

PM

**Para a Criação dum Grupo de Teatro
da Universidade da Madeira**

PROJETO DE MESTRADO

Fábio Jorge Fernandes Alves Ferro

MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



UNIVERSIDADE da MADEIRA
A Nossa Universidade
www.uma.pt

dezembro | 2020

Para a Criação dum Grupo de Teatro da Universidade da Madeira

PROJETO DE MESTRADO

Fábio Jorge Fernandes Alves Ferro

MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL

ORIENTAÇÃO

Maria Teresa Duarte de Jesus Gonçalves do Nascimento



Faculdade de Artes e Humanidades

Trabalho de projeto para obtenção de Grau de Mestre em Gestão Cultural

Mestrando: Fábio Jorge Fernandes Alves Ferro n. 2080618

Orientadora: Professora Doutora Maria Teresa Duarte de Jesus Gonçalves do Nascimento



PR'ALÉM TEATRO

Para a criação dum
Grupo de Teatro
da Universidade da Madeira

dezembro de 2020

“Le théâtre qui n’est dans rien mais se sert de tous les langages: gestes, sons, paroles, jeu, cris, se retrouve exactement au point où l’esprit a besoin d’un langage pour produire ses manifestations.”

Antonin Artaud

Agradecimentos

Como ser humano pensante e de fé começo pelo mais básico instinto ou pelo menos deveria sê-lo. GRATIDÃO a mim, por me permitir a disponibilidade de continuar a explorar o teatro e dar-lhe cada dia mais sentido, para mim e para os outros.

Como mestrando, agradeço à Professora Doutora Teresa do Nascimento a disponibilidade por ter ousado propor o teatro como um projeto para a minha conclusão deste 2º ciclo académico. Gratidão pela ousadia, pois usar do teatro, um teatro puro, que vai além do convencional, do “entretenimento” e do disparatado é uma atitude radical no que ao nosso espaço geográfico diz respeito.

Como líder, agradeço aos meus companheiros do grupo de teatro, “Pr’além Teatro”, por confiarem neste projeto, no teatro e em si mesmos.

À Reitoria da Universidade da Madeira, por ter apoiado este projeto desde o princípio, na logística necessária e possível, deixo também o meu reconhecimento.

Por fim, a todos os que têm contribuído para o meu crescimento pessoal e profissional: à minha família, aos meus amigos, companheiros, colegas, companheiros de fé, conhecidos e desconhecidos... a todos os que têm deixado um pouco de si e levado um pouco de mim, a minha especial estima e consideração.

Aos meus pais, por me permitirem nascer neste mundo.

Ao teatro, por me permitir emancipar.

Índice Geral

Pr'além Teatro: Para a criação dum Grupo de Teatro da Universidade da Madeira

	Página(s)
Resumo	15
<i>Abstract</i>	17
Siglas	19
Introdução	23

CAPÍTULO PRIMEIRO

O Teatro Universitário – historicidade 31

1. Contextualização histórica do teatro universitário	31
1.1. Origens, uma tentativa	31
1.2. Pioneiros da Contemporaneidade	33
1.3. O período do Estado-Novo	37
1.4. O período da transição democrática	40
1.5. Uma democracia para o teatro académico	43
1.6. Da transformação evidente	48
1.7. Do teatro universitário da Madeira	52
2. Manifestações coletivas de teatro universitário	63
2.1. Semana Internacional de Teatro Universitário (SITU)	63
2.2. Encontro Nacional de Teatro Universitário (ENTU)	64
2.3. Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa (FATAL)	64

CAPÍTULO SEGUNDO

O Grupo de Teatro - da ideia à prática 72

1. Questões metodológicas	72
2. O projeto “Pr'além Teatro”.....	80
2.1. Divulgação	80

2.2.Público	81
2.3.Regulamento	83
2.4.Logótipo	89
3. Primeiro módulo: preparação técnica	93
4. Segundo módulo: construção cénica.....	132
5. Os princípios para a adoção de uma estética teatral	151
6. O ator e o intérprete	156
Conclusão	163
Epílogo:	
do projeto “Pr’além Teatro” aos domínios da Gestão Cultural	176
Bibliografia	182
Anexos	188

Índice de imagens

	Página(s)
Imagem 1: Estudos para o logótipo	89
Imagem 2: <i>Mockup “moon”</i>	90
Imagem 3: <i>Mockup “teatro”</i>	90
Imagem 4: Estudo para o logótipo: “teatro/reflexo/lua”	90
Imagem 5: <i>Mockup “teatro/reflexo”</i>	91
Imagem 6: Logótipo final	92
Imagem 7: Sala onde decorre a atividade do grupo de Teatro	98
Imagem 8: Quadro com registo de debate n.º 1	125
Imagem 9: Quadro com registo de debate n.º 2	127
Imagem 10: Quadro com registo de debate n.º 3	129
Imagem 11: Quadro com registo para orientação de trabalho criativo	133
Imagem 12: Registo de trabalho criativo: improvisado em cena	141

Índice de anexos

	Página(s)
Anexo 1 – Convocação para reunião de arranque	188
Anexo 2 – Informação para arranque da preparação técnica	189
Anexo 3 – Minuta: Proteção de dados e imagem	190
Anexo 4 – Calendário anual: Preparação técnica	191
Anexo 5 – Solicitação de apoio à Reitoria	192
Anexo 6 – Cartaz de pré-inscrição	193
Anexo 7 – Pedido de divulgação de pré-inscrição	194
Anexo 8 – Cartaz de inscrição	195
Anexo 9 – Pedido de divulgação de inscrição	196
Anexo 10 – Regulamento GTUM (1ª versão)	197
Anexo 11 – Guião para a entrevista	205

Resumo

Este projeto apresenta-se, em primeira instância, como um desafio integrado na constituição dos trabalhos com vista à concretização de um grupo de Teatro na Universidade da Madeira. Na sua redação revisitámos o complexo universo cultural que, visível ou não, tem alimentado o desenvolvimento dos grupos desta natureza, aferindo o seu contributo para o panorama artístico - profissional. Uma viagem no tempo que procura materializar e concretizar o legado do teatro académico e dos seus agentes.

Mas nem só de histórias vive o teatro. Aqui procuramos concretizar a sua manifestação, dar-lhe o que o distingue de tudo o resto: vida. Os seus intérpretes exploram elementos de linguagem teatral essenciais para a transmissão de um teatro envolvente e credível, e assim, no nosso caso em concreto, pretendemos deixar um testemunho sólido da sua materialização, para que o mesmo não promova uma falta de rigor estético no trabalho do intérprete.

Concluimos com a análise do processo pedagógico e criativo que o coletivo experimentou, analisando os dados observados em contexto de preparação técnica e estabelecendo uma relação entre a manifestação individual de cada um com o grupo, procurando uma resposta firme entre a individualidade, o quotidiano e a sua teatralidade.

Pretendemos demonstrar uma credibilização efetiva da arte de representar e a sua associação direta à entidade e identidade cultural de cada um dos elementos deste grupo de teatro. Com este contributo esperamos reforçar a importância que a Gestão Cultural tem na formação científica e especialização dos públicos.

Palavras-chave

Teatro	Académico	Intérprete
Universidade	Projeto	Gestão Cultural

Abstract

This project presents itself, in the first instance, as an integrated challenge in the constitution of the works with a view to the implementation of a theater group at the University of Madeira. In its writing, we went back in time, to visit the complex cultural universe that, visible or not, has empowered the development of groups of this nature, assessing their contribution to the professional artistic landscape. A travel back in time that seeks to materialize and concretize the legacy of the academic theater and its agents.

But theater shall not live by stories. Here we try to materialise its manifestation, emphasize what distinguishes it from everything else: life. Each performer explore elements of theatrical language, essential for the transmission of an involving and credible theater, and so, in our specific case, we intend to leave a solid testimony of its materialization, so that it does not promote a lack of aesthetic rigor in the performer's work.

We close with the analysis of the pedagogical and creative process that, the collective experienced, analysing the data observed in the context of technical preparation, and establishing a relationship between the individual manifestation of each one with the group, looking for a firm response between individuality, daily life and its theatricality.

We intend to demonstrate an effective credibility of the art of acting and its direct association with the entity and cultural identity of each performer. With this contribution, we hope to reinforce the importance that Cultural Management has in scientific training and specialization of audiences.

