho de ser quem é, genuína e sem artifícios, na busca da sua própria essência e completamente oposta às cópias e às modas. Confrontou-a com a importância de parar, de olhar nos olhos e procurar meios de se exprimir sem ser só por palavras. Lembrou-lhe que as aparências nada revelam e que cada pessoa encerra um mundo por descobrir. Ensinou-lhe que o tempo é importante e que nada se faz à pressa. Mostrou-lhe que o teatro é uma arma que dá voz, que catapulta para longe cada vida que lhe confia o fôlego. Por fim, deixou-lhe marcas para a vida do poder do toque, da confiança às escuras, de acreditar que muitas vontades tornam sempre algo possível. Fê-la sentir a felicidade, que vem sempre de nós e dos outros e nunca das coisas.” Carla Ribeiro: mãe da Beatriz Ribeiro

“A TRIBO fez com que se tornasse mais extrovertida. De início ela não achou muita piada mas eu sempre lhe dei força para continuar e eis o resultado: já não passa sem A TRIBO. Para a Jéssica é como se fosse uma segunda família. Sinto que está especialmente feliz às sextas-feiras. É uma ocupação muito saudável. Ela está mais crescida em alguns aspetos. Foi bom para ela ir para este grupo, para fazer um círculo de amigos mais alargados e com vários tipos de mentalidade, ela ficou de mente mais aberta. Também penso que A TRIBO a fez ficar mais ligada aos sentimentos e afetos”. Telma Ricardo: mãe da Jéssica Gomes

2.4 – A PEDAGOGIA TEATRAL

O TEATRO NA EDUCAÇÃO REVESTE-SE DE ESPECIAL IMPORTÂNCIA, POIS É UM INSTRUMENTO DE EDUCAÇÃO TOTAL. NO TEATRO ESTÁ A ALTERAÇÃO, A MUDANÇA, A ROTURA DE HÁBITOS, A QUEBRA DA ROTINA. MARIA IRENE VICENTE DE MORAIS

Peter Brook, numa entrevista com Jean-Gabriel Carasso, em 1991, sobre o teatro e a educação referiu que a “arte teatral é necessária para a saúde psicológica e psíquica, para o desenvolvimento do indivíduo”, o teatro é um “exercício permanente” (Fragateiro, 1993, p. 60), e por isto é uma ferramenta muito útil e eficaz para a educação. Diz Peter Brook que,

> O aluno sentado na sala de aula, escutando, não está em situação que o leve a descobrir as suas potencialidades. Pode-o fazer no desporto, mas isso não toca senão uma parte da sua personalidade. O desporto

> melhora o corpo, os músculos, mas melhora pouco a inteligência, a compreensão da vida, os sentimentos. (Fragateiro, 1993, p. 59)

Carlos Fragateiro, considera que o teatro, em comparação com outras práticas artísticas, é o único capaz de promover o encontro:

> O teatro como momento de comunhão entre atores e espetadores dá-nos a possibilidade de reencontrar o sentido de ritual e cerimonial que as sociedades contemporâneas têm vindo a perder e que é fundamental para a sobrevivência do ser humano". (1993, p. 20)

Para Fragateiro, o teatro estimula os seus intervenientes (atores e espetadores) a criarem as suas próprias ficções e a capacidade de criar essas ficções é essencial para a invenção de uma nova realidade, essencial para inventar um novo futuro, (1993, p. 20), e esse futuro apenas será possível existir "na medida em que nós formos capazes de criar." (1993, p. 21), através da ficção, "porque o teatro ou é algo do nosso tempo, da contemporaneidade, ou não é nada". (1993, p. 21).
O teatro, para Fragateiro, potencia também uma constante descoberta e crescimento. Todo o processo de criação teatral permite aos atores/ alunos uma descoberta "em mim mesmo do eu e do outro que sou também". (1993, p. 21)

Como pedagogia e forma artística, o teatro pode intervir em vários contextos. Importa trazer até aqui uma pequena reflexão do teatro em contexto escolar, uma vez que, este projeto se desenvolveu, nesse mesmo contexto e porque todos os intervenientes do projeto são alunos da escola, onde decorreram a maioria dos ensaios.
Diz Fragateiro que intervir na escola é intervir numa "estrutura fechada" (1993, p. 21), e a implementação do teatro em contexto escolar pode servir para a "realização prática de uma outra organização escolar capaz de articular e cruzar os vários saberes, de romper a lógica disciplinar" (1993, p.22), e assim criar zonas "experimentação e criação", dentro das escolas, rompendo a compartimentação que nelas existe.

O autor considera que é necessário que "o teatro, a arte a ciência sejam cidadãos de pleno direito" (1993, p. 21), nas instituições escolares, e isso só será possível se for capaz de:

> Dar espaço e incentivar a afirmação de cada aluno (…); Existir como espaço de descoberta individual e coletiva; Admitir e promover a imprevisibilidade; Abrir espaços de circulação entre os vários saberes e disciplinas (…); Criar espaços de experimentação/ laboratórios[8] (…); Assumir a inquietação como um estado de alma permanente e nunca ficar satisfeito com o que acontece no interior da normalidade; Dotar os alunos de instrumentos que lhe permitam trabalhar na sua área do saber tal como o grande jogador de xadrez: um enorme conhecimento das milhares de combinações possíveis, aliado a uma grande capacidade de resposta às situações imprevistas. (Fragateiro, 1993, p. 21)

António Nóvoa, defende o teatro como pedagogia, e acredita na "importância de uma articulação com as comunidades, assumindo que a ação educativa só tem sentido em comunidades onde a cultura e as aprendizagens sejam valorizadas" (Fragateiro, 1993, p. 9). Nóvoa defende uma pedagogia "do processo e da situação[9]" (1993, p. 9), e sustenta a sua afirmação dizendo que:

---

[8] Jerzy Grotowski (1993-1999), no seu livro *Para um Teatro Pobre*, (s.d.), defende um teatro "pobre", menos artificial, sem maquilhagem, sem figurinos, despido de cenário e centrado na interpretação e prestação do ator. Grotowski pensou, nesta obra, o teatro como centro de pesquisa, tendo fundado o Teatro Laboratório em 1959, na Polónia. O Teatro Laboratório, como o próprio nome nos sugere, é um teatro de pesquisa, onde a experimentação é a questão central. Peter Brook, no prefácio desta obra, refere-se ao laboratório de Grotowski dizendo que "como em todos os verdadeiros laboratórios, as experiências são válidas cientificamente porque as condições essências são observadas". (s.d., p. 9). Este trabalho de laboratório focava-se em questões como a concentração, a confiança, e a disponibilidade, e é com base nisso que Grotowski é chamado até aqui, fazendo-se a ponte com o trabalho desenvolvido nas sessões deste projeto, com os jovens. As sessões do projeto A TRIBO, e consequentemente a criação dos espetáculos, tiveram como premissa o trabalho a partir dos jovens, das suas memórias, histórias, e vontades. Como refere o próprio Grotowski, a "essência do teatro é o encontro" (s.d., p. 53), e esse encontro, quando se fala em teatro e comunidade, é conseguido através das sessões de laboratório, a partir das realidades de cada um.

[9] Giséle Barret definiu pedagogia da situação como o "conceito de vivência do imediato, do que está a acontecer, por oposição ao planeado, ao previsto, ao antecipado", como explica Leandro Cavadas (Cavadas, 2011, p.25), "a tomada do

(continuação da notas de rodapé)

> O esforço de edificação da pedagogia como uma ciência da certeza, conduziu ao reforço das dimensões racionais do trabalho escolar. Como se o ato educativo se inscrevesse necessariamente no prolongamento de um raciocínio científico: como se fosse possível (e desejável) instaurar uma razão educativa, que limitasse a riqueza das vivências educativas, eliminando os aspetos afetivos, criativos, imprevisíveis. (Fragateiro, 1993, p. 9)

A implementação de ações artísticas nas escolas, e nas comunidades, devolve aos alunos/ participantes o sentir, estimula-lhes a criatividade. Para Nóvoa as "expressões artísticas sentem-se bem na ligação das coisas, como pontes entre universos distintos". (Fragateiro, 1993, p. 11)
Na sua reflexão, Nóvoa cita uma frase de Miguel Torga (1907-1995), que diz que "o universal é o local, menos os muros", e o autor reforça dizendo que "são esses muros que o teatro ajudou a quebrar" (Fragateiro, 1993, p. 12), devendo o teatro ser entendido como uma ferramenta que tem de olhar para o mundo, de o conhecer, para nele poder atuar, sem barreiras e muros.

2.5 – O JOGO TEATRAL

O JOGO PODE CONTRIBUIR DE FORMA DECISIVA PARA O ROMPIMENTO DE COMPORTAMENTOS CONDICIONADOS. INGRID KOUDELA

Os jogos teatrais assumem um papel importante no trabalho com as comunidades, quando falamos do ensino da liberdade. Augusto Boal (1931-2009), diz que os jogos possuem duas características fundamentais à vida em sociedade: "possuem regras, como a sociedade possui leis, que são necessárias para se realizarem, mas necessitam de liberdade criativa para que o jogo, ou a vida, não se transforme em servil obediência". (Boal, 2009,

---

imprevisível como uma estratégia de ação suporta uma atitude em situação pedagógica de abertura a todas as possibilidades que o sujeito possa oferecer. Além de facilitar uma entrega por parte dos participantes, leva a que o professor esteja consciente de que todas as demonstrações expressivas e comunicativas podem ser exploradas sem que isso seja um prejuízo, ou desvio, da aprendizagem". (Cavadas, 2011, p.26)

p. 16) Conclui dizendo-nos que “sem regras não há jogo, sem liberdade não há vida”. (Boal, 1931, p.16)

O jogo é uma ferramenta essencial para a prática democrática. As regras não têm de significar submissão cega, nem constrangimentos. São apenas balizas, fronteiras que direcionam as jogadas e que deixam espaço de manobra para o cunho pessoal de cada jogador.
Exigindo disciplina e compromisso, os jogos não deixam de ter na sua natureza a criatividade. O autor acima mencionado refere também a importância do jogo na:

> “desmecazinação do corpo e da mente alienados às tarefas repetitivas do dia-a-dia (…). O corpo (…) responde aos estímulos que recebe, criando, em si mesmo, tanto uma máscara muscular como outra de comportamento social que atuam, ambas, diretamente sobre o pensamento e as emoções que se tornam, assim, estratificadas. Os jogos facilitam e obrigam a essa desmecanização.” (Boal, 2009, p. 16)

Os jogos teatrais, podem ser aplicados em contextos pedagógicos, bem como na prática dos atores. Diz Viola Spolin (1906 – 1994) que através dos jogos teatrais é possível desenvolver, com o envolvimento de todo o grupo, “liberdade pessoal[10] dentro das regras estabelecidas, habilidades pessoais necessárias para jogar o jogo e irão internalizar essas habilidades e esta liberdade ou espontaneidade[11]”. (Spolin, 1999, p. 11-12)
Os jogos têm como objetivo a procura de soluções para o problema apresentado:

---

[10] Para Spolin, liberdade individual é a própria natureza de cada um, é uma “expressão de si mesmo; livre das exigências do autoritarismo (aprovação/ desaprovação); liberdade para aceitar ou rejeitar as regras do jogo; (…) livre de emotividade; um momento de realidade, no qual se toma parte na construção; livre de roupagens sobreviventes; um assunto particular.” (Spolin, 1992, p. 342)
[11] Spolin define espontaneidade como sendo um “momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, exploramos e agimos em conformidade com ela. Nossa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento da descoberta da experiência, de expressão criativa.” (Koudela, 1990, p. 51)

> Cada jogo teatral é uma varinha de condão e, como tal, desperta o intuito, produzindo uma transformação não apenas no ator/ jogador como também no diretor/ instrutor. A necessidade de criar parceria e ao mesmo tempo assegurar o toque do diretor sobre a produção exige uma abordagem não autoritária. (Spolin, 1999, p. 19)

No momento do jogo todos estão no tempo presente, no aqui e agora, "envolvidos uns com os outros", disponíveis para a "livre relação, comunicação, resposta, (…) experimentação, e fluência para novos horizontes do eu". (Spolin, 1999, p. 19)

O jogo teatral comporta na sua estrutura, segundo Spolin, o onde, o quem, o quê, e o seu objeto é o foco, a concordância do grupo também faz parte desta estrutura.