Keywords

Theater

Academic

Performer

University

Project

Cultural Management

Siglas

AA – Associação Académica

AAC – Associação Académica de Coimbra

ACTA – A Companhia de Teatro do Algarve

AE – Associação de Estudantes

BUC – Bienal Universitária de Coimbra

CEE – Comunidade Económica Europeia

CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Académica de Coimbra

CTeSP – Cursos Técnicos Superiores Profissionais

ENTU – Encontro Nacional de Teatro Universitário

ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

ESTAL – Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa

ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema

FATAL – Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibéria

FLUC – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FLUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

GDA – Gestão dos Direitos dos Artistas

GEFAC – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra

GRETUA – Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro

GTFUL – Grupo de Teatro dos Funcionários da Universidade de Lisboa

GTIST – Grupo de Teatro do Instituto Superior Técnico

GTL – Grupo de Teatro das Letras

GTMT - Grupo de Teatro Miguel Torga

GTN – Grupo de Teatro da Nova

GTUL – Grupo de Teatro da Universidade Lusíada

GTUM - Grupo de Teatro da Universidade da Madeira

IE – Inspeção de Espetáculos

IETM – International European Theatre Meeting

IPL – Instituto Politécnico de Lisboa

ISAD – Instituto Superior de Arte e *Design*

LTA – Laboratório Teatral Académico

MEF – Movimento de Expressão Fotográfica

MFA – Movimento das Forças Armadas

NNT – Novo Núcleo de Teatro

OP – Observador Participante

OTUC – Oficina de Teatro da Universidade de Coimbra

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado

REN – Rede Elétrica Nacional

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

SITU – Semana Internacional do Teatro Universitário

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SOTAO – Sociedade Onírica de Teatro Amador Orgânico

TEF – Teatro Experimental do Funchal

TEP – Teatro Experimental do Porto

TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

TNDM II – Teatro Nacional Dona Maria II

TNSJ – Teatro Nacional de São João

TUL – Teatro do Centro Universitário de Lisboa

TUM – Teatro Universitário do Minho

TUP – Teatro Universitário do Porto

TUTRA – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

UMa – Universidade da Madeira

UNL – Universidade Nova de Lisboa

UTL – Universidade Técnica de Lisboa

Introdução

Estava longe de antecipar este caminho, quando já no início do primeiro ano do Mestrado em Gestão Cultural, no verão de 2018, perdia a noção do tempo em diálogos com aquela que foi a minha orientadora e “parceira” neste projeto. E digo “parceira”, porque a natureza do teatro não permite que seja de outra forma. Obriga por vezes a cortar com o estandardizado “formalismo académico”, do qual também sou crítico, e enquanto artista permito-me alimentá-lo. Aqui surgiu esta ideia, lançada pela Professora Doutora Teresa do Nascimento e aceite por mim, como se da descoberta da “mítica” segunda parte da *Poética* de Aristóteles se tratasse. Na verdade, aprofundar nesta fase o estudo do teatro, após 13 anos de atividade profissional como Ator, seria um contributo essencial para desconstruir a ideia de um teatro quase de bolso, pouco aprofundado e demasiado disperso naquilo que é essencial ao teatro.

No verão de 2019, fechámos a proposta para a Criação de um Grupo de Teatro da Universidade da Madeira – Projeto para obtenção do grau de Mestre em Gestão Cultural.

Na nota explicativa, enquadrada no âmbito deste Mestrado, apresentei o fundamento enquanto aluno: *“Combina-se neste projeto de criação dum núcleo de teatro académico a definição dos objetivos do Mestrado em Gestão Cultural, na sua natureza multidisciplinar, que visa oferecer uma sólida formação científica que permita o desenvolvimento de conceitos teóricos para o crescimento e gestão das organizações culturais e das suas atividades artísticas intrínsecas, com a implementação da sua prática. A criação de um grupo de teatro académico na Universidade da Madeira é uma oportunidade de desenvolvimento de uma estrutura cultural que combina no seu programa, tanto a natureza teórica que deve um mestrando desenvolver e em que se deve especializar, como a natureza prática inerente à atividade teatral e à gestão das atividades necessárias à execução de um projeto desta natureza. A identificação da importância do sector cultural como elemento criativo para um sustentável desenvolvimento económico e social, que identifica oportunidades de criação artística, constitui o ensejo para uma oportunidade de aprofundamento necessária e enquadrada nos objetivos deste Mestrado.”*

Na nota explicativa, apresentei o fundamento que importa à instituição que me acolhe: *“Posicionar a proposta que aqui apresentamos no mercado regional, contextualizando-a no nosso panorama cultural e artístico, é uma evidência e uma*

necessidade que decorre de um vazio a nível do teatro académico universitário na Madeira. No panorama nacional, muitas são as Universidades que incluem na sua realidade académica e cultural um grupo desta natureza e muitos são os grupos que contribuem para o enriquecimento das dinâmicas universitárias e por assimilação, das dinâmicas sociais envolventes à sua área geográfica. Além disso, os festivais de teatro académico são uma realidade atual que proporciona intercâmbios de natureza local, regional e nacional. Por esta razão é imperativo que a Universidade da Madeira, tendo essa possibilidade, acompanhe essa tendência, que irá contribuir para uma promoção sustentada, do ponto de vista artístico e científico, da própria instituição no âmbito teatral.”

Na nota explicativa, apresentei o fundamento profissional que me compete continuar a desenvolver: *“Na minha formação de base sou ator, Licenciado pela Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa nos anos de 2004/2007. Desde essa data tenho desenvolvido várias atividades na área do teatro, como compete a um profissional da área. Após este período, é meu objetivo aprofundar o meu nível de formação e conhecimento na produção, promoção, criação e fruição cultural do teatro.”*

É com estes três fundamentos (académico, institucional e profissional) que avanço para a concretização deste projeto. Terei sempre em mente que na sementeira importa cuidar de cada semente individualmente, se se pretender obter uma boa colheita.

Defini como **“Missão:** Garantir que a Universidade da Madeira tem uma presença ativa nas artes de palco no âmbito regional e por conseguinte, nacional.”. Tenho como **“Visão:** Promover as qualidades artísticas intrínsecas dos alunos e docentes da Universidade da Madeira nos palcos da Região.” Acredito nos **“Valores:** A promoção dos valores da Paz, da não violência, da cooperação, do respeito, da entreaajuda, como mote para desencadear a alegria, a desinibição e a cumplicidade no seio do grupo de trabalho.”.

Na primeira parte desta redação proponho-me apresentar um estudo evolutivo acerca do teatro académico em Portugal, de maneira a que melhor se possa compreender a sua relação interna, com o mundo académico, e externa, com o mundo não académico. Porque importa compreender de onde viemos, pelo que passámos e para onde vamos.

Na sua tese de doutoramento em História, “Percurso do Teatro Universitário em Portugal”, Graça Torres afirma:

“Desde a sua génese, em 1938, com a fundação do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), que o teatro universitário se foi convertendo num polo de resistências, inquietudes, experimentalismos e

modernidade, incorporando características de mobilização e de intervenção que marcariam o pulsar dos campos cultural, social e político em Portugal.” (TORRES, 2016, p.21).

É este percurso que me proponho fazer para fundamentar e compreender culturalmente os efeitos do teatro académico, dentro e fora da Universidade, na sua envolvente social, cultural, profissional e amadora. Este exercício de contextualização constituirá, acredito, um fundamento essencial e credível para que se possa projetar no tempo a real importância da existência de um grupo de teatro académico no nosso meio (regional) social, cultural, académico e até político. Desta forma pretendo contribuir com uma:

“(…) análise antropológica do imaginário, capaz de oferecer uma abordagem interna do fato cultural ao permitir que se conheçam as fantasias e fantasmas do grupo objeto de uma política (e que se toma imediatamente grupo sujeito-objeto) - em outras palavras, capaz de permitir o acesso àquilo que, no comportamento humano, não é convencional e episódico mas simbólico no sentido de motivado diretamente (não codificadamente, arbitrariamente) pela esfera do biológico e do pulsional.” (COELHO, 1997, p.11)

É meu objetivo focar a formação/preparação técnica para a realização de apresentações, como ao teatro compete, e desse trabalho advir o fundamento de uma estrutura sólida, e a longo prazo, para o teatro académico regional. É fundamental que a abordagem ao teatro não seja apenas a da criação de um espetáculo ou apresentações públicas, sem que o intérprete esteja tecnicamente preparado para tal. Na verdade, já existem estruturas regionais capazes de concretizar apresentações públicas sem a devida preparação técnica. Desse modo, estaria a multiplicar este efeito vicioso e pouco enriquecedor no que diz respeito à ciência da representação teatral.

A minha proposta visa, e à luz do que vem sendo feito a nível do teatro académico nacional, um trabalho de exploração individual. Um espaço onde cada elemento explora em si uma linha ilimitada da sua expressão sensorial, por via de aulas de exploração laboratorial de cariz experimental, onde todos quebram o estereótipo do teatro como vida ou como um monstro onde só quem ama é capaz de fazer. E quantos de nós amamos com medos? Quantos de nós amamos por vício e não por prazer? Quantos de nós amamos baseados no outro e não em nós, no nosso amor próprio?

Esta é a segunda parte desta redação. A que leva a uma análise aprofundada de um trabalho individualizado que irá servir um coletivo teatral. Assente numa metodologia mista de estudo, proponho-me observar diretamente o trabalho de cada aluno e intervir como guia externo, à procura de uma ilimitada percepção sensorial, apoiada pela troca de registos escritos (relatórios individuais de atividade). Nestes, proponho uma troca de correspondência direta com cada um, de modo a complementar o trabalho prático em contexto de aula. Nesta abordagem, procuro melhor entender a ideia que cada um tem de si, da sua teatralidade, da sua vida e que elementos da sua identidade, do seu meio envolvente e do seu processo evolutivo mais importam para a riqueza expressiva que compõe a identidade cultural dos intérpretes deste grupo de teatro.

Porque fazer teatro com “não atores profissionais” é ir além de uma mera encenação. É ser capaz de liderar um grupo, aceitar as suas diferenças, elevá-las ao sublime (ao estado de Apolo) e deixar que, na sua gestão interna de sensações (o caos Dionisíaco) sejam capazes de se manifestarem além dos limites da imaginação... e passar além do teatro.

Como futuro mestre em Gestão Cultural, interessa-me compreender os limites, as barreiras e os porquês da perda da dignidade do teatro no nosso espaço regional. Analisar estes dados irá certamente contribuir para melhor intervir no mundo não académico de forma a que o teatro adquira a dimensão real da sua arte.

Do teatro, cuja origem não está afirmativamente evidenciada, fizeram parte inúmeras formas de manifestação individuais e coletivas, que serviram de ferramenta para o Homem evidenciar comportamentos, credos, rituais e projetá-los no seu meio ambiente.

Pr'além Teatro procura ser a materialização pura do individual numa espécie de *Katharsis* coletiva: a fortaleza que purifica os medos e desbrava as fraquezas. A descoberta do “eu” verdadeiro no trabalho do intérprete teatral. A justa medida, o caminho do meio. A virtude que se alcança com a moderação intermédia da compaixão e do temor. O domínio das paixões que levam ao sofrimento. O ator/intérprete aprende a dominar as paixões e tira prazer do sofrimento construindo a sua fortaleza interior, e por isso não tem medo de viver. O alívio de emoções e o libertar das amarras são o início do processo de desapego teatral.

Pretendo o elogio à vida, não na forma como a entendo, mas na forma como cada um sente os tremores dos sentidos. Anseio pelo lugar individual de cada um, que esse lugar conquistado seja reflexo de uma existência consciente e confiante, sem medos e sem limites. Uma forma de vida articulada por dentro e por fora. Um espaço onde cada

intérprete/aluno/ator entra em erupção, e no caminho expansivo da sua lava une-se a uma outra lava que se expandiu de um outro vulcão. Não será assim que os continentes se expandem e as ilhas se evidenciam nas águas? E o teatro, que sempre procurou evidenciar o indivíduo e expandir o coletivo, não será, à semelhança da Natureza, uma constante recriação, reciclagem e manifestação de tudo aquilo que faz sentido?

“Aceitar o jogo com os desordenados terrenos da memória coletiva e individual, deambulando entre provas, documentos, factos, certezas provisórias, é fazer a releitura de tudo o que já está feito e detetar novos sentidos, para além da adquirida eloquência do testemunho. Os desordenados estilhaços de tempos e espaços teatrais perdidos espalham-se assim por terrenos minados de dúvidas e incertezas que, em alguns casos, não mereceram por parte da historiografia tradicional qualquer tratamento sistemático. Assim nos aproximamos do que ficou do teatro universitário realizado em Portugal até 1974.” (BARATA, 2009, p.16)

CAPÍTULO PRIMEIRO

O Teatro Universitário – historicidade

1. Contextualização histórica do teatro universitário

1.1. Origens, uma tentativa

A missão de encontrar uma origem única para o teatro académico não é um processo fechado e acabado, à semelhança do que tem vindo a ser feito na tentativa de encontrar a mesma resposta para a origem do teatro. O que aqui se apresenta é um exercício contextualizado de alguns fenómenos, que ajudam a compor um processo evolutivo no tempo, numa articulação entre o mundo académico e o mundo não académico. Tenhamos sempre em conta que a dinâmica teatral reflete o meio social que a envolve, bem como os elementos que a constituem, seja na época histórica em que se insere, seja no espaço geográfico onde se desenvolve. Por essa razão, o fenómeno do teatro académico não é linear, nem absoluto, e demonstra especificidades relativas em função de condicionantes várias, daí que seja evidente, e natural, haver disparidades entre a natureza estética dos diferentes organismos que surgiram em Portugal.

Falar das origens do teatro universitário é associar a sua existência à instituição Universidade. Para este exercício teremos sempre em conta a criação da primeira Universidade em Portugal. “Ao assinar o “*Scientiae thesaurus mirabilis*” D. Dinis criava a Universidade mais antiga do país e uma das mais antigas do mundo. Datado de 1290, o documento dá origem ao Estudo Geral, que é reconhecido no mesmo ano pelo papa Nicolau IV. Começa a funcionar em Lisboa, sendo transferida definitivamente para Coimbra em 1537, por ordem do Rei D. João III, após um período de migração entre estas duas cidades.” (<https://www.uc.pt/sobrenos/historia>).

O levantamento feito acerca das vivências universitárias e da sua relação com o teatro permitiu-nos intuir o ambiente interno que caracterizava as suas dinâmicas e motivações, seja pela razão de uma fé cristã, inerente à ação dos Jesuítas, como uma espécie de exercício de conversão religiosa (auto de fé), tipificando a natureza então demonstrada pela forma como o Teatro Medieval se apresentou fora do circuito académico, seja pelo ambiente distrativo permitido no exigente e tecnicista percurso universitário. Dinâmicas que eram também

objeto de censura, por via de excessos cometidos à luz da moral e contra a elevação do espírito: os cantos e os movimentos lascivos do corpo, a sedução encantatória dos disfarces, a heresia de se apropriar de outras almas e a violação da natureza contemplativa da vida pela distração do espírito. Desta forma, ensino e moral procuravam disciplinar a atividade lúdica do estudante, institucionalizando-a e incorporando-a no sistema como elemento moralizador e normalizador da sociedade, e não como uma atividade de libertinagem. O teatro era, assim, um instrumento para a ação evangelizadora e não um ato ideológico de liberdade criativa (comover e ensinar), com a missão de preparar o humano para uma vida civil cristã.

Assistimos a uma associação estreita entre o ensino universitário e a ética cristã, com temas marcadamente bíblicos, martirológicos, heróis modelos, a luta entre o bem e o mal e o sagrado *versus* o profano. Tudo com a intenção de evidenciar as virtudes do bem e da moral a ser instituída. Este era o distanciamento, em certa medida, do mundo académico, fechado, e direcionando uma mensagem de dentro para fora, que deveria ir além da capacitação do humano pelas qualidades e potencialidades artísticas. Para cada estudante, a técnica era um meio de o tornar hábil e um virtuoso na arte da persuasão, um evangelizador da religião e da moral, bom orador e intérprete, capaz de expressar com teor dramático (uso de gestos e expressões) o conteúdo da mensagem (dotado de boa dicção, clareza de ideias e firmeza de discursos) – associados à Oratória (como componente da Retórica).

Mais tarde, se, por um lado, e com a influência dos Humanistas e as alterações feitas no âmbito dos currículos académicos, assistimos a uma viragem desta instrumentalização do teatro pela moral e religião, da qual o Colégio das Artes é um exemplo (como o foi a reforma do ensino impulsionada por D. João III), por outro lado, a presença da Inquisição no território nacional, com a proteção real, será um elemento instrumentalizador.

Contudo, registre-se que à data, a responsabilidade da Universidade de Coimbra, bem como a das Escolas Maiores não estava atribuída aos Jesuítas, ao contrário do que se verificava com as Escolas Menores. A este grupo pertencia o Colégio das Artes, regulamentado por D. João III no seu Primeiro Regimento a 16 de novembro de 1547 e inaugurado a 21 de fevereiro de 1548, com a função de facultar uma sólida preparação aos alunos que ingressam na Universidade. Em 1555, o Rei transfere a tutela deste para a Companhia de Jesus.

António Lopes, numa síntese qualitativa acerca da ação cultural dos Jesuítas no continente português entre 1540 e 1759, a respeito da “Arte Dramática”, enumera um

número de “peças representadas nos vários Colégios” da Companhia (LOPES, 1993, p. 30), contudo, não faz alusão a disciplinas com termos associados à arte de representar nos moldes que conhecemos hoje. O Colégio das Artes surge do processo democratizante do ensino em Portugal promovido por D. João III, impulsionado pela ação dos Jesuítas, que criam uma série de instituições de ensino que, mais tarde, viriam a ser substituídas pelos liceus nacionais (17 de novembro de 1836); mantendo-se este colégio como uma secção da Universidade de Coimbra (em articulação com a Faculdade de Artes) até à reforma pombalina da universidade em 1772.

Importa referir que o conceito das artes no período em questão não é o mesmo que no nosso, e neste caso, também, associado às artes que se contêm nas letras. Assim, e à época, o termo associava-se ao estudo das artes liberais (próprias de inteligências livres), por oposição às artes manuais. “Uma nomenclatura de raiz medieval organizava as artes liberais em dois grupos: o *trivium* - gramática, retórica, dialética - e o *quadrivium* - aritmética, geometria, música e astronomia.” (FONSECA, 2011, p.55). Bem mais tarde, começam a surgir grupos de teatro académicos que, embora internos ao espaço universitário, mantêm uma relação de autonomia face ao poder institucional.

A dinâmica teatral dos estudantes não se verificava apenas internamente. Para esse fim atente-se na cronologia da Associação Académica de Coimbra, nome que conserva desde 1887, e que dá os seus primeiros passos em 1836 com a Fundação da Academia Dramática com sede no Theatro Académico. Em 1838, divide-se e cria um segundo agrupamento (Nova Academia Dramática) que, após a extinção do primeiro em 1849, adota o nome da extinta Academia Dramática com um elenco exclusivamente masculino. Mais tarde, dá origem à Associação Académica e Dramática, após associação com o Clube Académico de Coimbra fundado em 1861.

1.2. Pioneiros da contemporaneidade

Na sua génese, o teatro académico português desenvolveu-se muito primitivamente, sem um enquadramento associativo e em muito reduzida escala, uma realidade que se reflete na existência residual de apenas três instituições universitárias em Portugal (Lisboa, Porto e Coimbra). Falamos do século XX e de uma sociedade fechada, com um nível de instrução muito baixo e população académica reduzida.

A existência destes grupos refletia o meio social e cultural onde se inseriam. Servindo de elemento contestatário e de reação ao Estado Novo, contribuíram para uma renovação no panorama teatral português e para a politização do associativismo académico. Na década de 50, com a tentativa de subordinar as associações académicas à tutela do Ministério da Educação, as estruturas de teatro intensificaram a sua ação, constituindo um “exemplo paradigmático da vontade de mudar e alterar os modelos instituídos, que caracterizaram as ações dos grupos desde a década de 1950 até ao 25 de Abril de 1974.” (TORRES, 2016, p.95). Contudo, não esqueçamos que sempre coabitaram estruturas de ideologias de esquerda com as de direita, de onde o Movimento Jovem Portugal (1960) se destaca, sendo incapaz de travar o crescimento dos movimentos de esquerda associativa.