A concentração no foco, com a ajuda do pedagogo/ diretor, faz com que os jogadores se transformem, os movimentos, e o jogo, tornam-se mais orgânicos, e passam a prestar maior "atenção aos mesmos problemas a partir de diferentes pontos de vista." (1999, p. 22)

O diretor, como lhe chama Spolin, deve tornar-se parceiro do grupo no jogo e no decorrer dos ensaios, e é ele o responsável por "canalizar as energias de pessoas diferentes para uma ação unificadora." (1999, p. 22)

O jogo teatral é um instrumento pedagógico e deve ser entendido como um "jogo de construção que se desenvolverá no sentido de uma linguagem artística (teatro)". (Koudela, 2010, p. 127)

> No jogo teatral, a improvisação de cenas não constitui uma extensão da vida, mas sim a construção da forma estética. A partir da superação do egocentrismo, o jogo com regras constitui o fundamento do processo educacional com o jogo teatral e serve como veículo para a criação da realidade cénia. (Koudela, 2010, p. 127)

Regina Monteiro (1979) citada por Marta Sofia Graça (2010), considera que o jogo teatral:

> Permite ao homem reencontrar a sua liberdade, através não só das respostas a seus problemas, mas também na procura de formas novas para os novos desafios da vida, liberando sua espontaneidade criativa. O jogo nos envolve, na sua intensidade, uma fascinante energia que nos possibilita ir e vir, trocar e transformar, promovendo a descoberta, o encontro do homem consigo mesmo, com os outros e com o Universo!". (2010, p.21-22)

É então possível afirmar que o teatro é um jogo, pois quer o teatro, quer o jogo permitem aos seus intervenientes "experimentar outras máscaras", e é nesse *ser o outro*, que se estimula a "vivência da totalidade psíquica de cada indivíduo, possibilitando-lhe uma maior plasticidade nas relações humanas e na relação consigo próprio", refere Caldas (1999), citado por Marta Sofia Paiva. (2014, p.22)

Concluindo esta ideia, Pierre Voltz (1933-2011), em 2003, refere-se ao teatro como um jogo:

> O teatro é uma atividade de um grupo no qual uma parte do grupo é delegado para representar ficções em frente aos outros, para os outros e no lugar dos outros e em que a delegação de poderes impõe a divisão do espaço em dois ao inscrever uma fronteira entre a área de jogo e a área de não jogo (…) O teatro é um jogo, mas um jogo complexo onde existe o jogo do ator, o do espectador e o grande jogo que eles jogam todos juntos. (Paiva, 2014, p.3)

2.6 – OS JOVENS E O TEATRO

QUAISQUER QUE SEJAM AS FORMAS DE TEATRO QUE REPRESENTEM, OS JOVENS DIZEM SEMPRE QUALQUER COISA DELES PRÓPRIOS. PIERRE VOLTZ

Comecemos por apresentar algumas definições de adolescência e de juventude. Stanley Hall (1844-1924), definiu a adolescência como um período "especial do desenvolvimento humano". (Graça, 2010, p. 5)

É nesta fase, entre os 12 e os 18 anos, que ocorrem no corpo variadas transformações físicas e psicológicas, a adolescência caracteriza-se por ser a

fase em que já não se é criança, mas também não se é adulto. (Graça, 2010, p.5)
Erik Erikson (1902-1994) refere a adolescência como a altura em que, devido às transformações a nível fisiológico, afetivo e intelectual, existe uma crise de identidade. (Graça, 2010, p. 5, 9)

Marta Sofia Graça (2010), refere no seu estudo as abordagens de Coleman e Husén (1985), que nos dizem que a juventude é o período que se vive depois dos 18 anos de idade. A juventude é assim o período que se segue à adolescência, antes da entrada na fase adulta. (Graça, 2010, p. 6)
Conde (1990), citado por Graça, diz que juventude é "o processo e a condição social de transição que decorre entre o final da adolescência e o acesso à condição adulta, adquirida com a autonomização em relação à família de origem, nomeadamente pela entrada na vida ativa e conjugal". (Graça, 2010, p. 7)
Para Debesse (1903-1998) a juventude "é o aspeto social da adolescência; define-se por oposição à geração que atingiu a plena maturidade; é a fase de desenvolvimento em que o ser, já na posse de todos os seus meios, persegue os seus predecessores". (Santos, 1989, p. 65)

Os participantes deste projeto têm entre os quinze e os vinte e um anos de idade, e de forma a conseguir englobá-los a todos, numa só expressão, foi sempre referido tratar-se de um projeto realizado com jovens, no entanto, se levarmos em consideração as definições acima apresentadas, estes dois ciclos do projeto, tiveram como participantes adolescentes e jovens.

Arquimedes Santos, no seu livro (1989), destaca uma expressão de Xavier Grall (1930-1981), que nos remete para a reflexão sobre a arte, e o teatro, na vida dos jovens; "Ah, estes adolescentes que ocultam o seu coração e que não exprimem a sua ternura senão pela arte" (1989, p. 80), e que, aqui, fazemos o paralelismo com o comentário de Debesse, recolhido por Santos, onde refere que:

> O adolescente toma gosto pelas imagens poéticas. Mais sensível à beleza das obras artísticas, ele próprio procura libertar-se desse excesso de representações por meio de tentativas literárias, picturais ou musicais, nas quais se encontram, ao lado de imitações desajeitadas, triunfos pessoais. (Santos, 1989, p. 68)

Arquimedes Santos considera que a inserção de atividades de expressões artísticas no percurso escolar dos adolescentes responde de forma positiva no que diz respeito ao "desenvolvimento harmonioso, apuramento da sensibilidade e da afetividade, aproveitamento noutras matérias escolares, equipamento experiencial para a vivência artística, enriquecimento expressivo na formação artística" (1989, p. 25).

Coloquem-se as atenções sobre o item que nos fala do "desenvolvimento harmonioso", questão que também é procurada nas práticas de teatro comunitárias. Para o autor, o desenvolvimento harmonioso dos adolescentes, através das expressões artísticas, refere-se ao respeito pelo "desenvolvimento da personalidade humana, a procura de um equilíbrio dinâmico de funções vitais e psíquicas que proporcione uma adequada integração no Universo". (1989, p. 25)

Assim sendo, as atividades artísticas, nomeadamente o teatro, contribuem para impulsionar e assegurar o "equilíbrio instável que é a vida, proporcionando um desenvolvimento harmonioso da personalidade, facilitando a missão educativa para uma sociedade mais equitativa." (1989, p. 26). É no "apuramento da sensibilidade e da afetividade que as atividades expressivas e artísticas têm a sua função primacial" (Santos, 1989, p.26), pois a "educação estética faz intervir a totalidade da pessoa: inteligência, sensibilidade, afetividade, são integradas no ato de criação ou no ato de contemplação", refere Francine Best, citada por Santos. (1989, p.26)

Diz Graça (2010) que Marcelo Lafontana (1999) acredita que o maior "contributo do teatro é promover o sentido crítico e dar voz às dúvidas e emoções dos sujeitos". (2010, p. 23)

Faz então todo o sentido que se promova o teatro junto das comunidades de adolescentes e jovens, em contexto escolar, ou não, para que consigam através do teatro "refletir-se e refletir" (Santos, 1989, p.69).

2.7 – A CORALIDADE EM TEATRO E COMUNIDADE

OS MOVIMENTOS GRUPAIS PODEM SER VIVOS, RÁPIDOS E CARREGADOS DE AMEAÇA DE AGRESSIVIDADE, OU SUAVES E SINUOSOS COMO O MOVIMENTO DA ÁGUA NUM LAGO SERENO. AS PESSOAS PODEM AGRUPAR-SE À SEMELHANÇA DE ROCHAS DE MONTANHA, ÁSPERAS E ESPARSAS, OU COMO UM RIACHO QUE FLUI LENTAMENTE NA PLANÍCIE. RUDOLF LABAN

O coro assume-se como um elemento de criação teatral, e é muitas vezes utilizado em contextos de teatro comunitário, uma vez que permite o envolvimento de "um grande número de pessoas", no "espetáculo teatral através de uma forma festiva, em que a memória e a identidade são celebradas", é um "artifício teatral capaz de comunicar mundos simbólicos". (Andrade, 2013, p. 69)

Com base no teatro da Grécia antiga, Patrice Pavis, em 1998, referiu o coro como sendo "um grupo homogéneo de bailarinos, cantores e recitadores que, coletivamente, usava palavras para comentar a ação" (Andrade, 2013, p. 70), já para Nietzsche[12], como refere Andrade (2013, p. 70), o coro era uma "atitude coletiva inspirada num estado dionisíaco que conduzia à perda de individualidade."

> A metodologia coral inspirada no corpo e no espaço, inscrita numa linguagem física e próxima de uma lógica experimental poderá parecer, à primeira vista, uma estranha conjugação; porém ao entender a criação artística como parte da experiencia humana, o teatro comunitário está empenhado na procura de linguagens que fomentem a ideia de partilha e criação coletiva. (Andrade, 2013, p. 74).

[12] Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo alemão.

O coro possibilita um “encontro imediato entre corpos, assumindo uma forma aglutinadora (física e afetiva) e depois porque cria um espaço democrático em que o espetáculo não está assente em alguns protagonistas, mas num corpo coletivo que é responsável pela criação”. (Andrade, 2013, p. 74)
Sobre esta questão da democracia no teatro comunitário, a Beatriz Ribeiro[13], refere que “neste tipo de teatro não existem personagens principais e os papeis são democráticos, cada um escolhe a fala que quer interpretar, aquela com que mais se identifica”.

Assim, o coro em teatro comunitário tem a função de dar força ao grupo que narra as suas histórias, tem a função de carregar e reforçar os movimentos, as expressões, as palavras, fornece aos participantes um sentimento de unidade, de união, é um momento de encontro e inclusão, onde se trabalha a “sensação de sincronia, de estar verdadeiramente juntos”, diz Lecoq (1997), citado por Andrade. (2003, p.79)
O forte “poder simbólico” do coro permite uma inesgotável dose de criações e frases teatrais, encerrando em si uma forte carga metafórica e ética. Se nos grupos existirem indivíduos “dissolvidos no coletivo”, a experiência do coro proporciona-lhes uma “maior desinibição e liberdade para se exprimirem”. (Andrade, 2003, p. 84)

O movimento está intrinsecamente relacionado com a descoberta, por parte dos participantes, da orgânica e da mecânica do coro, da forma como ele se envolve com o espaço. Rudolf Laban (1879-1958) disse que:

> As nuvens frequentemente se agrupam em formas bastante interessantes, de efeito dramático bem estranho. Os movimentos grupais no palco lembram de certo modo as nuvens (…). O ator individual empregará por vezes a sua movimentação como se seus membros fossem componentes de um grupo (…). (Laban, 1978, p. 22)

[13] Beatriz Ribeiro, 18 anos, participou nos dois ciclos do projeto. Escreveu a citação apresentada numa reflexão sobre o que seria o teatro e comunidade e a sua prática, em 2015.

O coro, que tem um objetivo em comum, vai criando os movimentos, os gestos e as expressões, de forma orgânica e não geométrica (Lecoq, 1997), que melhor transmitem a identidade da história que os une. O coro "é uma célula que pode adotar diferentes formas, dependendo da situação em que se encontre", defende Lecoq (1997) citado por Andrade. (2003, p.87)
O coro teatral é um corpo poético, um corpo coletivo que funciona como uma "metáfora poética do destino da humanidade, levantando várias questões de ordem social, moral ou política". (Andrade, 2003, p. 92)

Nos dois espetáculos criados, neste projeto, a coralidade foi uma constante. Os desenhos dos corpos em palco criaram um efeito de multidão, deram força e sentido às palavras que diziam, mesmo quando não diziam palavras. Fez sentido criar estes momentos de coro nos espetáculos porque o coro é aqui defendido como uma ferramenta estética[14], e útil, do teatro e comunidade. O coro aconteceu sempre que todos os elementos, agrupados ou não, na sua individualidade, sustentavam as ações uns dos outros, repetindo movimentos, repetindo intenções, copiando os trajetos em cena, reforçando palavras.

Nos anexos, em CD-ROM, é possível testemunhar a presença do coro, através das fotografias e vídeos apresentados.

2.8 – FREIRE: A LIBERDADE E CONSCIENTIZAÇÃO

A EDUCAÇÃO É UMA ATO DE AMOR, POR ISSO DE CORAGEM. NÃO PODE TEMER O DEBATE. A ANÁLISE DA REALIDADE. NÃO PODE FUGIR À DISCUSSÃO CRIADORA, SOB PENA DE SER UMA FARSA. PAULO FREIRE

[14] Para Fonseca (2007, p. 16), a estética é a "capacidade geral ou uma sensibilidade do indivíduo para receber impressões sensoriais.", já os gregos definiram estética como um "método ou filosofia (…) que permite ao indivíduo apreciar os fenómenos artísticos e a beleza que os mesmos encerram". (2007, p. 16)
Segundo uma visão artística a estética é a "reflexão ou o estudo efetuado sobre a riqueza expressiva e à beleza que se encontra contida numa obra de arte." Fernando Pessoa, estudado por Fonseca, defendia o conceito de beleza como uma "força caracterizada pela harmonia e pela proporção, e graduada pela sensibilidade e emoção". (2007, p. 16)

Paulo Freire (1921-1997), diz que “não há educação fora das sociedades humanas e não há homem no vazio” (1971, p.35), ou seja, o ser humano tem de estar conectado com aquilo que o rodeia, e com os outros, para conseguir apreender, e conhecer o mundo:

> A consciência humana busca comensurar-se a si mesma num movimento que transgride, continuamente, todos os seus limites. (…) A consciência é consciência do mundo: o mundo e a consciência, juntos, como consciência do mundo, constituem-se dialeticamente num mesmo movimento – numa mesma história. (1972, p. 18-19)

Paulo Freire defende uma educação libertadora, promovendo uma pedagogia crítica, dando espaço ao diálogo e à tomada de consciência.

Este modelo de educação proposto por Freire pretende libertar e não domesticar os educandos. Assim é possível desamarrar todos os que estejam em situações de opressão, estimulando a consciência, a crítica e a reflexão de cada um, fazendo com que consigam ter uma voz ativa, e jamais oprimida, na sociedade. Desta forma eram desbloqueados os mecanismos de defesa construídos por aqueles que eram oprimidos, permitindo-lhes ver a sociedade concreta: “esforço comum da consciência da realidade e, autoconsciência, que a inscreve como ponto de partida do processo educativo, ou da ação cultural de caráter libertador”. (Freire, 1972, p, 142)

Freire criou os *círculos de cultura*, metodologia que sugere uma forma de diálogo, em círculo, com a participação ativa de todos, na construção de consciência e leitura do mundo. Os círculos de leitura eram “lugares” privilegiados do diálogo, da discussão: “Todos juntos, e em colaboração, reelaboram o mundo, e ao reconstruí-lo, apercebem-se de que, embora construído também por eles, esse mundo não é verdadeiramente para eles”. (1972, p.20) Assim sendo, o diálogo cria espaços de “encontro dos homens”. (1972, p.113)

Estes encontros de diálogo não se podem cingir a uma troca de ideias e opiniões, o diálogo só acontece verdadeiramente quando os sujeitos do diálogo, juntos, refletem e agem e reagem.

Freire defende que a *palavra* (ação-reflexão) é um direito de todos dos seres humanos, por isso é impossível fazê-lo sozinho, sem o debate com o outro. Não existe comunicação, nem educação, quando as relações são de «A» para «B», ou de «B» sobre «A», mas sim quando o diálogo é feito de «A» com «B», mediados pelo mundo. (1972, p. 121)
Tendo como pilares de apoio o amor, a humildade, a esperança, e a fé, as relações vão evoluindo, e conquistam confiança, e desta maneira os diálogos ganham uma forma horizontal. É por causa desta horizontalidade e da relação estabelecida que "o diálogo comunica". (1971, p. 107)

Se isto serve para a "vida lá fora", serve tanto mais para as relações que se constroem no contexto de teatro comunitário. É imperativo que a relação do pedagogo teatral para com o grupo que orienta seja horizontal, bem como as relações entre os elementos do grupo. Estabelecer uma relação de confiança entre todos é fundamental para que o grupo cresça, e para que consiga comunicar, agir e refletir.
Paulo Freire, acreditava numa mudança do mundo e das realidades, e o diálogo era o ponto de partida, e a base pedagógica, para essa transformação: "O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu. (…) Se é dizendo a palavra com que, «pronunciando» o mundo, os homens o transformam, o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens". (1972, p. 113)

Se é impossível dialogar sozinho, libertar-se apenas consigo mesmo, também é impossível, pois os homens libertam-se em "comunhão". (1972, p. 185)

> A pedagogia do oprimido, como pedagogia humana e libertária, terá dois momentos distintos. O primeiro, em que os oprimidos vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se na práxis[15], com a sua

[15] Do Grego Prâxix, que significa ação. Paulo Freire acreditava que a consciência crítica não se construía através de um "trabalho intelectualista mas na práxis – ação e reflexão." (Freire, 2007, p. 96)

> transformação; o segundo, em que, transformada a realidade opressora, esta pedagogia deixa de ser do oprimido e passa a ser a pedagogia dos homens em processo de permanente libertação. (Freire, 1972, p.57)

É na reflexão-ação, simultânea, sobre si e sobre o mundo que as pessoas estimulam e "aumentam o campo de sua perceção" (Freire, 1972, p.101), os "homens (…) são consciência de si e, assim, consciência do mundo, porque são um «corpo consciente», vivem uma relação dialética entre a determinação dos limites e sua liberdade". (Freire, 1972, p.129)
Só assim, fortalecendo a consciência do mundo, é possível transformá-lo e quebrar a relação entre opressor e oprimido.

Freire define a conscientização como sendo o processo onde o ser humano não só toma consciência da realidade, e da realidade do meio onde se insere, como através de uma consciência crítica implementa formas de transformação concretas. Conscientização é a "existência *em* e *com* o mundo", apenas os seres humanos conscientes conseguem transformar "o mundo através de sua ação, captar a realidade e expressá-la por meio de sua linguagem criadora". (Freire, 2007, p. 77)
Para este processo de tomada de consciência é necessário existir, não basta apenas "refletir sobre si mesmo e saber-se vivendo no mundo", é indispensável que os homens e as mulheres consigam refletir sobre as suas vidas, "no domínio da existência", tendo em atenção as "suas relações com o mundo". (Freire, 2007, p. 78).
A cultura é, segundo a visão de Freire, o produto do trabalho do homem, é o resultado do seu "esforço criador e recriador", é o "sentido transversal" das suas relações, e da sua "experiência humana". (Freire, 1971, p. 109)
A cultura, é o meio de expressão que envolve homens e mulheres no mundo que os rodeia, deve ser democrática e abrangente, fazendo parte da vida dos analfabetos, como dos mais letrados: "Cultura é a poesia dos poetas letrados de seu País, como também é a poesia de seu cancioneiro popular. Cultura é toda a criação humana". (Freire, 1971, p. 109).

A Márcia Reis[16], escreveu este texto em Maio de 2014, quando lhe foi solicitado refletir sobre o percurso dela do projeto. Em jeito de conclusão deste tópico, sobre a liberdade e consciência do mundo, e de nós mesmos, fica o texto da jovem sobre a sua vivência n' A TRIBO:

> Cada vez que olho por cima do ombro, para tudo o que vai lá atrás, começo a pensar… A pensar no que perdia, não fosse eu capaz de desafiar-me a mim própria. A TRIBO, foi mais uma prova! Lá cresci. Cresci como pessoa. Desenvolvi capacidades e sobretudo, aprendi a ser mais livre. Livre de mim própria. Permitiu-me abrir portas, que nem sabia poderem existir. Sair pela janela e pular. Gritar. Saltar. Voar. Escrever. Fechar os olhos. Sorrir. Abraçar. Amar. Partilhar. Viajar… sei lá, tanta coisa boa! Experiências únicas, que me influenciaram por um lado positivo de tal modo, que me levou a mudar parte da forma de como levava a vida! Viver em grupo. Ali, não sei… conheci uma nova versão de mim mesma. Ou melhor… soltei parte de mim que se afugentava perante a luz do dia!

2.9 – BOAL: O TEATRO PARA TODOS

O TEATRO É EM SI UMA PEDAGOGIA. LEVA AO CONHECIMENTO QUEM FAZ E QUEM VÊ-ASSISTE! E QUE TODOS PODEM FAZER: O QUE UM ELEFANTINHO FAZ, TODO ELEFANTINHO PODE FAZER, DIZIA BOAL. AMIR HADDAD

O teatro e comunidade promove a consciência coletiva e é uma ferramenta para a transformação dos grupos sociais. Através desta prática artístico-pedagógica as comunidades tornam-se participantes e ativadores da mudança, deixando o lugar de espectador, pensamento este desenvolvido por Augusto Boal. (1931-2009)

Boal defendeu, e colocou em prática, um teatro mais justo que, em vez de utilizar peças já escritas, nas suas criações, ouvia o povo e perguntava-lhes o que queriam e tinham para dizer, oferecendo às pessoas a possibilidade de participar na criação e produção artística, adquirindo assim, forma de teatro e

[16] Márcia Reis, 19 anos, participou no ciclo 1 do projeto, e contribuiu com alguns fragmentos de texto para a construção do guião do espetáculo do ciclo 2.

comunidade, como o conhecermos e exploramos, hoje. O teatro passou a ser um espaço de reflexão sobre as questões sociais, de identidade, e fortalecimento das comunidades:

> O teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver – ver-se em situação. (…) Cria-se uma tríade: EU observador, EU em situação, e o NÃO-EU, isto é, o OUTRO. (Boal, 1996, p.27)

Na sua prática, e nos seus estudos, sobre o teatro do oprimido, Boal, defende que a opressão deve ser trabalhada a nível individual e coletivo, tanto na sociedade como no próprio teatro, que até então era visto como uma prática elitista. Boal ressalva a importância de libertar o espectador, da vida quotidiana e do teatro, dessa condição de observador, conseguindo assim libertar-se das opressões. O espectador passa de passivo a protagonista da ação. Teixeira (2007) na análise que fez ao teatro do oprimido refere a sua importância na conquista de autoestima e na libertação do corpo que está oprimido pela sociedade e pela vivência quotidiana. (Teixeira, 2007, p.85)
Boal desenha o perfil do oprimido como indivíduo que está "desprovido do direito de falar, direito de ter a sua personalidade, do direito de ser". (Teixeira, 2007, p.85)
Boal defende o seu teatro como uma prática artística e pedagógica, e refere que:

> Fazer teatro do oprimido já é o resultado de uma escolha ética, já significa tomar o partido dos oprimidos. Tentar transformá-lo em mero entretenimento sem consequências, seria desconhece-lo, transformá-lo em arma de opressão, seria traí-lo. (Boal, 2009, p. 25)

Boal deseja o futuro no seu teatro, as soluções, as mudanças, e rejeita o passado. O "analfabetismo estético" é visto pelo autor como uma perigosa arma de opressão, pois possibilita a "subliminal Invasão dos Cérebros" (2008,

p. 15) por parte dos opressores. Este analfabetismo afeta todos os que aprenderam sem consciência do mundo que os rodeia. Boal reforça esta ideia destacando aquela que considera ser a pior forma de analfabetismo: "A cega e a muda surdez estética. (…). Esta aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores". (2008, p. 15)

Estes espectadores, por causa da sua condição passiva, não conseguem libertar os seus pensamentos e visão do mundo, não são conhecedores daquilo que veem, e por isso não têm ferramentas que lhes permitam atuar, porque "conhecer a realidade é necessário para transformá-la". (Boal, 2008, p. 17)

O pensamento sensível, a par com o pensamento simbólico, constituem, para o autor, as duas formas de pensamento humano. Ambas se completam, e ambas podem ser manipuladas pelas forças que "impõem as suas ideologias às sociedades que dominam". (Boal, 2008, p. 16)