Era manifesta a resistência à ação dos inspetores da Inspeção de Espetáculos (IE), estrutura pertencente ao Secretariado Nacional de Informação (SNI), que procurava sujeitar as atividades destes grupos à censura de elementos (textos e cenas teatrais) que colocassem em causa o Estado, as suas instituições e a moral instituída. Observações de natureza estética, que visavam controlar a intervenção politizada das encenações, fizeram com que poucas fossem as estruturas com atividades teatrais à chegada do 25 de abril de 1974: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) e Teatro Universitário do Porto (TUP).

É curioso constatar que a origem do primeiro grupo de teatro universitário não está diretamente associada ao teatro, mas à necessidade de suporte, pela via da componente cénica, a uma outra arte, a música. Por razões associadas a uma redução das atividades do Grupo de Fados da Académica de Coimbra, em 1937 foi criado o Grupo Cénico do Fado Académico de Coimbra; este, em 1938, daria origem ao Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (atualmente ativo). Uma “forma de fortalecer e dinamizar o grupo com o propósito de evitar o seu desaparecimento” (TORRES, 2016, p.88), ainda mais marcante por esta ter sido a primeira vez que a exclusividade masculina desapareceu nas atividades da Associação Académica de Coimbra (AAC). Estreia-se nos palcos a 27 de junho de 1938 no Teatro Avenida de Coimbra, espaço de relevo para a vida académica.

Para Paulo Quintela, diretor do grupo até 1968, usar esta estrutura como forma de instrumentalizar a luta contra o regime não era opção a considerar. Sofreu oposição interna proveniente de uma juventude universitária cada vez mais reacionária (face às tentativas de controlo por parte do sistema), cuja vontade de inovar o processo criativo e metodologias de

abordagem, nomeadamente uma viragem para trabalho fora do âmbito dos “clássicos”, era evidente. A sua separação e saída seriam inevitáveis.

Até lá, o TEUC e Paulo Quintela foram responsáveis por uma intervenção teatral crítica do teatro instituído, que se mantinha na sombra de uma evolução interpretativa e técnica, procurando, doravante, uma nova frescura, entusiasmo e inteligência interpretativa, por oposição à arrastada e parca declamação vigente no uso dos textos clássico do teatro. Entre outras coisas, fez-se ressuscitar o teatro vicentino e dar-lhe a dignidade que até então deambulava pelas manifestações teatrais da época, naquela tentativa de nacionalizar o dramaturgo português, no conturbado esforço institucional de propaganda. Com a campanha vicentina em 1938/1942, dirigida por Afonso Lopes Viera, o TEUC contribuiu com solidez científica, num contexto político e social mais vocacionado para a propaganda. Contudo, não é evidente nem afirmativo o distanciamento face ao regime. Para muitos, serviu de alavanca para uma maior dinâmica das atividades deste organismo, sem prejuízo das suas qualidades científicas e artísticas que, à época, ganhavam admiradores por onde se fazia apresentar.

Em 1956 surge o Círculo de Iniciação Teatral da Académica de Coimbra (CITAC), como uma forma de criar um caminho alternativo ao realizado pelo TEUC, com um repertório e estética modernos - “Desde a fundação até ao conturbado encerramento temporário da sua atividade pela PIDE, em 1970, o percurso do grupo ficou marcado por encenadores arrojados, que idealizaram espetáculos com base em repertórios arriscados.” (TORRES, 2016, p.100) – como é o caso do uso de textos de Brecht, autor proibido em Portugal à época.

Em 1966, em plenas lutas estudantis e por forma a combater a “ideologia” antifascista e o teatro “desalinhado” com o regime, foi fundada a Oficina de Teatro da Universidade de Coimbra (OTUC). Inicialmente, esta Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra, que teve Goulart Nogueira como primeiro diretor artístico, trabalhou a ideia corporativa da Universidade alinhada com a perspetiva nacional da cultura portuguesa; um grupo representativo de uma minoria e que viria a ser extinto a 30 de abril de 1974. Na cidade de Coimbra o teatro universitário combinava “princípios ideológicos opostos” a “um elemento comum: o teatro como combate político.” (TORRES, 2016, p.109).

Em Lisboa, em 1942, na Faculdade de Letras, um grupo tenta “levar à cena autores portugueses contemporâneos” (TORRES, 2016, p.89), intenção apenas efetivada em 1945, em estreia ocorrida no Teatro Nacional D. Maria II, como Teatro dos Estudantes da

Faculdade de Letras, em simultâneo com as primeiras apresentações ao público de duas novas companhias teatrais: Casa da Comédia e Teatro Estúdio do Salitre. Contudo, só na década de 60 é que o grupo ganha uma regularidade nas apresentações, já como Grupo de Teatro Moderno da Faculdade de Letras, de onde se destaca a colaboração/ encenação de Luís Miguel Cintra.

Na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, surge o Cénico de Direito, pela Associação de Estudantes, no ano letivo de 1954/1955, impulsionado por António Malaquias de Lemos (que desenvolveu atividade teatral no Liceu Francês) e teve a sua primeira apresentação no Teatro da Trindade e na Casa de Arganil. Dirigido por Claude-Henri Frèches (professor do Liceu Francês), contou com a colaboração de Morais e Castro em 1959/62 (ator profissional desde 1955). Contudo, devido à deficiente estrutura artística e financeira, o grupo não gozou de uma boa receção crítica no início da sua atividade, realidade que ia ser transformada com a colaboração de Fernando Gusmão (ator e encenador, membro fundador do Teatro Moderno de Lisboa), cujo rigor e preparação artística levaria à internacionalização desta estrutura em abril de 1964 no Festival Internacional de Teatro Universitário de Nancy. Com a saída de Fernando Gusmão para o Teatro Experimental do Porto (TEP), Luís de Lima veio consolidar o trabalho anterior com as influências da escola de Etienne Decroux e do trabalho desenvolvido na Companhia de Marcel Marceau.

No Porto, em 1948, estreia-se o Grupo de Teatro Clássico Universitário impulsionado, por Hernâni Monteiro, que promoveu o teatro universitário como um elemento pedagógico universal no que ao espaço académico diz respeito. Mais tarde, com a entrada de Correia Alves em 53/54, deu-se uma importante consolidação deste grupo, por influências trazidas aquando da sua passagem pelo TEUC. Com a criação do Círculo de Cultura Teatral, de onde nasce o Teatro Experimental do Porto (TEP) em 1953 (profissionalizado em 1957), foram aportando a esta estrutura académica, de cariz amador, elementos de natureza profissionalizante pela mão de António Pedro (a quem é atribuída a introdução do Método Stanislavski em Portugal e que também lecionou cursos de iniciação teatral nesta estrutura). Quando é reconhecido como órgão da Universidade, em 1959, já adotava o nome de Teatro da Universidade do Porto (TUP).

Importante neste papel dinamizador das estruturas teatrais e culturais foi o empenho da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Desde a sua criação, em 1956, foi a “instituição cultural que mais fez pelo teatro universitário em Portugal” (BARATA, 2009, p.11). Serviu

de apoio suplementar contrastante ao que se vivia na época da sua fundação, e com o passar dos anos, como um selo de qualidade e dignificação da atividade teatral de natureza académica. Com esta parceria desenvolveram-se ciclos, festivais, publicações de teatro, promoveu-se a vinda de encenadores de renome internacional e a importação de linguagens e organismos teatrais, como o Teatro *Nô* e o *Piccolo* Teatro de Milão; uma realidade que escapou ao crivo da ditadura.

Assistimos à tentativa de tornar a Universidade num local onde se misturavam o ensino curricular obrigatório com atividades extracurriculares, capazes de pôr em prática componentes lecionadas no ensino oficial e, por contágio, o processo de formação holística que ainda hoje se procura estabelecer no território português. Este fenómeno irá ser acompanhado por uma série de eventos políticos, políticas culturais e de ensino que surgem em paralelo com o desenvolvimento do mapa teatral profissional em Portugal.

1.3. O período do Estado-Novo

As atividades de teatro académico refletiam uma tendência “evidente” na forma de participação dos seus elementos: o carácter amador e pouco aprofundado do funcionamento destas estruturas, onde cada um colocava ao serviço as suas competências pessoais de natureza económica, financeira, administrativa, de produção e de logística; até mesmo de criação artística. Isto não coloca de parte a participação dos agentes culturais e profissionais nas atividades académicas, demonstra é uma forte participação e reação política e social que a juventude universitária tinha, apesar do sistema político.

A sua organização interna refletia a forma como se pretendiam apresentar à sociedade e ao sistema: um modelo autónomo (por oposição à rigidez do regime) em relação às associações académicas; numa intervenção e participação cívicas e sociais através de ciclos e festivais de teatro, conferências, recitais de poesia e leituras proibidas (não se fechando em círculos estritos); no aprofundamento de competências que iam além do saber dogmáticamente ministrado nas Universidades; correndo riscos nas afirmações, onde ecoava a liberdade de expressão, em grupos de trabalho caracterizados por uma criação coletiva, simbolizante de uma não hierarquização organizacional. Era evidente o embate ou a contestação ao sistema burguês dominante, que na dinâmica do emprego sobrepunha a eficiência comercial à autonomia coletiva profissional, quer pela forma como estes

elementos se tornavam ativos nestas atividades, ou pela forma como intervinham artisticamente.

Desta forma, e dada a natureza dos cursos ministrados no meio acadêmico, as atividades no seio destes grupos serviam como meio propagandístico, elucidativo e formador/informador político e cultural, muitas vezes decalcando a estrutura de uma revista à portuguesa. Contudo, este poderá ter sido um movimento silencioso, cauteloso, irregular e precário, ou corria o risco de ser vítima da polícia política. A sua integração era encarada como uma militância cultural (de resistência ao sistema), um espaço onde os medos individuais ganhavam coragem coletiva e utópica; oposta ao teatro comercial, um novo teatro, um teatro independente, um novo modelo de gestão no domínio da produção espetacular. Um espaço de conflitos internos e externos: políticos, culturais e estéticos, que procuravam confrontar a rigidez social em que se vivia, tanto dentro como fora do mundo acadêmico.