Importa aqui, porque se fala de liberdade e consciência, transcrever o pensamento de Boal sobre o pensamento sensível, e a sua importância na libertação dos oprimidos:

> O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia. (Boal, 2008, p. 16)

Augusto Boal, sustenta o seu pensamento referindo a necessidade de todos os "cidadãos, artistas por vocação ou por profissão" entenderem a importância da "contracomunicação, da contracultura-de-massas, do contradogmatismo", na libertação dos oprimidos, pois só é possível consciencializar pessoas através "do diálogo, da criatividade e da liberdade

de produção e transmissão da arte, do pleno e livre exercício das duas formas humanas de pensar". (Boal, 2008, p. 18)
O teatro é então, como qualquer outra forma de arte, um ato político, e como refere Boal "os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e essa é uma atitude política". (2009, p.11)

O teatro é uma arma que, quando bem direcionada,[17] provoca a descoberta de um novo "eu", que ouve, vê, escuta, observa, sente, e consequentemente atua e transforma o seu *habitat*. Por isto, e porque é impossível dissociar o teatro das pessoas, e da vida, Boal afirma, defende e coloca em prática que "todos podem fazer teatro – até mesmo os atores! O teatro pode ser feito em todos os lugares – até mesmo dentro dos teatros!". (1978, p. 18)

3 – O PROJETO

3.1 – A TRIBO

A TRIBO MUDOU MUITA COISA EM MIM, PRINCIPALMENTE A MINHA MANEIRA DE VER O MUNDO. MUDOU TAMBÉM A MINHA MANEIRA DE ESTAR COMIGO MESMA E ENCARAR OS MEUS PROBLEMAS. BIANCA TOLEDO[18]

A TRIBO[19] iniciou o seu caminho no dia 1 de Novembro de 2013, com jovens entre os 15 e os 21 anos de idade. É um projeto de teatro comunitário, e de amor:

> Algo se move, algo me chama, é o amor. Algo se move algures e é do que se move que eu estou ávido (...).

[17] Diz Boal que o teatro é "uma arma muito eficiente. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação". (2009, p. 11)
[18] Bianca Toledo, 17 anos, participou nos dois ciclos do projeto. Esta citação foi retirada da reflexão do processo, que escreveu em Novembro de 2014.
[19] O nome - A TRIBO - surgiu exatamente porque as tribos são comunidades, têm interesses e características comuns, e essa foi sempre uma vontade – formar uma comunidade.

> Alguém chama pelos meus desejos; é o que vai servir de objeto ao meu amor (...). (Santos, 1991, p.110)

Este projeto nasceu de uma enorme vontade de colocar em prática o ideal defendido por Augusto Boal de que o teatro é "uma arma de libertação", (2009, p. 11) e que o teatro é uma arte que pode ser experienciada por todos.

A TRIBO é a concretização de um desejo incomensurável de fazer teatro com jovens, de fazer teatro a partir das suas histórias e vontades, de lhes dar espaço de discussão, de crescimento e de criação coletiva:

> A TRIBO para mim é mais que um grupo de teatro, é a minha segunda família. A TRIBO é o único local no mundo onde posso ser eu própria, sem me sentir julgada, sem sentir mil olhos por cima de mim a reprovar o que digo ou faço. É onde me sinto livre. Aprendi a expressar-me pela escrita. Escrevo o que sinto, onde escrevo as memórias que já eram esquecidas. Todos os ensaios tenho a oportunidade de libertar a minha criança interior, de ser feliz. Jéssica Ferreira[20]

Este projeto, tal como o teatro, pretende a "criação de espaços de respiração no quotidiano social que possibilitem e emergência da criatividade e de um novo paradigma capaz de inventar o futuro". (Fragateiro, 1993, p. 22)

Este projeto decorreu na Escola Técnica e Profissional de Mafra (ETPM), e os jovens participantes são todos alunos ou ex-alunos da mesma. Embora tenha sido um projeto extraescolar, é quase impossível dissociar uma coisa da outra, uma vez que, os ensaios decorreram, na sua maioria dentro das paredes da escola e a massa de participantes pertencia à mesma.

[20] Jéssica Ferreira, 17 anos, participou no ciclo 2 do projeto. A citação apresentada foi retirada da reflexão que escreveu sobre o seu percurso n' A TRIBO.

Ressalva-se a ideia de que, em ambos os ciclos do projeto, foi pretendido fazer mais do que uma apresentação dos espetáculos criados, como forma valorizar o trabalho do grupo, e valorizar o próprio produto criado, que cresce com as repetições.

Como foi realçado no Enquadramento Teórico, A TRIBO, segundo a análise de Márcia Pompeo Nogueira, é um grupo de teatro *por* comunidades, uma vez que envolve a comunidade participante na criação do objeto artístico. Neste caso, os jovens, passam de espectadores a atores das suas próprias histórias.
Neste trabalho-projeto o conceito de teatro *por* comunidades, é apelidado de *teatro comunitário* ou de *teatro e comunidade*.

A TRIBO foi, durante estes dois anos de projeto, um laboratório onde foi se colocaram em prática os limites e espaço do outro.
Se existe *o outro*, existe espaço para dialogar, observar e ser observado, e assim criar uma maturidade e personalidade enquanto grupo de trabalho.
A construção do grupo assumiu sempre uma importante fatia neste projeto: cada um, na sua individualidade, ajudou a construir uma comunidade que, no decorrer do tempo, ganhou uma identidade própria. Quando o grupo encontra um objetivo comum, e trabalha em conjunto para o alcançar, aí sim, está verdadeiramente formada uma comunidade.

Com o intuito de criar um portfólio digital, acessível a todos os que quisessem acompanhar este projeto, foi criada uma página de Facebook que, através de fotografias e vídeos, demostra o caminho percorrido por esta TRIBO: facebook.com/atriboteatro.

3.2 – A CRIAÇÃO DO GRUPO

O GRUPO NÃO É SOMENTE UMA REUNIÃO DE INDIVÍDUOS, MAS UM MOVIMENTO PELO QUAL OS INDIVÍDUOS REUNIDOS SE MODIFICAM UNS AOS OUTROS. B. PINGAUD

A criação do grupo faz-se sessão a sessão, em cada ensaio, em cada exercício. Os exercícios de *quebra-gelo*, as conversas, e a construção coletiva do espetáculo fazem com que o grupo tenha um objetivo em comum e trabalhe para o alcançar. Citado por Eugénia Vasques (2006, p. 92) João Mota refere que:

> "Não há trabalho coletivo sem utilização da palavra e espírito de equipa, portanto, sem constante discussão do tema e da maneira de trabalhar. O mestre[21] deve valorizar, esclarecer e estimular as experiências da criança [ou dos grupos], através de relações pessoais, e não apenas por meio do material didático: só assim será possível conseguir que os diferentes meios de expressão simbólica – palavra, gesto, força, traço e cor – possam interessar a criança [ou aos grupos], e que ela se interesse pelo mundo que a cerca".

A criação de uma identidade comum é então primordial para que o coletivo ganhe forma, e força, e se transforme numa comunidade. Suzana Viganó (2006) defende que na prática teatral é imperativo que tanto o grupo, como os indivíduos que dele fazem parte, se "fortaleçam" de forma reciproca, banindo das relações a competitividade e as tensões existentes, para que todos tenham espaço e voz no grupo, pois "eliminando-se o autoritarismo, possibilita-se o desenvolvimento individual da personalidade; estabelecendo um acordo de grupo, caminha-se em direção à participação coletiva e não à luta de uns contra outros". (p.82)

A autora sublinha a ideia de que é imprescindível o "envolvimento e o compromisso" dos participantes, durante todo o processo, para com a criação teatral e para com o próprio grupo para que absorvam a "aprendizagem" gerada durante o decorrer da construção do objeto artístico. (p.15)

[21] João dos Santos (1913-1987), neuropsiquiatra, estruturou o conceito de *Mestres,* conceito esse que cabe na citação acima representada: "Mestres são os que acreditam no valor da relação humana, no florescer das ideias (…) são modelos de disponibilidade". (Vasques, 2006, p.93)

Considero que os exercícios que mais contribuíram para a criação do grupo, durante os dois Ciclos de trabalho d' A TRIBO, foram: os exercícios em que os elementos do grupo tinham uma maior exposição individual, onde contavam histórias, e estavam "despidos" perante os olhares dos outros; os exercícios de confiança – principalmente numa fase inicial das sessões em que praticamente não existiam relações afetivas entre eles; os exercícios de quebra-gelo; as dinâmicas e improvisações criadas a pares, ou em pequenos grupos, onde tinham de dialogar para conseguirem chegar ao entendimento e apresentação final do *sketch*; e numa fase mais avançada, quando nos debruçamos fortemente na construção do espetáculo – nesta fase, os elementos do grupo, percebem realmente que vão construir um objeto que é de todos, e que todos estão implicados na sua concretização. No decorrer das sessões foi-lhes solicitado que "medissem a temperatura" do grupo, a fim de aferir a ideia dos participantes face à construção e evolução do mesmo. Nessas alturas apontaram sempre soluções e ações para que o grupo ficasse mais "quente". Quando lhes foi perguntado em que momento é que se tornaram num grupo, a maioria respondeu que foi "quando percebemos que este espetáculo é de todos, e todos temos responsabilidade na sua construção".

3.3 – A METODOLOGIA, O CAMINHO, O BALANÇO

AINDA ME LEMBRO DA PRIMEIRA VEZ QUE ENTREI NO AUDITÓRIO: OLHEI EM VOLTA E ESTAVA ALI NO MEU CANTO A OLHAR PARA TODOS E A PENSAR SE REALMENTE ERA AQUELE O MEU LUGAR, NO INÍCIO EU TEMIA O DESCONHECIDO, TINHA MEDO DE ERRAR. CÍNTIA SOFIA[22]

[22] Cíntia Sofia, 18 anos, participou no ciclo 2 do projeto. Esta frase foi retirada da reflexão que escreveu, em Maio, sobre o seu percurso n' A TRIBO.

Importa inicialmente descrever as fases em que se dividiram as sessões de trabalho com os jovens, comuns a ambos os ciclos do projeto.

A primeira fase de trabalho abarcou uma série de sessões com jogos de quebra-gelo, exercícios de concentração, foco, aprofundamento das relações, exercícios de confiança, exercícios de escuta: ouvir e saber ouvir, trabalho da relação entre o "meu" espaço e o espaço do "outro", exercícios de libertação e desinibição.
Nesta fase pretende-se que todos os elementos do grupo se sintam à vontade no espaço de trabalho, criem relações de confiança para assim se conseguir a coesão e crescimento do grupo.

Em alguns dos exercícios desta fase, em ambos os ciclos, foi utilizado o *saquinho democrático*, nome utilizado nas sessões.
Este saco continha o nome de todos os participantes, e nas atividades em que era necessário uma participação individual, o saco sorteava a ordem de participação, evitando assim constrangimentos por parte dos mais tímidos, que só se voluntariavam no final, depois de todos os outros participarem.
Assim o acaso ditava a ordem de participação, tornando o momento menos tenso para os mais inibidos. Todos aceitaram muito bem este "jogo".

Na segunda fase de trabalho foram realizadas improvisações, em grupos e individualmente. Realizaram-se debates onde o diálogo e a troca de ideias ganharam espaço. Nesta fase, os elementos do grupo foram convidados a criar textos originais, ou a procurar textos de autores, que dialogassem com as suas ideias e com a seguinte premissa: o que é que eu quero dizer no espetáculo?.

Nesta fase, no ciclo 1, os familiares mais próximos dos jovens, escreveram textos sobre cada um deles, focando as suas infâncias, e escrevendo sobre o que achavam deles, e dos seus sonhos. Esta dinâmica serviu para aproximar a rede familiar ao laboratório teatral, e aproximou os jovens às suas memórias de infância. Ficaram também a perceber como é que os familiares os viam. Alguns dos textos recolhidos foram utilizados na criação do espetáculo.