Registe-se que, neste tempo, muitos elementos destes grupos trocavam a estabilidade profissional que os cursos lhes poderiam permitir por uma luta inquieta, suportada por uma intervenção cultural que duraria o tempo do seu curso universitário. Vigidos pela censura, continuam a sua ação transitando para o mercado de trabalho, como atores e técnicos, capazes de contribuir para o desenvolvimento dos agentes ativos do teatro português. Propunham “radicais e provocadoras alternativas ao cansado paradigma do teatro burguês, tradicional nos seus métodos e práticas.” (BARATA, 2009, p.21). Contudo, na Universidade, e dado o tempo de duração dos cursos e a necessária reciclagem de alunos, a consolidação destas estruturas e consequente solidificação técnica, estaria comprometida e a prazo. O saber acumulado e progressivo destes elementos seria consolidado apenas e aquando do *terminus* da frequência universitária, num organismo teatral externo.

A tendência descrita nos parágrafos anteriores verifica-se, de forma residual, no período do Estado-Novo.

A ação da Mocidade Portuguesa no círculo universitário pretende disciplinar, pela sua institucionalização, o ensino e prática do teatro. Para isso conta com a eliminação de eleições democráticas nas Associações Académicas e a sua substituição por Comissões Administrativas, bem como pelo afastamento dos estudantes dos órgãos deliberativos das Universidades (Senado e Assembleias Gerais). Com isto, o regime abria o caminho para uma eficaz propaganda política, social e cultural na instrumentalização do teatro.

A 9 de abril de 1943, estreia-se no Teatro Nacional D. Maria II o Teatro do Centro Universitário de Lisboa da Mocidade Portuguesa, num espetáculo encenado por Ribeirinho (Francisco Ribeiro). Escrito por Luiz-Francisco Rebello, o texto levado à cena acabava de vencer o 1^a Prémio do Concurso de Peças para Teatro, promovido através da Mocidade Portuguesa. No elenco, contava com atores como Eunice Muñoz (à data aluna no Conservatório Nacional) e Henrique Canto e Castro. Daqui em diante assistimos a um desenrolar de atividades culturais como espetáculos infantis, récitas comemorativas de eventos da Mocidade e nacionalistas, visando o cumprimento das metas programáticas da Mocidade, por agentes vários, alinhados ou não com o regime, conscientes ou não do real impacto destas ações no ambiente social e cultural, escolar e académico. Ainda assim, “O regime ia percebendo que a atividade teatral universitária dificilmente se podia consolidar dentro do terreno agitado das Academias.” (BARATA, 2009, p.63), e, por essa razão, muitos foram os trabalhos em que apostavam essencialmente nos “jovens rapazes” dos Liceus, Escolas ou Colégios que, mais tarde, seriam os promotores destes ideais (da Mocidade) aquando da entrada para as Universidades.

A fundação do TEUC, em 1938 e, mais tarde, do TUP no Centro Universitário do Porto, em 1948, deita por terra o projeto de António Ferro na instrumentalização total desta atividade, o que fez com que as ações do Teatro da Mocidade funcionassem quase em circuito fechado, com dificuldades de angariação de elementos na Academia, consolidando o seu lugar no espaço e missão da Mocidade com a finalidade de divertir e ensinar.

A chegada à década de 50 trouxe ao TUL um encenador que, embora colaborante com o regime, ia além do conservadorismo e da instrumentalização do teatro que este procurava instituir no mundo académico. “O incessante furor teatral de Fernando Amado parecia não se perturbar com eventuais compromissos com a Mocidade Portuguesa” (BARATA, 2009, p.65), o que se vem a verificar quando este, mais tarde, vai dirigir o Círculo de Teatro da Faculdade de Letras. Foi Fernando Amado uma figura capaz de desenvolver atividade artística com movimentos de vanguarda (Futurismo Português e Almada Negreiros, a revista *Orpheu*, etc.), tendo-se relacionado com estudantes de Belas Artes e Letras e sido um dos fundadores da Casa da Comédia: “a casa de Fernando Amado, antes de ser o embrião da futura Casa da Comédia, era um pequeno laboratório de descoberta de vocações iniciais.” (BARATA, 2009, p.65).

É na década de 50 que surge o CITAC em Coimbra e o Cénico de Direito em Lisboa, organismos que irão intensificar as lutas estudantis e a politização de uma cultura antirregime, dificultando cada vez mais a ação do TUL, inclusivamente do ponto de vista da estética teatral.

1.4. O período da transição democrática

Para o teatro universitário, as mudanças ocorridas com a chegada do 25 de abril de 1974 são visíveis e refletem a sua evolução e dinâmica social, cultural e artística, ainda que “muito longe de uma realidade que viria a ser marcada pela abertura das fronteiras, da globalização e da era digital” (TORRES, 2016, p.43). Não será de estranhar que as mudanças que irão ocorrer daí em diante constituam um terreno fértil para a criação e intervenção artísticas, com motivos vários que legitimariam a ação teatral no plano político, educativo, artístico, cultural e social. O processo de transição para a democracia, com todas as questões que daí advêm, quer no plano educativo quer no plano social, alimentou e permitiu uma proliferação do teatro além dos grandes centros urbanos, acompanhado pelo nascimento de novas instituições de ensino superior fora de Lisboa, Porto e Coimbra.

Desde a tentativa da democratização do ensino nos anos 1970/1973, por José Veiga Simão, até à queda do regime, que os movimentos associativos estudantis se fortaleceram em número, potenciados pelo surgimento de novas Universidades. Alimentados pelas ideologias de esquerda (maoistas, marxistas-leninistas e trotskistas) e insubmissos ao regime, as suas ações intensificaram-se, provocando confrontos violentos que levaram a greves de estudantes e a encerramentos de estruturas associativas estudantis e estabelecimentos de ensino, o que evidenciava um regime ainda opressor, mas em declínio e incapaz de se abrir para uma efetiva democratização do ensino e da sociedade. Estes fenómenos denunciam uma associação direta entre os movimentos associativos estudantis (e conseqüente intervenção política) e o ambiente político e social a que assistimos entre o fim de um regime e o surgimento de outro (o democrático).

Associado ao processo de democratização, que se intensificou após o 25 de abril, com a possibilidade de todos os cidadãos poderem ingressar na Universidade após o liceu ou ensino equivalente, deu-se o saneamento. O processo de limpeza dos ideais “que marcaram a educação durante o Estado Novo” (TORRES, 2016, p.52) e conseqüente

afastamento de “reitores, diretores de instituições, professores e funcionários que, de forma mais evidente, estavam conotados com o regime deposto.” (TORRES, 2016, p.52).

Com o avançar deste processo de transição democrática no país e no ensino, e à medida que as políticas de educação iam amadurecendo, em conjunto com uma contínua estabilização governativa, assiste-se a uma diluição dos ideais revolucionários conotados com a esquerda, em prol dos movimentos antifascistas. Influenciados pelo papel do Estado na redefinição de novas políticas de ensino mais universais e constitucionalmente instituídas, os movimentos académicos viram reduzidos alguns pretextos que legitimavam a sua dinâmica intervencionista.

O aumento do número de alunos no ensino superior público e privado, alimentado pelas políticas democráticas de acesso ao ensino superior; a gestão política com vista à integração europeia por via da formação profissionalizante e consequente qualificação orientada para o mercado, agora aberto à restante Comunidade Europeia fomentaram, de 1974 até 1994, uma diluição da força associativa académica no que diz respeito à viragem dos valores associativos. Passámos de uma mentalidade e lógica intervencionista e de lutas políticas por direitos para uma lógica de aprimoramento técnico e competitivo, orientada para o mercado de trabalho mais do que para uma instrução cultural e social, que marcara o início do período de transição democrática. Digamos que, com a crescente institucionalização dos direitos sociais, culturais e educativos, o foco associativista divergiu para uma lógica marcadamente mercantilista e profissionalizante, orientada para o mercado laboral mais do que para uma experiência de socialização interna, no âmbito universitário.

Com o evoluir da transição democrática, a intervenção política dos movimentos de estudantes diluiu-se ideológica e politicamente, passando de grupos contestatários ao regime para grupos alinhados com as políticas da democracia pós Estado-Novo. Contudo, não é absolutamente linear esta evolução. Todo este processo trouxe para o meio universitário elementos de classes sociais mais desfavorecidas e, dessa forma, uma miscelânea social, económica e cultural ainda mais diversificada, criando divergências internas, mudanças de mentalidades, de valores, de comportamentos, diferentes experiências sociais e conflitos entre estudantes que noutros tempos não eram tão evidentes. No caminho da consolidação democrática, surgem novos conflitos internos em linha com uma mentalidade social cada vez mais individualizada e distanciada do associativismo estudantil, que outrora caracterizava uma vivência académica mais unida em torno de objetivos políticos e sociais democráticos.

Assistimos a um desfasamento entre a preocupação vigente dos estudantes, quando o sistema está cada vez mais orientado para as políticas neoliberais da indústria produtiva, e a politização das AA's (por via das juventudes partidárias), que serviam como uma espécie de tubo de ensaio para a vida política ativa.

Daqui emergem, também, novos pontos de rutura interna, como é o caso das minorias étnicas. Uma nova consciência social numa sociedade que durante anos se manteve fechada e conservadora, à mercê de uma maioria cultural e social dominante.

Refira-se também, e à luz da politização das associações académicas que, na década de 90, com a inclusão do pagamento das propinas e provas gerais de acesso, se deu um novo movimento de protesto impulsionado pelos movimentos estudantis independentes. Sem conotação política associada ao partido do Governo nem às juventudes partidárias (TORRES, 2016), esta luta atinge o seu apaziguamento em 1995 com António Guterres à frente dos destinos do país.

Em suma, o processo de transição democrática implicou uma maior abrangência cultural e diversidade nas características que até então tipificavam a juventude académica, sendo por isso um campo propício aos fenómenos multiculturais, interculturais e transculturais, não anulando a sua diversidade nem promovendo a sua homogeneização. A evidente abertura do ensino superior a um maior número de estudantes não anulou a criação de nichos ou pequenos grupos, cuja segmentação se tornou num terreno propício ao fomento de práticas divergentes das praticadas no espaço convencional da sala de aula, cujas matérias estão maioritariamente associadas às políticas do ensino vocacionado para o mercado dominante do emprego.

Alargava-se o espectro de possibilidades na dinâmica participativa que o excerto abaixo evidencia:

“No âmbito destas práticas incluem-se a participação dos estudantes em atividades extracurriculares, de natureza cultural, artística ou desportiva. Esta derivação da vida académica contribuiu, claramente, para a criação de um universo criativo, artístico e cultural edificado em torno das instituições universitárias e que, por este meio, possibilitaram colmatar um vazio deixado pelo ensino nas universidades. Aliás, foi deste desfasamento entre universidade e produção artística que despontou o processo que solidificaria a preponderância dos grupos, organismos e iniciativas de carácter cultural e artístico que, à margem da sala de aula, mas incluídos no universo universitário, permitiram o desenvolvimento de cultura(s) artística(s) no meio estudantil e, em muitos casos, fora dele. A participação e o desenvolvimento dessas práticas possibilitaram, aos estudantes que delas fizeram parte, outras formas de aprendizagem, participação

cívica, bem como a criação de uma identidade própria no círculo da comunidade estudantil.” (TORRES, 2016, pp.70, 71)

O fim do ciclo opressivo trouxe a ideia de que, também no que à arte teatral diz respeito, a democratização da Cultura iria abrir caminho ao processo de liberdade criativa (a novas linguagens estéticas) que a censura não permitia. Porém, no período imediatamente após a queda do regime, verificou-se uma forte presença de ideologia política que teimava em acompanhar a missão teatral para a reeducação de um povo “primitivo” e culturalmente fechado, vítima de 41 anos de ditadura. Em 1976, esta presença cultural de um teatro de propaganda, com a missão de “educar as massas”, numa espécie de “esquerdização” pós Estado-novo, evidenciando uma contínua presença política na definição da ação cultural e teatral, comprometeu a ideia de liberdade criativa total, confundindo-a com uma instrumentalização política de um novo paradigma e a sua urgência na necessidade de o despolitizar. Não era unânime qual a natureza que deveria ter a atividade teatral no panorama nacional: os defensores de uma nacionalização do teatro pretendiam que o mesmo concretizasse uma política cultural de serviço público; os opositores desta ideia defendiam que esta política deveria permitir e promover uma maior liberdade de criação e de expressão.

Contudo, com o avançar da consolidação democrática, assistiu-se a uma diluição deste processo de “enriquecimento cultural” em que o Movimento das Forças Armadas (MFA) mostrou empenho inicial, refletindo-se no esvaziamento de uma ideia de teatro politizado.

1.5. Uma democracia para o teatro académico

A 24 de abril de 1974 apenas o TEUC e o TUP estavam ativos. Com a chegada da democracia abriu-se uma janela de oportunidades e todos os grupos, até então censurados, renasceram em conjunto com outros novos, na medida da consumação de uma melhoria das condições de acesso ao ensino e liberdade de expressão. No rescaldo desta mudança assistiu-se a uma intervenção teatral mais conotada com uma politização cultural, materializada num teatro de intervenção, ideológico e educativo, em parceria com o circuito profissional do teatro nas suas diferentes especialidades. Encenadores, atores, artistas plásticos e dramaturgos, através da formação teatral que alguns destes grupos promoviam (como ainda hoje acontece), potenciaram a formação de novos públicos e futuras carreiras artísticas.

Festivais de Teatro Académico, Ciclos de Teatro Universitário e publicações prolongaram o âmbito académico para além do seu espaço geográfico ou social característico, ganhando visibilidade.

Nesta primeira fase, em que o teatro universitário, à semelhança da sociedade, se liberta das amarras da ditadura assiste-se a um prolongamento da afirmação ideológica dos anos 60 e 70. O que levou ao encerramento de muitas destas estruturas, com o fim da ditadura passou a contribuir para a transformação cultural e social. Esta ida além do espaço e público universitários é marcada pela associação destas estruturas teatrais ao MFA, na missão promovida pelas Campanhas de Dinamização Cultural, onde o teatro profissional, amador e universitário responderam “aos impulsos revolucionários, através do repertório escolhido e da sua representação a públicos até então afastados das práticas teatrais”. (TORRES, 2016, p. 134)

Foi transversal, enquanto processo de criação cénica, uma linguagem de trabalho coletivo que, se por um lado preconizava um pensamento social, por outro apresentava um método de trabalho em sintonia com o pensamento e ordem vigente na vida política e cultural pós-revolução. Um processo de tolerância e emancipação comuns, uma criação direta de cada indivíduo no seu grupo, por oposição à criação imposta pelo regime anterior; num contributo do indivíduo para o coletivo e na ideia de uma democracia participativa e direta. Surgiram grupos de trabalho que associaram a intervenção artística à luta política como forma de promover a resistência e as lutas revolucionárias, um teatro *agit-prop* (agitação e propaganda) que se foi esvaziando à medida que se consolidava a democracia em Portugal. Refira-se que o embate entre as forças revolucionárias e as fascistas (os reacionários) manteve-se, sendo também notória a luta e confrontação na concretização do programa de dinamização cultural do MFA.

Das temáticas abordadas nas apresentações públicas podemos identificar: questões relacionadas com os efeitos da guerra no seio das famílias; sátira social e política do panorama contemporâneo (provocando, por vezes, incidentes com a população que via na representação um prolongamento do real, não discernindo entre a realidade e a cena teatral); crítica aos excessos cometidos pelas instituições sobre o cidadão comum; crítica aos valores da nova ordem social, que usava a burguesia como um alvo a atacar por não cumprir com o ideal de abril (o poder do povo); luta, oposição e denúncia às estruturas do poder; a independência das colónias; a luta do operariado contra os senhores do capital; a vitória do

operariado e do socialismo; a interação e participação do público na cena para que o teatro fosse um espaço vivo; um lugar de intervenção social e política do cidadão que ali quisesse ser uma voz ativa da Revolução. Uma ideia de teatro político numa ficcionada democracia participativa.

Tenhamos em conta a atividade do CITAC, que procurava um teatro de agitação e provocação (na linha que promovia inicialmente, e que o levou a ser “encerrado” pela PIDE), em espaço fora do palco tradicional, indo ao encontro do povo, para, junto com ele “fazer a luta”. Apesar da normalização constitucional, a atividade deste grupo até os anos 80 caracterizou-se pelo combate, ação de denúncia e inquietação pela queda dos valores que abril quis trazer para o país, nomeadamente políticos, culturais e sociais. Também o TEUC, com José Oliveira Barata, sofreu uma alteração por via da revolução e da renovação geracional que a entrada de novos elementos propiciou (alguns vindos dos Liceus, outros recém-chegados à Universidade). Perderam-se ainda mais os clássicos e a reformulação da missão permitiu que este grupo ganhasse uma dimensão mais ligada à realidade política e social, de onde se pode referir a dramaturgia Brechtiana (dos autores mais utilizados em Portugal neste período, censurado pela ditadura à época do Estado-Novo).

“Entre 1977 e 1980, as alterações no teatro universitário foram evidentes. Com a entrada de novos membros, os coletivos renovaram-se, organizando-se cursos de formação no TEUC e no CITAC, o que lhes permitiu aprendizagens múltiplas no domínio do corpo, voz, história do teatro e interpretação.” (TORRES, 2016, p. 150)

Estas alterações permitiram e potenciaram uma maior participação artística destes organismos em associação com as estruturas profissionais existentes, evidenciando um papel mais ativo, como foi o caso do CITAC em 1978 no 1º Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI) e do TEUC no 4º Festival de Teatro de Setúbal em 1979 e no âmbito da 1ª Semana Internacional do Teatro Universitário (SITU), promovida pelo TEUC, entre 2 e 31 de maio de 1978, beneficiando a cidade e os cidadãos de Coimbra. Surgiram intercâmbios de várias naturezas, que iam além do âmbito puramente teatral, entre as correntes artísticas dos diferentes grupos externos a Portugal que ali se apresentavam durante uma semana, oriundos de diversas partes do globo, com diferentes correntes estéticas e técnicas e de diferentes contextos políticos e sociais. Seria um marco na história do teatro universitário português, depois de anos sob controle da ditadura e apesar das dificuldades financeiras, reestruturações e lutas internas por que estavam a passar. Este era cada vez mais

um espaço onde se construíam afinidades e cumplicidades; um lugar em que, através da linguagem teatral, se fez acontecer, pensar, contestar e existir.

Chegados aos anos 80, e com a estabilização do processo de lutas políticas e ideológicas que o fim do Estado Novo proporcionou, verifica-se uma presença política na ação teatral do teatro universitário e embates ideológicos com o intuito de revolucionar o pensamento até então. O teatro universitário ganha tempo para olhar para si e para o teatro. Começa o período onde o papel dos agentes teatrais ganha destaque e aos poucos se emancipa da cena política.