Relativamente ao ciclo 2, nesta mesma fase, três irmãs dos jovens, entre os 8 e os 10 anos, participaram na criação do espetáculo, emprestando a sua imagem para uma gravação de vídeo, e as suas vozes, respondendo a algumas perguntas, para uma gravação áudio, sobre os pontos mais fortes abordados no espetáculo.

A terceira fase de trabalho consistiu no levantamento e compilação dos materiais escritos e recolhidos, e no levantamento das imagens e improvisações que melhor retratavam a ideia que se desejava para os espetáculos. Os guiões foram construídos também nesta fase de trabalho.
Nesta terceira etapa, depois dos guiões finalizados, são distribuídas as falas de forma democrática e coletiva, no primeiro ensaio de leitura. Seguem-se mais ensaios de leitura, o levantamento das cenas, e claro, os ensaios corridos, as repetições, as mudanças, as afinações, e a banda sonora é introduzida nos ensaios, quando a dinâmica de cena já começa a sentir-se orgânica.

O quarto bloco de trabalho representou um dos momentos mais esperados pelos grupos: a chegada aos auditórios, as montagens, os ensaios de palco, os espetáculos, e o contacto com os públicos.

A última fase, a quinta, é marcada pela visualização em conjunto dos espetáculos apresentados. Faz-se um balanço, quer das apresentações, quer de todo o caminho percorrido. Geralmente, no último ensaio dos ciclos, conversa-se sobre as sensações de estar em palco, e depois de feita a última avaliação de grupo, cada um lê o testemunho que escreveu sobre o seu percurso n' A TRIBO.

A avaliação qualitativa dos processos é medida de acordo com os seguintes parâmetros: pontualidade, assiduidade, motivação e empenho dos jovens, respeito dos prazos estipulados, nível de abstração (quer nos exercícios de improvisação, quer nos exercícios de escrita), nível de desinibição e participação dos elementos do grupo, fluência de ideias e criatividade, interação com o grupo, e as reflexões escritas, feitas duas vezes durante o processo: uma intermédia e outra final.

Sobre os dias dos espetáculos é importante referir que existiu sempre (com exceção ao espetáculo apresentado na Amadora, que por motivos de produção não foi possível realizar) um estendal com fragmentos do processo de trabalho, como forma de testemunhar o percurso criativo. Este estendal era composto por fotografias dos ensaios, por textos escritos pelos jovens, por poemas ou outros escritos que estiveram presentes nos ensaios, alguns dos trabalhos realizados (os desenhos, os mapas, os autorretratos), e alguns recortes de imprensa, com notícias sobre o grupo.

No final de todos os espetáculos, realizou-se sempre uma conversa com os públicos, a fim de dar a conhecer os contornos deste projeto de teatro comunitário. Criou-se um espaço de diálogo entre os jovens e o público.

Estes momentos revelaram ter uma enorme importância para os grupos, uma vez que puderam partilhar as suas visões da construção dos espetáculos com os públicos, e porque foi-lhes possível ouvir em tempo real as reações das plateias aos espetáculos apresentados.

Viganó defende a não utilização do termo espetáculo nas comemorações teatrais comunitárias. A autora prefere designações como "apresentação pública" ou "evento teatral", uma vez que considera o teatro um "espaço de encontros, de desnudamentos, de descobertas e revelações", e essas terminologias é que fazem jus à arena onde "os atores e espectadores se encontram para partilhar uma experiência única":

> Por meio da participação em um "evento teatral" e não em um "espetáculo", nossos jovens puderam perceber que estavam realizando esse encontro, com o outro e consigo. Estavam sendo agentes das suas ações e criadores dos seus discursos. Mais do que uma simples satisfação das nossas vaidades, estávamos ali para levar o nosso trabalho ao espaço público (...). (Viganó, 2006, p.99)

Numa breve análise sobre importância do *produto* face ao *processo* e vice-versa, Alberto Magno diz que "a apresentação de um produto final é importante para dar credibilidade à atividade desenvolvida, mas também importante é o período «durante» a criação do trabalho final". (Caldas & Pacheco, 1999, p.64)
Em oposição Viganó sublinha a importância de não perder "o foco" durante o processo de criação de "um produto artístico" sob pena de comprometer os objetivos do trabalho, visto como um todo: "o desenvolvimento da cooperação, da consciência crítica e estética, a aproximação com o universo cultural (...) e a autonomia de criação. (Viganó, 2006, p.100)

Confrontados com esta mesma questão, o grupo do ciclo2, refletiu sobre o que seria mais importante: se todo o processo de trabalho, os ensaios e as dinâmicas, ou as apresentações públicas:

> Os melhores caminhos levam a espetáculos brilhantes. Uma coisa leva sempre à outra, por isso, para mim ambas as situações são necessárias e importantes. Se fizermos um caminho dedicado e unido o resultado é um espetáculo espetacular, passo a redundância, que por sua vez servirá de motivação para continuar. Inês Melo, 17 anos

> As duas são importantes, unicamente, porque uma sem a outra fica incompleta. Nos ensaios podemos ter uma coisa em mente, mas são principalmente os espetáculos que nos motivam, e para chegarmos onde queremos nos espetáculos precisamos de treino, de ensaios. Além disso os ensaios n' A TRIBO não são meros ensaios. Existe uma grande interação entre o grupo e isso não permite que a banalidade aconteça. No fundo, cada ensaio, mais do que um ensaio, é uma festa! Alexandre Moreira, 18 anos

> Acho que o caminho é o mais significativo e importante, pois é durante esse jornada que nos construímos como pessoas e como grupo. As apresentações são apenas uma confirmação da nossa aliança e afeto, que expressamos publicamente. Beatriz Ribeiro, 18 anos

> As duas situações são importantes: não se faz uma apresentação do nada, sem esse processo, e não há nada melhor que terminar uma caminhada num palco, todos nós, todos juntos, para quem quiser ver. Micael Gomes, 21 anos

> Um espetáculo não se faz num estalar de dedos, é preciso muito trabalho e dedicação de cada um de nós, para no final se pisar o palco e saber que se deu tudo por tudo para aquele momento sair perfeito, para que consigamos fazer sobressair o melhor de cada um de nós. Para mim, a apresentação do espetáculo é o momento que eu mais anseio e mais gosto. Gosto de saber que digo o meu texto para uma plateia cheia de pessoas que me querem ouvir. Ana Rita Santos, 20 anos

> Todo o processo que é feito até chegarmos ao produto final é muito importante, pois se isso não existir, não vamos conseguir transmitir a mensagem, o amor e a emoção que cada um de nós sente, em cada degrau que se constrói, nos ensaios rumo ao espetáculo. Por isso, embora as duas situações tenham muita importância, na minha opinião, o caminho que se faz, os ensaios são o mais importante. São os ensaios que dão o alicerce perfeito para o espetáculo ser um verdadeiro espetáculo. Bianca Toledo, 17 anos

Ambas as situações são profundamente importantes: quer o processo, quer o produto, uma não existe sem a outra. Creio que não faz sentido trabalhar na construção de um objeto artístico, com as comunidades, para, no final, essa obra ficar fechada no círculo daqueles que para ela contribuíram.

É necessário devolver o resultado do projeto à comunidade que está na plateia, e na verdade, também só faz sentido fazer teatro se ele for visto por alguém. A partilha do espetáculo é também importante porque nesse momento todo o processo feito até ali consolida-se e ganha corpo. Foi no momento da apresentação dos espetáculos que, muitos dos participantes do projeto ganharam consciência, e tiveram noção, de todo o trabalho realizado, de todas as fases do processo, e do caminho longo que foi preciso trilhar para chegar àquele momento.

O retorno do público é também ele essencial para a autoestima e autoconfiança, dos participantes e do próprio grupo. As reações dos públicos denunciam a força da transformação deste teatro, que mostra o autêntico e o verdadeiro. Também para eles é um momento de catarse. São muitos os que se emocionam e se veem espelhados nas histórias contadas, e relevam-nos isso, saindo das suas zonas de conforto, colocando-se a *nu*, perante as plateias. Paiva (2014, p. 32), no seu trabalho, aborda o pensamento de Diderot (1713-1784), e refere que, o escritor e filósofo, defendia a "libertação da identificação com a personagem que o ator deve procurar para que ao espectador seja possível a ilusão e a catarse".

Os espetáculos criados neste projeto permitem vários níveis de leitura, e conseguiram chegar tanto às crianças, como aos *avós*, é por isso um teatro inclusivo.
A apresentação pública dos projetos de teatro e comunidade faz com que as comunidades se mobilizem para assistir aos espetáculos. Mobiliza-se a comunidade escolar, os professores e os alunos, e a comunidade familiar. A ida ao teatro por parte das famílias, faz com que os jovens sintam que estão acompanhados, e têm ali, no momento dos espetáculos, o prazer de mostrar aos familiares o resultado dos meses de trabalho.
Para Augusto Boal o "espetáculo é o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso. O fim é o começo". (2009, p.19)

Julgo que será importante, nos trabalhos comunitários, ter sempre em atenção a questão estética, uma vez que só a apresentação de um espetáculo coerente e bem construído poderá, através dos olhares exteriores ao projeto, conferir-lhe o devido valor e não menorizar estas práticas teatrais face aos espetáculos de teatro realizado com atores profissionais.

O trabalho em rede, o trabalho de grupo, sempre foi uma grande preocupação e um ponto fulcral deste projeto, e por isso para além dos elementos d' A TRIBO, que por si só já criam essa rede de interajuda, nos dois ciclos apareceram jovens interessados em colaborar no projeto nas áreas necessárias para a concretização do mesmo: registo fotográfico, registo de vídeo, operação de luz, operação de som, apoio na maquilhagem e nos cabelos, e nas tarefas de frente de casa.

O mais difícil de gerir ao longo das sessões de trabalho com os jovens foi a questão da concentração e o desrespeito pelos momentos de silêncio. A falta de silêncio atrapalhava alguns exercícios e perturbava os elementos que o respeitavam. O maior conflito, e por isso o mais difícil de gerir, foram as faltas de presença de alguns elementos (quase sempre dos mesmos) que desequilibrava os restantes elementos do grupo, que, irritados, sugeriam que "eles não estão aqui de corpo e alma", "temos de estar todos para o mesmo".

Estas situações, que aconteceram nos dois ciclos, conseguiam ser ultrapassadas quando nos momentos chave, todos se mobilizavam, cooperavam, apoiavam-se e lutavam para que o trabalho ali apresentado ficasse o melhor possível.
Regra geral, a maioria dos ensaios começava com cerca de dez minutos de atraso, e essa questão – a da importância de ser pontual quando se tem um compromisso – foi sempre reforçada, a cada ensaio.
Alguns elementos, por preguiça, eram pouco participativos nos exercícios de escrita, situação que esteve mais presente no ciclo 2. Os prazos para as entregas de materiais escritos eram cumpridos sempre pelos mesmos elementos, e pouco respeitados, quase sempre pelo outro bloco de elementos menos cumpridor.

A tomada de consciência de que o destino de cada ensaio apenas dependia do grupo acontecia de forma mais presente sempre que existia algum conflito (momentos de muita confusão, desconcentração), e era colocado nas mãos do grupo as hipóteses possíveis para a continuidade do mesmo. Por exemplo, numa situação em que existia demasiada algazarra na sala e estavam todos distraídos, o ensaio parava, e o grupo tinha de escolher entre continuar o ensaio de forma ordeira e focada, ou dar por terminado o mesmo. De todas as vezes que isto aconteceu, nunca puseram em hipótese terminar o ensaio, e comprometeram-se, a dali para a frente, encarar o ensaio com mais concentração, e assim acontecia.

Os pontos fortes destes processos com os dois grupos foram o facto de conseguirem estabelecer uma relação e uma ligação muito rapidamente. Os grupos, quer o do ciclo 1, quer o do ciclo 2, eram muito equilibrados apesar de os jovens que neles participaram terem personalidades muito diferentes. Em ambos os grupos existiu sempre uma forte rede de apoio entre os jovens.

No caso do ciclo 1, quando dois dos elementos abandonaram o grupo, os restantes apesar de terem ficado tristes pelas suas saídas souberam organizar-se rapidamente, e conseguiram ter uma visão muito prática da questão: existia pouco tempo, e existiam falas quem precisavam de ser redistribuídas, e consequentemente decoradas.