A adesão à CEE, em 1986, fomentou um contacto ainda mais direto com os restantes países da comunidade e uma maior ligação a políticas administrativas que não tinham apenas a ver com o nosso contexto social, mas também aquelas necessárias a um maior enquadramento que seria preciso adotar no âmbito desta comunidade. Com o Estado a chamar a si a definição de políticas culturais, educativas, financeiras, fiscais e etc., aos agentes sociais ou à comunidade, era evocada a missão de servir de agente denunciador de políticas contrárias ao bem-estar social e às ideias pelas quais se fez a Revolução. Contudo, esta disputa política continuava a fazer parte da intervenção teatral, ainda que de forma menos efusiva (a menos que se registasse nos picos de maior confronto social), pois o papel construtor e definidor da sociedade cabia, cada vez mais, aos organismos institucionais e menos às associações (das quais se podem referir as universitárias).

A instabilidade política, evidenciada pela constante mudança de Governos, também se refletiu na definição de políticas culturais que oscilavam em função da ideologia que governava o país. Não se verificou uma rutura total com o período imediatamente após a ditadura, mas podemos criar uma analogia com o que ainda hoje acontece ao verificar as sucessivas alterações na definição das políticas culturais em função dos governos que administram o país.

Ao longo deste período, foram surgindo grupos de teatro pelo território nacional que diversificavam e aumentavam a oferta cultural, outrora feita, em certa medida, pelos grupos de teatro universitário, principalmente fora das capitais de distrito que não tinham esta capacidade nem apoio institucional. Assistia-se à proliferação do profissional onde outrora intervinha o amador. Contrariamente aos 41 anos de ditadura, nos 10 anos em que Portugal viu a democracia nascer também presenciou, paralelamente, uma ideia de teatro com novos problemas por resolver: a sua sustentabilidade no contexto profissional. De que forma os

agentes teatrais, que outrora se apresentavam maioritariamente como amadores ou com atividades paralelas fora do âmbito teatral, poderiam ser sustentáveis e ter estabilidade financeira e profissional?

O teatro deixou de ser um espaço onde um grupo de pessoas (público e artistas) defendiam e apresentavam os seus ideais, como forma de ter uma palavra a dizer na construção de um novo sistema mais justo e baseado nos valores da liberdade, do associativismo, do coletivo, do popular e do povo. Agora o teatro começava a olhar para a sua elevação artística, construtiva, inteligente e de mercado; um teatro para as massas e que produzisse capital financeiro capaz de servir o mercado laboral; uma indústria criativa e cultural que valorizasse o indivíduo (artista) na sua demanda pela especialização profissional. Elementos que se mantêm presentes na contemporaneidade.

Com o crescimento da oferta a nível do ensino superior, promovida pela democratização do ensino e da melhoria das condições sociais e financeiras que a ação das instituições do Estado permitiu, assistimos a um crescimento do número de grupos de teatro. Foi possível uma melhor consolidação destes grupos, apesar da necessária viragem ideológica e estética que seria importante promover, evitando uma perda significativa da atividade teatral. Este crescimento traz consigo um distanciamento da juventude académica relativamente ao meio político e ideológico, causado por diversos factores como o aprofundamento da democracia; a entrada nas universidades de um número maior e mais diversificado de jovens oriundos de diversas classes sociais; as exigências do mercado de trabalho e do aprofundamento do espírito técnico e competitivo dos cursos orientados para o mercado; um crescente individualismo estudantil que se verificou à medida que os direitos de todos foram instituídos e o espírito de luta coletiva se perdeu.

A natureza estética e social dos grupos de teatro inicia uma nova trajetória, mais distante da intervenção política e mais ligada ao processo de criação artística e de intervenção cultural. Com maior enfoque nas múltiplas correntes artísticas, provocou uma sedimentação de identidades cada vez mais exclusivas de alguns indivíduos que trabalham num sistema menos abrangente e mais fechado, contrariando a crescente massificação do ensino. Em síntese:

“Na sequência do que se verificara nas décadas anteriores, o espaço do teatro universitário reafirmou-se como plataforma de experimentação e de resistência, face aos consumos culturais massificados, bem como campo de aprendizagens paralelas ao percurso escolar. Da mesma forma que acontecera no passado, o grupo de teatro configurar-se-ia como reduto primordial na elaboração de uma

identidade muito particular da vida estudantil, ou de quem nele participou, não só pelas experiências de natureza artística aí vividas, mas, igualmente, pelas redes de sociabilidades criadas. Extinto o firmamento político e ideológico, que durante décadas constituiu o motor de ação das atividades dos coletivos, o caminho do teatro universitário poderia ter-se confinado a uma marginalidade definhada. No entanto, não foi isso que sucedeu.” (TORRES, 2016, p. 168)

A juventude estudantil, que aos poucos se foi afastando da participação ativa e política, tinha nestas dinâmicas e atividades a prova de que, através de uma nova forma de intervenção e no contexto das suas atividades estudantis, podia participar ativamente na sociedade. Deu a resposta que a política cultural nacional ainda não era capaz de dar, na descentralização e internacionalização da cultura em espaços que iam além dos grandes centros urbanos como Lisboa, Porto e Coimbra. Desta forma, passado o período de transição democrática, novas causas e dinâmicas comuns surgiam entre a juventude como uma forma de não deixar morrer a cultura (desde sempre o parente pobre da política).

1.6. Da transformação evidente

Um novo desafio na dinâmica dos grupos de teatro surgia: a articulação desta atividade com o sistema de ensino vigente ou a sua inclusão no mesmo.

Importava na lógica da contestação à massificação e à formação académica vocacionada para o mercado, criticada na ação teatral destes grupos, que a criação artística e o desenvolvimento integral do humano fizesse parte ou fosse adotado oficialmente pelo sistema educativo universitário. Inicialmente, a forma como este trabalho se articulou foi através de uma espécie de parceria entre algumas cadeiras do ensino creditado e estes grupos de teatro, o que permitiu um trabalho multidisciplinar além da mera absorção tecnicista. Para isso contribuiu o TEUC no seu projeto de colaboração com a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), influenciado pelo Teatro da Cantina Velha em 1982, num trabalho articulado com a Escola Superior do Conservatório e a Faculdade de Letras de Lisboa. Num reinício das atividades do teatro universitário, que havia sido interrompida no período do Estado-Novo, o Grupo de Teatro da Letras apresenta-se em cena com Samuel Beckett, trabalho desenvolvido com o apoio da disciplina de História do Teatro da FLUL.

Ganha cada vez mais força a ideia de que estes grupos, para além do apoio “moral” que têm das instituições universitárias, devem fazer parte das atividades curriculares oficiais

das universidades. Começam a surgir em número cursos de natureza teórica e oficinas ou laboratórios de criação para a prática teatral. Abre-se o caminho para a experimentação criativa, individual, um teatro alternativo ao coletivo das massas e que reflete cada elemento que o compõe. Uma nova configuração teatral que ultrapassa os limites do político e do financeiro, que aborda de forma reflexiva a vida humana, o seu rumo e a sua história enquanto indivíduo, enquanto ser social... mais do que um coletivo.

No âmbito desta filosofia de experimentalismo artístico e articulação entre faculdades e cursos podemos referir o trabalho do Teatro-Estúdio do CITAC em colaboração com a Escola Superior de Belas Artes do Porto:

“Num contexto em que, grosso modo, o fenómeno cultural e artístico existia conotado com a reprodução e/ou assimilação de modelos culturais estandardizados, as atividades desenvolvidas pelo CITAC romperam por completo com a padronização, sistematização e repetição de linguagens estéticas mais comuns e dominantes.” (TORRES, 2016, p. 185).

Pouco a pouco o CITAC vai concretizando a sua demanda, acompanhando a hibridização teatral que o período moderno da história da arte narra, deixando a sua marca na resistência àquilo que viria a ser um teatro mercantilista e descartável, que se veio a configurar no panorama português.

No Porto, com o TUP, e à semelhança de Lisboa e Coimbra, os cursos de formação de atores, dados por profissionais da área teatral, serviam tanto para cativar e introduzir novos alunos com vista à preparação das encenações futuras, como para a seleção de futuros encenadores (de entre o grupo de formadores). Visavam uma espécie de trabalho de aproximação e consolidação da atividade teatral, como uma disciplina fundamental a ser considerada pelos cursos ministrados nas universidades. Alertavam para os medos do sistema em educar o Homem sob os desígnios das artes e da liberdade de expressão e pensamento, evidenciando as possibilidades da dinamização teatral na investigação tanto prática como teórica.

Em 1981/1982 o TEUC realizou estágios abertos a todos os estudantes com vista à criação de um curso de teatro associado às suas atividades.

Com o intuito de agitar as mentes estudantis, que iam entrando num processo de formação tecnicista e pouco crítico, o trabalho em torno das atividades teatrais procurava ser mais abrangente e ativo no desenvolvimento crítico da ação humana (a padronização dos comportamentos e da mundividência). Ainda assim, a década de 80 ficou marcada pela

“ausência de espaço próprio, e correspondente itinerância por espaços alternativos; inconstância na composição dos elencos; escolhas estéticas ancoradas no referencial dos autores/encenadores; efemeridade do projeto.” (TORRES, 2016, p. 182), visível essencialmente ao nível dos novos grupos que surgiam a par com as novas instituições universitárias.