A estratégia optada pelo grupo foi a de distribuir as falas, relativamente à sua dimensão ou à expressividade que precisavam, pelas pessoas que consideravam estar mais aptas para essa situação, uma vez que o tempo escasseava. As escolhas foram sempre muito orgânicas e consensuais.

Durante os ensaios estiveram sempre muito recetivos às propostas de exercícios, e mesmo com alguma timidez todos conseguiram superar-se e vencer essa barreira.
Destaco um comentário enviado pelo Paulo Caeiro[23] depois de ter dinamizado uma oficina de teatro de improvisação, em Março de 2014, com o grupo do ciclo 2:

> O grupo recebeu-me bastante bem e senti uma expectativa positiva sobre o tema que abordei, e isso é bom, pois mostra que eles estão recetivos a outras coisas e a outras pessoas. É muito positivo o facto de todos terem participado, mesmo nos exercícios onde a exposição era maior. Não senti medos nas atividades propostas. Parece que já perceberam que se devem divertir, e que o erro faz parte do processo.

Logo na primeira sessão, em ambos os casos, foi referido a importância e necessidade de deixar de lado preconceitos e julgamentos face ao que ali acontecia, pois "a expetativa de julgamento impede um relacionamento livre nos trabalhos de atuação" (Spolin, 1992, p. 6), para que assim se conseguissem sentir confiantes e com a certeza de que o que quer que fizessem não seria criticado. Foi-lhes também explicado que, não sendo o teatro uma ciência exata, não existia nem certo, nem errado. Foi objetivo, e julgo que foi alcançado, conseguir criar um ambiente de partilha, e de liberdade, em todas as sessões:

> O «teatro» representava o único momento em que se lhes pedia para serem elas próprias. Em que se lhes pedia verdade, sinceridade e entrega. O mais importante, penso eu, foi o terem encontrado ali, naquele espaço, o direito à palavra, onde o grito, a revolta ou a solidão podiam ser expressos sem repressão. (Costa, 2003, p.114)

[23] Paulo Caeiro, ator e pedagogo teatral, é pós-graduado em Teatro e Comunidade.

Foi criado um ritual que, aconteceu em todos os espetáculos, desde a primeira apresentação, antes do início de cada um deles. O ritual consistiu em reunir todo o grupo, no palco, em círculo. Depois de construído esse círculo, trocavam-se palavras de incentivo, e individualmente todos partilhavam os desejos e vontades que tinham para si e para o grupo. Como manda a tradição teatral nos dias de estreia é oferecida uma flor aos envolvidos no espetáculo. No caso do ciclo 2, cada jovem construiu uma flor, com recurso aos dotes para trabalhos manuais, que, nesse mesmo círculo, ofereceu a outro elemento do grupo, como forma de cristalizar aquele momento.
O *grito tribal*[24], o *cântico tribal* e os *abraços coletivos*, rituais que também acontecem a cada final de ensaio (e às vezes no início, porque o teatro é um jogo), estão também presentes neste momento, antes do aquecimento, que servem de catarse, para libertar as tensões, os medos e a ansiedade.

Apresentam-se alguns dos exercícios, ou dinâmicas, realizados, primeiramente, destacando os que maior aceitação e resultados tiveram, e os que foram recebidos de uma forma menos positiva. De referir que alguns destes exercícios foram adaptados dos exercícios propostos por Augusto Boal e Viola Spolin.

Os três próximos exercícios descritos foram implementados nos dois ciclos.
O *exercício do estrado* consiste em caminhar sobre um estrado, de olhos vendados, a pares, de mãos dadas. Quando o estrado termina o par tem de saltar e gritar. Este exercício foi realizado, em ambos os ciclos, na segunda sessão. Os jovens referiram-no como sendo dos exercícios mais importantes para construção de confiança.

[24] O *grito tribal*, o *cântico* e os *abraços*, são os "rituais" utilizados nos ensaios e nos encontros que acontecem d' A TRIBO, como forma de criar uma identidade no grupo, como forma de aproximar o grupo.

Ainda relacionado com o fortalecimento da confiança, destaca-se o *exercício de passear*, também os olhos vendados, guiado com um elemento que escolhe o percurso a realizar. Este exercício foi relatado pelos grupos, como sendo uma excelente forma de trabalhar a confiança, a perceção do espaço, e o apuramento dos sentidos.

O *jogo do foco*, consiste em criar um coro, que caminha com um trajeto previamente definido, sempre com o olhar agarrado a determinado ponto, enquanto o restante grupo o observa. Este exercício faz com que os elementos do coro se sintam expostos, e muito desconfortáveis com a observação do grupo. Os grupos dos "observadores" puderam percecionar a evolução da postura de quem caminhava e a confiança que foram adquirindo à medida que se repetia o processo.

Realizado no ciclo 1, a dinâmica *os meus olhos*, consiste em cada um desenhar numa folha os seus olhos e pensar sobre o que é que eles viram, sentiram, sonham, sabem e querem. Depois do desenho concluído apresentam os seus olhos ao grupo, e comentam-nos, explicando quem são.

O *B.I coletivo* foi desenvolvido também no ciclo 1. Aqui o grupo juntou-se em redor de um retângulo de papel de cenário, e em conjunto foram escrevendo as características mais fortes que associavam a cada um dos elementos do grupo.

O grupo realçou a importância da construção deste B.I de grupo, porque foi bom "ouvir o que os outros pensar de mim e acham de mim", disseram após a elaboração daquele mural.

O ciclo 2, numa atividade semelhante à dinâmica d' *os meus olhos*, o grupo foi convidado desenhar o contorno do seu corpo num pedaço de papel de cenário, para depois o mapear, pensando em quem são.

Durante a semana em que realizaram este exercício partilharam frases de grande dificuldade, mas os resultados dos mapas foram magníficos. Conseguiram criar metáforas e histórias para explicar perante o grupo quem são. Em tom de desabafo disseram mais que uma vez "Eu conheço-me! Mas ter de pensar em mim e falar de mim, é muito complicado".

As dinâmicas com um resultado menos positivo, aplicadas nos dois ciclos, foram os exercícios de improviso que eram menos diretivos. O balanço não foi tão positivo porque a dificuldade de chegar ao um resultado por parte dos grupos foi muito grande, e o nível de abstração foi muito reduzido. Maior dificuldade ainda quando, num mesmo grupo, calhavam juntos elementos com menor capacidade de iniciativa.
Menos positiva também foram as dinâmicas corporais feitas com a premissa de serem totalmente afastadas das formas do quotidiano. Num primeiro momento os movimentos apresentados eram muito pouco criativos e diversificados.

No final de cada exercício eram discutidas as sensações provocadas, ou não, pelos exercícios. Cada um, individualmente, explicava se existiu ou não desconforto, o que tinham gostado, o que não tinham gostado, e qual a importância atribuída aos mesmos.

3.4 – Construir dramaturgia na comunidade

O teatro e comunidade é diferente do teatro dito normal, porque não são representadas peças já existentes, ou seja, no grupo de teatro e comunidade as ideias para a realização do espetáculo são dadas, e escritas, por todos os elementos do grupo. Ana Rita Santos[25]

[25] Participante dos dois ciclos do projeto.

Esta dramaturgia constrói-se através da observação das comunidades. O texto que nasce dessa "leitura" deve dialogar com as pessoas que participam no projeto, deve ser fiel às suas histórias e ao seu contexto cultural. A narrativa construída poderá ter excertos de textos já existentes, de textos escritos pela própria comunidade e pelo pedagogo-criador que acompanha o grupo, que minuciosamente alinhavados devem dar voz, e espelhar a identidade da comunidade.
Diz-nos Rita Wengorovius (2010), num artigo escrito sobre a construção dramatúrgica nas comunidades que:

> Conceber uma dramaturgia de comunidade implica escrever um texto através de uma arquitetura eficaz que cruze corporalidade e intencionalidades valorizando quer a dimensão participativa da comunidade quer a estética teatral.

Os espetáculos de teatro e comunidade não têm necessariamente de incluir texto, e como já foi referido acima, no caso de existir uma dramaturgia escrita, ela é, normalmente criada pelos participantes. (Andrade, 2003, 74)

3.5 – Ciclo 1

A cada ensaio sentia-me melhor com as pessoas que me rodeavam, eu estava a adorar estar ali. Praticamente todas as semanas a minha família comentava que eu andava mais feliz, mas eu negava apesar de saber que era verdade. Tiago Pereira[26]

O ciclo 1 deste projeto dividiu-se em duas fases: a primeira, teve início em Novembro de 2013 e terminou em Junho de 2014.

[26] Tiago Pereira, 17 anos, participou nos dois ciclos do projeto. Este excerto é retirado da reflexão que escreveu em Novembro de 2014 sobre a sua vivência no ciclo 1.

A segunda fase iniciou-se em Setembro de 2014 e teve o seu fim no mês de Dezembro desse mesmo ano.
A primeira fase contou com a participação de vinte e dois jovens, com idades entre os quinze e os vinte anos. Dos vinte e dois participantes, treze eram do sexo feminino e nove do sexo masculino. Nesta fase foram realizadas trinta sessões práticas, dois dias de ensaios no auditório onde se realizou o espetáculo, e uma apresentação pública do mesmo.
As sessões, cada uma com uma duração de duras horas e trinta minutos, uma vez por semana, respeitando o calendário escolar, foram realizadas nas instalações da ETPM, entidade que acolheu este projeto. Todos os jovens participantes moram no concelho de Mafra, à exceção de um elemento que mora no concelho vizinho de Torres Vedras.
Os jovens são também todos eles, exceto um elemento do grupo que já terminou o seu percurso escolar nesta instituição, alunos da ETPM e frequentam os diversos cursos disponíveis na escola.
A estreia do espetáculo, no dia 20 de Junho de 2014, *Até onde voas quando fechas os olhos?*, aconteceu no Auditório Municipal Beatriz Costa, situado em Mafra. A sala, com lotação de 201 lugares, esteve lotada.

Na segunda fase, três elementos abandonaram o projeto, ficando assim com um total de dezanove participantes.
Desde Setembro foram realizadas onze sessões, um dia de ensaios em palco, e dois espetáculos.
O segundo espetáculo, dia 1 de Novembro de 2014, realizou-se no Auditório da Casa de Cultura Jaime Lobo e Silva, na Ericeira, e o terceiro no dia 28 de Novembro, no Estúdio de Teatro João Mota, na Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora, no âmbito do Encontro-te 2014: Encontro de Teatro na Educação e Comunidade.

Neste ciclo realizaram-se três vídeos promocionais e um documentário. Estes materiais audiovisuais para além de serem um suporte de divulgação dos espetáculos e do próprio projeto são também uma forma de registo do processo de trabalho e da vivência do grupo, congelando assim, numa memória viva, algumas das imagens, das expressões e das histórias. O documentário serve também ele como suporte de avaliação do processo, uma vez que contém testemunhos de todos os jovens envolvidos no processo de criação coletiva.

Em anexo, no CD-ROM, relativamente a este ciclo 1 é possível encontrar os materiais que consolidam o percurso de trabalho.

3.6 – ATÉ ONDE VOAS QUANDO FECHAS OS OLHOS?

A CONSTRUÇÃO DE UM ESPETÁCULO COM PEDAÇOS DE CADA UM PERMITE-NOS TER UMA MAIOR INTIMIDADE PARA COM O PÚBLICO, ENTRE NÓS, E TAMBÉM COM O PRÓPRIO ESPETÁCULO. ESTAR COM PALCO COM PEDAÇOS NOSSOS DÁ-NOS MAIS CONFIANÇA E SEGURANÇA, FAZ-NOS SENTIR QUE PERTENCEMOS A UM GRUPO. JOSÉ TOMAZ[27]

Logo no primeiro ensaio perguntaram-me: “Então?! Como é que vai ser o nosso espetáculo? Vamos falar de quê?”.
Eu respondi: “Não sei, vamos esperar, trabalhar, e brincar. Havemos de chegar a algum lugar”. E era verdade.
Também na primeira sessão a mãe de um dos jovens participantes dirigiu-se a mim e perguntou-me: “Acha que o meu filho vai conseguir fazer isto? Ele não tem jeito nenhum. Nunca fez teatro”.
Viola Spolin (1906-1994) ter-lhe-ia respondido assim:

> Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar.

[27] José Tomaz, 19 anos, frequentou os dois ciclos do projeto. Este excerto foi retirado da reflexão escrita em Maio de 2014 sobre a construção do espetáculo.

> As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco. (...) “Talento” ou “falta de talento” tem muito pouco a ver com isso. Experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. (Spolin,1992, p.3)

O principal marco para a construção deste espetáculo foi a improvisação realizada, a pares ou individualmente, chamada “O que eu quero, ou tenho para dizer ao Mundo?”.

A partir das propostas que naquele dia foram apresentadas criaram-se textos sobre os pontos mais fortes e que mais diziam ao grupo. O espetáculo conseguiu absorver a identidade de cada participante. Assim foi a sua criação:

ATÉ ONDE VOAS QUANDO FECHAS OS OLHOS?

Vem. Vem connosco fechar os olhos. Vem sonhar de olhos fechados. Anda. Sem medos. Entra nesta viagem. Esta é uma viagem íntima e recheada de segredos. Segredos nossos. Segredos que, esperamos nós, tenhas coragem para ouvir! Segredos que deviam de ser de todo o mundo. Silêncio, virgula, são histórias de sonho. São histórias de encantar que, sem pedir autorização, te vamos oferecer. Fecha os olhos, outra vez. Anda. Temos o tempo contado, o tempo voa. Vem.

No início do espetáculo estiveram as apresentações das histórias relativas às memórias de infância, recolhidas junto das famílias, e junto dos próprios intervenientes do projeto.

Seguiu-se a partilha cénica de momentos que nos remeteram para a necessidade do sonho, da tolerância, do preconceito face à diferença, e que não queremos que exista, do respeito e do amor.

O espetáculo termina da mesma maneira que começa. Volta-se ao início e conta-se de novo toda a história, mas desta vez, só com movimento.

O final é marcado pela exposição da recriação feita pelo grupo do poema *Urgentemente*, de Eugénio de Andrade[28], com as urgências anunciadas dos jovens: "é urgente pés descalços, é urgente voar, é urgente abraçar"[29].

3.7 – CICLO 2

SOU E FUI UM DOS ELEMENTOS DA TRIBO CICLO 1, E POSSO DIZER QUE SE ESSA EXPERIÊNCIA FOI BOA, ESTA ESTÁ A SER AINDA MELHOR. AS COISAS INTENSIFICARAM-SE: ESTA NOVA EXPERIÊNCIA CADA VEZ FAZ MAIS SENTIDO PARA MIM. ANDREIA BAPTISTA[30]

O ciclo 2 deste projeto, tal como o primeiro, dividiu-se em duas fases: a primeira iniciou-se em Janeiro de 2015, e terminou em Junho, a segunda, começou em Setembro e terminou no final de Outubro deste mesmo ano. Integraram no grupo, na primeira fase deste ciclo, vinte e um jovens, trezes dos quais participaram no ciclo anterior deste projeto. Fizeram parte deste grupo jovens entre os dezasseis e os vinte e um anos de idade, onze do sexo feminino e dez do sexo masculino. No que toca à residência e frequência na ETPM, o grupo manteve as mesmas características do ciclo anterior.

Das vinte e duas sessões que compuseram esta primeira fase, dezoito tiveram lugar na ETPM, e quatro na Casa do Povo de Mafra. Todos os ensaios tiveram uma duração de três horas, à exceção dos quatro últimos ensaios que, dada a proximidade da estreia, tiveram uma duração quatro horas. Os ensaios aconteceram com uma frequência semanal, respeitando as interrupções escolares.

[28] Eugénio de Andrade (1923-2005), poeta português.
[29] Excerto da reconstrução do poema de Eugénio de Andrade, que marcou o final do espetáculo.
[30] Andreia Baptista, 20 anos, participou nos dois ciclos. Citação retirada da sua reflexão de balanço, escrita em Maio, durante o decorrer do ciclo 2.

Nesta fase foram apresentados dois espetáculos no Auditório Municipal Beatriz Costa, em Mafra, dos dias 6 e 7 de Junho, e foi possível dedicar dois dias aos ensaios no espaço de apresentação.
Após as férias de verão iniciou-se a segunda fase do ciclo 2. Apenas um elemento abandonou o grupo nesta etapa, somando assim um total de vinte participantes. Foram cumpridos seis encontros, dois espetáculos, e um dia de ensaios no espaço. Os espetáculos realizaram-se nos dias 17 e 18 de Outubro, no Auditório da Casa de Cultura Jaime Lobo e Silva, na Ericeira.

Foi introduzida uma nova ferramenta de registo do processo, neste grupo: o diário coletivo. Este diário passou por todos os elementos do grupo, durante todo o percurso. Os jovens participantes faziam-no circular entre si, e em casa registavam nele, através de palavras, desenhos ou poemas, os ensaios e as sensações que tinham para partilhar uns com os outros sobre A TRIBO. Este objeto tornou-se importante porque conferiu responsabilidade a quem o guardava. Os registos nele gravado são a prova de todo o processo e de como cada elemento o viveu, nele estão impressos pedaços da identidade dos participantes, é como é um objeto comum todos têm o dever de o fazer crescer e preservar.

Como foi referido anteriormente em ambos os ciclos existiu uma pausa no processo, durante o período das férias de verão.
Confrontada com a desistência de elementos durante esta transição, e com a perda de motivação de outros, questionei-me sobre esta questão: fazer pausa ou não, entre as apresentações dos espetáculos?

Existe efetivamente uma grande quebra de ritmo de trabalho, quando se volta aos ensaios, é certo, alguns elementos tendem a mostrar-se pouco participativos e cansados do processo, e alguns desistem pelo caminho mas, por outro lado o espetáculo ganha mais ritmo e força, e a alegria do reencontro acontece logo no primeiro ensaio depois dos dois meses de pausa.

Num dos últimos ensaios deste ciclo levei este assunto até à sala, para ouvir a opinião dos jovens face a esta questão. A opinião foi quase unânime no que toca à necessidade de pausa, para descansar, e foi também destacado o facto de ser difícil conciliar horários e disponibilidades durante os meses de férias. Explicaram que a pausa também é positiva no sentido que os faz sentir saudades do grupo e do trabalho ali desenvolvido. Alguns jovens disseram sentir o "grupo diferente" no regresso, e acham que existe alguma falta de motivação, por parte de alguns elementos, aquando da volta à rotina dos ensaios. Existiu ainda quem dissesse[31] que esse intervalo de tempo, contrariamente aos comentários da maioria, fosse positivo pois cresce a ansiedade por regressar, e chega-se cheio de motivação de encontrar o grupo e de voltar a ensaiar o espetáculo. A sugestão de um dos participantes foi muito bem recebida pelo grupo, uma vez que sugeriu a realização de um ou dois encontros durante os meses de pausa, como forma de promover a partilha, e de manter o texto fresco nas cabeças de cada um.

[31] Raquel Reis, 20 anos, participou nos dois ciclos do projeto. Explicou, no referido ensaio o porquê de se sentir mais motivada, depois da pausa de verão: " Não sei bem explicar, mas acho que é por estar tanto tempo longe das pessoas com quem criei uma ligação, e longe de todo o trabalho que construímos, isso faz com que tenha saudades, e tenha ainda mais vontade de voltar à rotina dos ensaios, e assim entro com a motivação no pico, e é sempre bom ver as pessoas novamente, depois de tanto tempo separados".

Na eminência da criação de um ciclo 3, esta é uma questão a ter em alerta, durante a calendarização do projeto. Tendo em consideração a disponibilidade dos espaços culturais, e do próprio grupo, penso que a solução mais viável será optar pelo trabalho contínuo, terminando assim o ciclo de trabalho antes das férias de verão, ou seguindo a sugestão acima referida, criar um encontros durante as férias a fim de promover a continuidade e as relações, junto dos participantes.

Em anexo, no CD-ROM, sobre este ciclo 2, encontram-se os materiais que solidificam o que aqui foi exposto sobre este processo de trabalho.

3.8 – CORPO-RECIPIENTE

O INVERNO VAI CHEGAR DEPOIS DO VERÃO E VAI TRAZER A CHUVA. VAI AMANHECER AMANHÃ, SEGUINDO-SE O ANOITECER. ESTAMOS CONSTANTEMENTE A ENVELHECER. VOU AMAR SEMPRE A MINHA MÃE E VOU RECORDAR SEMPRE A TRIBO PORQUE EXISTEM COISAS QUE NÃO MUDAM, COISAS QUE SÃO CERTAS, E A TRIBO É UMA DELAS. DAVID RUIVO[32]

A história repetiu-se. Os novos elementos, ainda tímidos, na primeira sessão quiseram perguntar-me sobre qual seria o conteúdo para a criação do novo espetáculo. Em vez de lhes responder pedi a alguns dos jovens que integraram novamente o projeto que explicassem a forma como eram construídos os espetáculos, e sobre o que é que iríamos falar. Com o entusiasmo estampado nas suas caras, ao recordarem-se deles próprios a fazer essa pergunta, disseram-lhes “Não sabemos ao certo, ninguém sabe, mas vai ser sobre nós”.

[32] David Ruivo, 20 anos, participou nos dois ciclos do projeto. Este excerto foi retirado da reflexão intermédia que fez do processo do ciclo 2.

Dos momentos mais marcantes neste processo de criação foi quando sugeri, num dos encontros, que o espetáculo começasse focando o nascimento (individual e coletivo, como metáfora da vida e do espetáculo), e que começasse com eles enquanto "atores" ao chegar palco, diante do público, sem caracterização e sem figurinos.

Esta ideia foi recebida quase em uníssono com um "Não!". E esse "não" prendia-se somente com a exposição física que seria precisa para conseguir realizar esse momento.

A resistência criada pela maioria do grupo, fez com que lhes pedisse um texto sobre o que é o corpo, e a forma como o olham para ele. Foi geral, e muitos referiram nos seus exercícios escritos a importância de não valorizar o aspeto exterior do corpo e sim o interior, realçaram a importância de cada um gostar de si como é.

Recordo-me de ler num dos textos "O teu corpo é como um recipiente, o que interessa é o que está lá dentro". A partir daí nasceu o conceito que iria servir de mote para esta criação.

Muito conversámos e debatemos sobre o facto de começar o espetáculo apenas em roupa interior. Apontaram-se os aspetos mais difíceis da questão e realçaram-se os mais fortes, e em conjunto chegou-se à conclusão de que aquele momento fazia sentido e que iria acontecer:

CORPO-RECIPIENTE

Corpo-Recipiente. Corpo que guarda. Corpo-rotina. Corpo que enche, corpo que se derrama e volta a encher. Corpo de memórias e histórias. Corpo-recipiente que tatua a vida e que a conhece. Corpo que a descobre e se deslumbra com ela. Corpo que vive e respira. Corpo que nasce, corpo que morre. Recipiente que acumula e que se esvazia, deita fora. Corpo livre, recipiente de liberdade. Corpo-caixa das coisas que vê, das coisas que ouve. Corpo consciente, recipiente que sabe e sente. Corpo que às vezes não sabe, corpo que tem dúvidas. Corpo que arrisca. Recipiente do Mundo. Corpo que experimenta. Corpo de limites. Corpo cheio, nunca vazio.

Existiu um ensaio em que o grupo, em redor de um grande mapa de possibilidades, traçou possíveis caminhos para o desenvolvimento do espetáculo, apontando ideias e aspetos importantes, que mereciam ser abordados. O ponto de partida já sabíamos qual era: o nascimento, e o corpo. Os textos foram sendo criados a partir das premissas encontradas e debatidas. Numa das sessões foram confrontados com um corpo desenhado em papel de cenário. Em grupo completaram o corpo com as "coisas" que recheiam e que servem para alimentar o recipiente de cada um. Após o preenchimento do desenho, cada um marcou o sítio até onde sentiu que tinha o ser corpo-recipiente preenchido.

O caminho de se despirem perante os olhos uns dos outros aconteceu com muita tranquilidade, e apesar de alguma timidez, todos conseguiram superar essa barreira. Primeiramente houve necessidade de se habituarem aos corpos uns dos outros, durante os ensaios. Bastaram três ensaios para que conseguissem estar à vontade, com a "nudez". Esqueceram-se da falta de roupa e habituaram-se à variedade e diferença de corpos, o que tornou este processo mais rico.

O segundo passo foi o de se sentirem confortáveis perante os olhares da plateia. Alguns elementos do grupo rapidamente sugeriram que esse momento não teria qualquer dificuldade porque as pessoas não estavam ali para o ver o corpo de A ou de B, o que eles iriam ver no palco seria uma mancha de corpos. Transformaram-se num só corpo:

> O Corpo-Recipiente foi um grande projeto. Esse espetáculo marcou-me bastante por me ter feito enfrentar tantos medos que eu tinha, por me ter feito ganhar coragem e autoconfiança. Esse projeto fez-me conhecer o meu verdadeiro eu! Dediquei-me ao máximo! Eu adorei todo o processo e principalmente o resultado final: ver todas aquelas pessoas a aplaudirem-nos de pé. A TRIBO é tão especial porque todo o guião é escrito por nós, tem sempre uma parte de todos nós dentro dele. O guião mostra quem

> somos, o que queremos, o que acreditamos e o que sentimos. É tão intenso que em certas partes quase me fazia chorar. Débora Rodrigues[33]

Os textos que não foram escritos pelo grupo, ou foram escritos por mim ou são trechos de autores. Estes textos tornaram-se do grupo, eles sentem-no como sendo deles, porque são o espelho das suas convicções. A escolha e compilação dos textos foram fruto da observação feita em sala, e da leitura e interpretação atenta dos textos que escreveram.

Sobre o processo de construção deste espetáculo, a Raquel Reis[34], na sua reflexão de fecho de ciclo, refere o seguinte:

> Sobre o espetáculo, Corpo-Recipiente, posso dizer que no início a ideia de estar em roupa interior em cima do palco, em frente a tantas pessoas, assustou-me, mas com os ensaios e com a ligação que construímos tornou-se mais fácil. Dizem que com união torna-se tudo mais fácil, e posso afirmar que sim, já não é difícil estar assim em cima do palco, é como se fosse uma coisa natural. Gostei de todo este processo, dos ensaios, de conhecer novas pessoas e puder trabalhar com pessoas diferentes umas das outras, e principalmente da ligação que construímos entre todos nós.

Esta criação é então um olhar sobre o corpo como uma caixa onde se guardam memórias, segredos, vivências medos e a liberdade.

Quando pensou sobre este processo, e sobre o projeto, a Jéssica Gomes[35] escreveu que "A TRIBO são histórias, são corpos de amor, são corpos livres. Cada pedaço de texto decorado são letras que me aquecem a alma. São frações de mundo dentro de mim, são momentos meus. Passados dois anos talvez não imaginasse que um grupo de teatro me permitisse perceber que na verdade nós podemos ser aquilo que quisermos ser".

---

[33] Débora Rodrigues, 18 anos. Participou no ciclo 2 do projeto. Escreveu o texto apresentado em 2015, quase no final do ciclo, como forma de reflexão de todo o processo por ela vivido.

[34] Participante do projeto.

[35] Com 18 anos, a Jéssica Gomes participou nos dois ciclos do projeto. O excerto apresentado foi retirado da reflexão que escreveu no final do processo do ciclo 2, em Outubro de 2015.

4 – CONCLUSÃO

SENTI O MEU CORPO SER INVADIDO POR SAUDADES. SÃO TANTAS QUE NÃO CABEM EM MIM.[36]

A prática teatral comunitária acontece da mediação entre pedagogia e arte, e deve ter como base o ideal democrático, onde todos podem cooperar, onde não existem protagonistas e figurantes. Só assim, é possível criar um espaço justo e livre, onde todos os elementos sintam que podem participar, podem errar, sem constrangimentos ou medos de julgamento. Considera-se importante reforçar que apenas é possível intervir no mundo se existirem meios de leitura do mesmo, e o teatro permite esse ganho de consciência. O teatro, no confronto consigo mesmo, com o outro, e com o mundo permite a quem nele se apoia, tornar-se num "corpo consciente" (Freire, 2007, p.155).

É possível concluir, após dois anos de projeto prático, e com o apoio obras teóricas apresentadas, que a prática teatral ganha especial importância quando é implementada junto de jovens. É nesta fase de descobertas e modificações, emocionais e físicas, que os jovens ganham uma maior perceção de si e dos outros. O teatro é necessário porque, numa altura em que se vive a maioria do tempo *online*, com relações virtuais, o teatro permite o encontro, o trabalho e construção em grupo. Foi importante para os jovens que participaram nos dois ciclos do projeto, sentirem que se conseguiam superar, sentir que tinham um objetivo em comum, e que só com a participação de todos, seria possível alcança-lo. O ponto que mais sentido fez para os dois grupos, foi o facto de, em ambos os espetáculos, existir uma grande

[36] Pequeno excerto do texto do espetáculo *CORPO-RECIPIENTE*, que espelha o sentimento do grupo, depois de terminar o ciclo 2, deste projeto. A frase foi partilhada por um dos elementos, dois dias depois da apresentação do último espetáculo.

identificação com aquilo que diziam, uma vez que as histórias apresentadas falavam daquilo que eles são. O teatro tem essa função, a de dar voz, espaço e corpo, e existem vários olhares e várias formas em teatro e comunidade.
Segundo as categorias apresentadas por Márcia Pompeo Nogueira, este projeto insere-se na de teatro *por* comunidades. Acredito que o melhor meio de estimular para a cultura e trabalhar as comunidades é este tipo de teatro, que coloca os participantes como atores, fazendo-os criar os seus próprios enredos. Este é um teatro da verdade.

Sobre a ideia de transformação e liberdade, pode referir-se que a transformação das realidades e das consciências é possível, embora seja uma ação lenta, muito lenta, e de carácter continuado. Cabe ao pedagogo teatral a persistência de levar a cabo este trabalho nas comunidades, repetindo o processo.
A liberdade de que aqui se fala, é uma liberdade que vem de dentro para fora, e que, quando trabalhada, os participantes são capazes de atuar sobre novas premissas, com um melhor entendimento do mundo.
O teatro e comunidade é um processo de ação-reflexão, é a tentativa de cultivar sementes em todos os que nele participam, em todos os que o observam.

5 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Cláudia. (2013). *Coro: corpo coletivo e espaço poético*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

BRANCO, Maria Eugénia Carvalho. (2013). *Vida, Pensamento e Obra de João dos Santos*. (2ª ed.). Lisboa: Coisas de Ler.

BROOK, Peter, & LOPES, Rui (Trad.). (2011). *O espaço vazio*. (2ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro.

BOAL, Augusto. (1996). *O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BOAL, Augusto. (2009). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. (9ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BOAL, Augusto. (2008*). A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.

BOAL, Augusto. (1976). *Duzentos Exercícios e Jogos para o actor e o não actor com ganas de dizer algo através do teatro*. Lisboa: Cooperativa de Acção Cultural SCARL.

CALDAS, José, & PACHECO, Natércia. (1999). *Teatro na Escola, a nostalgia do inefável*. Portugal: Quinta Parede.

CAVADAS, Leandro. (2011*). Um olhar sobre o meu perfil na orientação de práticas em Expressão Dramática.* Tese de Mestrado, Universidade Aberta.

COSTA, Isabel Alves. (2003). *O Desejo de Teatro*, Porto: Edições Afrontamento.

CRUZ, Hugo (Coord.). (2015). *Arte e comunidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FRAGATEIRO, Carlos (Coord.). (1993). *Da expressão dramática ao jogo teatral: Um Percurso de Descoberta e Inovação.* Aveiro: UNAVE.

FONSECA, A. Fernandes. (2007). A psicologia da criatividade. (3ª ed.). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.

FREIRE, Paulo. (1971). *Educação como prática da liberdade*. (5ª ed.). Brasil: Paz e Terra.

FREIRE, Paulo. (1972). *Pedagogia do oprimido*. Porto: Afrontamento.

FREIRE, Paulo. (1997). *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Brasil: Paz e Terra.

FREIRE, Paulo. (2007). *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. (12ª ed.). Brasil: Paz e Terra.

GRAÇA, Marta Sofia. (2010). *Os adolescentes e o teatro na construção coletiva do ser.* Tese de Mestrado, Universidade de Aveiro.

GROTOWSKI, Jerzy., MACEDO, Rosa & MATEUS, J. A. Osório (Trad.). (s.d.) *Para um Teatro Pobre*. Portugal: Forja.

KOUDELA, Ingrid Dormien. (2010). *Brecht: um jogo de aprendizagem*. (2ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.

KOUDELA, Ingrid Dormien. (1990). *Jogos Teatrais.* (2ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.

LABAN, Rudolf & VECCHI, Anna, NETTO, Maria (Trad.). (1978). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial.

LANDIER, Jean-Claude, BARRET, Giséle & PINTO, Nuno (Trad.). (1999). *Expressão Dramática e Teatro*. (2ª ed.). Portugal: Edições Asa.

LOPES, Marcelino Sousa. (2008). *Animação Sociocultural em Portugal*. Amarante: Intervenção.

LIGIÉRO, Zeca, TURLE, Licko & ANDRADE, Clara. (2013). *Augusto Boal: arte, pedagogia e política*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo, (s.d.) *Tentando definir o Teatro na Comunidade*. (S.l.: s.n.).

PAIVA, Elisabete. (2014). Teatro para crianças: *Do impulso de jogo ao desejo de ser espectador*. Tese de doutoramento, (s.l.).

SANTOS, Arquimedes. (1989). *Mediações Artístico-Pedagógicas*. Lisboa: Livros Horizonte.

SANTOS, João dos. (1991). *Ensaios sobre Educação – II: O falar das letras*. (2ª ed.). Lisboa: Livros Horizonte.

SPOLIN, Viola, KOUDELA, Ingrid Dormien & AMOS, Eduardo. (Trad.). (1992). *Improvisação para teatro*. (3ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.

SPOLIN, Viola, KOUDELA, Ingrid Dormien & AMOS, Eduardo. (Trad.). (1999). *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Editora Perspectiva.

TEIXEIRA, Tânia. (2007). *Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal*. Tese de doutoramento, UAB – Universidade Autónoma de Barcelona, Barcelona, Espanha.

VASQUES, Eugénia. (2006). *João Mota, o Pedagogo Teatral*. Lisboa: Edições Colibri/ Instituto Politécnico de Lisboa.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. (2006). *As regras do jogo: a acção sociocultural em teatro e o ideal democrático*. São Paulo: Editora Hucitec.

WENGOROVIUS, Rita. (2010). *Raízes, árvores e frutos*. (S.l.: s.n.).

6 – ANEXOS

Anexo 1: Guião do Até onde voas quando fechas os olhos?

Anexo 2 A + B: Cartaz Até onde voas quando fechas os olhos?

Anexo 3 A + B + C: Folha de sala dos espetáculos do ciclo 1

Anexo 4 A + B + C: Vídeos promocionais do ciclo 1

Anexo 5: Documentário ciclo 1

Anexo 6: Espetáculo completo ciclo 1, na Ericeira

Anexo 7: Fotografias do processo e espetáculos do ciclo 1

Anexo 8: Textos escritos pelos jovens durante o processo criativo do ciclo 1

Anexo 9: Recortes de imprensa ciclo 1

Anexo 10: Guião do CORPO-RECIPIENTE

Anexo 11 A + B: Cartaz CORPO-RECIPIENTE

Anexo 12: Folha de sala do espetáculo CORPO-RECIPIENTE

Anexo 13 A + B: Vídeos promocionais dos espetáculos do ciclo 2

Anexo 14 A + B: Vídeos extra processo CORPO-RECIPIENTE

Anexo 15: Espetáculo completo ciclo 2, em Mafra

Anexo 16: Fotografias do processo e espetáculos do ciclo 2

Anexo 17: Textos escritos pelos jovens durante o processo criativo do ciclo 2

Anexo 18: Frases do público do ciclo 2

Anexo 19: Recortes de imprensa ciclo 2

Anexo 20: Logótipo original do projeto