Já na década de 90 e com o apaziguamento social e político a que o período de transição democrática se associa, o caminho foi-se aprofundando e redefinindo. Nos grandes centros urbanos ou nos locais onde as estruturas de teatro académico iam consolidando a sua história e participação ativa no meio social e cultural, como é o caso de Lisboa, Porto e Coimbra, vários eram os obstáculos: o arrefecimento da envolvimento estudantil nas associações académicas e a consequente perda de dinâmica participativa no social; o aparecimento de estruturas profissionais e profissionalização de novos atores que vinham do teatro académico (o que provoca uma redução no impacto artístico destes grupos fora das universidades); o enriquecimento das dinâmicas culturais nestes centros urbanos que dispunham de melhores ofertas culturais associadas às dinâmicas da profissionalização e fruto da evolução das políticas culturais.

Estes obstáculos verificam-se, por exemplo, no Porto, com a criação de novas escolas de ensino profissional como são o caso da Balleteatro (que em 1989 passou a integrar o ensino do teatro) e da Academia Contemporânea de Espetáculo (1990). A existência destas formações permitiu, também, dotar de competências profissionais os aspirantes a atores e curiosos que, com a evolução da sua formação e das políticas de dinamização cultural, potenciaram em número e qualidade a oferta teatral. Formados por elementos que anteriormente pertenceram ao TUP (António Capelo e Pedro Aparício), afetaram a ação externa do TUP na cidade. Ou o caso da Companhia de Teatro de Aveiro “Efémoro”, fundada em 1994 a partir dos antigos elementos do Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro (GRETUA).

Por outro lado, nas novas instalações universitárias, que surgiam em centros urbanos com uma dinâmica cultural ainda por desenvolver, pois o mapa do país não demonstra homogeneidade nessa concretização, o impacto desses novos grupos no ambiente envolvente estaria ao nível de outrora nos principais centros urbanos. À parte a realidade política e a politização do teatro que marcam o período de transição democrática, a novidade que estes

agrupamentos trazem vai dar um contributo positivo para a dinamização cultural, preenchendo assim os vazios culturais desses locais.

Com a criação do Teatro Universitário do Minho (TUM) a norte, e do Sin_Cera (Teatro da Universidade do Algarve) a sul, em 1989 e 1990 respetivamente, nasce uma dinâmica cultural impulsionada pela associação destes grupos, à semelhança da herança dos grupos iniciais, a elementos do circuito profissional comprometidos com não só fazer teatro em grupo e por paixão, mas fazê-lo com qualidade e rigor. Só assim era possível o teatro universitário vingar na crescente dinâmica profissionalizada do teatro Português.

Desta forma, nomes como Rogério de Carvalho (Encenador e Professor de Teatro), Filipe Crawford (Ator e Encenador), António Durães (Companhia de Teatro de Braga), João Grosso (Ator Profissional), José Louro (também fundador da companhia profissional Teatro Laboratório de Faro 1979/1989) e Pedro Wilson (Ator, Encenador e colaborador do Cénico de Direito) fizeram parte do lançamento das atividades destes grupos, como elementos dinamizadores de cursos de teatro, preparando tecnicamente cada um dos alunos neles inscritos com vista à apresentação de um exercício final. Aqui já se vislumbrava o crescimento dos emergentes Cursos/Escolas de Formação Profissional.

Ao teatro universitário já não bastavam os clássicos; o embate político; a paixão pelo teatro ou uma espécie de teatro por lazer. Era fundamental ir além da visão apaixonada e superficial da representação. O teatro académico procurou, nesta “transformação evidente”, um lugar no panorama cultural português capaz de o distinguir do restante teatro amador. Contribuiu para a transformação dos agentes do teatro profissional que, no passado, fizeram parte do universitário. Potenciou, no futuro, pela sua ação e pela democratização do ensino, o surgimento dos cursos superiores nas diferentes áreas que o teatro abrange.

A sobrevivência e a transformação do teatro universitário foram feitas em parte por esta espécie de intercâmbio entre o mundo académico e o profissional.

Genericamente, o universo teatral sofreu um número significativo de evoluções, que não pode ser diferenciado daquela a que assistimos na orientação técnica a que as universidades se foram obrigando por via do mercado laboral. À medida que os cursos universitários se iam ajustando ao mercado laboral, a necessidade crescente de desenvolver políticas culturais para o teatro, e conseqüente especialização nesta área, permitiu um crescimento, em número, de escolas que fomentavam esta especialização a nível profissional e académico. Como resultado, também se verificou uma alteração neste paradigma da

experiência teatral e sua profissionalização. Uma nova geração de atores, provenientes da evolução e dinâmicas dos grupos de teatro académicos, viram nesta experiência capacidade para fazerem carreira profissional no teatro e “abandonar” a sua formação académica, algo que não era considerado na altura da candidatura ao ensino superior, criando, inclusive, grupos de teatro fora da universidade. Muitos deles foram provenientes das escolas profissionais que começam a expandir-se a partir dos anos 90: Balletteatro (1989), Academia Contemporânea do Espetáculo (1990), Chapitô (1990), Escola Profissional de Teatro de Cascais (1992).

1.7. Do teatro universitário da Madeira

Neste enquadramento histórico a que procedemos, relativo ao teatro académico em Portugal, é agora o momento de perceber que lugar ele desempenhou na Universidade da Madeira. Para o efeito, foram realizadas várias entrevistas aos elementos identificados como mentores do grupo de então, tendo como base um guião (anexo 11). Foram recolhidos alguns dados, disponibilizados por estes, os quais foram analisados em conjunto com as gravações áudio (entrevistas presenciais) e a resposta por escrito das respetivas entrevistas. Foram identificados 5 responsáveis pelo grupo de teatro: Paula Erra, Isabel Martins, Miguel Vieira, Paulo Sérgio Beju e Mário Bettencourt. Até à data, não foi possível contar com o contributo atempado de Mário Bettencourt.

Em 1988, é estabelecida a denominada Universidade da Madeira pelo Decreto-Lei n.º 319-A/88, de 13 de setembro.

Em 1991, é fundado o Grupo de Teatro da Universidade da Madeira por Paula Erra e Isabel Martins. A associação destas duas alunas do Curso de Educação de Infância surgiu da manifesta vontade para experimentar o teatro. Nasceu assim. Não tinham uma estrutura de funções dentro do grupo definida. À maneira informal, inventavam e, em conjunto, desenvolviam o trabalho. “Surge de forma descontraída, pelo prazer de fazer. (...) O trabalho passa pelo processo, pelo resgate pessoal de nós mesmos, “(...) o compromisso e o prazer como um fim e não como um meio”, afirma Isabel Martins. “O teatro tem uma grande vantagem, é um espaço de grande liberdade, onde as pessoas podem ser exatamente aquilo que elas são. E isso é muito importante em qualquer contexto”, afirma Paula Erra.

Começaram por se apresentar publicamente na comemoração do dia do estudante, apresentando uma “Rapsódia Estudantil”, um trabalho por natureza sátiro-cômico do universo acadêmico, no âmbito de uma criação coletiva. Pegavam em músicas já existentes e adaptando os textos, criavam as suas “paródias” em jeito de escrita criativa. Nesta primeira apresentação, desafiaram e juntaram a turma, criando uma espécie de coro para o trabalho que lideravam. Apesar de criado à maneira informal e não institucional ou associativa, o que havia era já um olhar teatral mais elaborado e menos ao estilo de uma dramatização escolar ou académica.

Após esta experiência, foi pensada a formação do grupo. A abordagem à Direção da AA desta Universidade, na altura presidida pelo atual Secretário Regional de Educação, Ciência e Tecnologia, Dr. Jorge Carvalho, o primeiro presidente deste organismo, foi de parte a parte. Deste encontro veio a ideia de criar um espetáculo mais estruturado, surgindo o convite a Miguel Vieira para a encenação.

O primeiro espetáculo dentro da estrutura Grupo de Teatro da Universidade, que contou com a participação de elementos do Teatro Experimental do Funchal (Miguel Vieira e Élvio Camacho), foi estreado, “provavelmente [no] Ginásio” (Paula Erra) em 1992, “Ecoo...”, com textos de William Shakespeare e Raul Brandão.

O grupo ganha um nome: Laboratório Teatral Académico (LTA), sendo composto por 6 alunas do Curso de Educação de Infância e do Curso de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade: Ema, Ana, Paz, Natércia, Paula e Isabel. Pretendiam transmitir conhecimentos sobre a arte teatral, indo além do prazer de fazer teatro, e divulgar e promover a Universidade no meio artístico e cultural.

Em 1993 estreiam “Tempera” no Teatro Municipal Baltazar Dias, com textos de Bernardo Santareno, Raul Brandão e Rainer Werner Fassbinder, um espetáculo de uma hora composto por quadros, cujo tema gira em torno das mulheres e do universo bíblico. Contou com um elenco maioritariamente constituído por mulheres, tendo sido convidados elementos do sexo masculino, cuja relação com a Universidade não foi possível estabelecer. “Poderiam ter sido do Curso de Letras ou de Desporto” afirma Paula Erra. Dada a inexperiência dos seus elementos e da profundidade dramática do trabalho apresentado, o grupo teve ensaios para além do horário normal das atividades, com maior intensidade nas duas semanas anteriores à estreia. Contou com a colaboração de alunos do Instituto Superior de Arte e

Design (ISAD) da Universidade da Madeira, na preparação de adereços e cenário: Lúcia e Lucília. Contudo, não há registo da envolvimento de docentes no processo.

Os trabalhos decorriam no ginásio, onde é atualmente o auditório no Colégio dos Jesuítas. Toda a articulação entre o grupo e a Reitoria era feita através da AA. Não havia um método teatral específico. O enquadramento metodológico, estético e plástico decorria de acordo com a linha do Encenador, que adotava, maioritariamente, referências de Stanislavsky e Augusto Boal. Sempre que iniciava um novo trabalho o grupo recebia formação, com vista à preparação do ator com exercícios de improvisação, expressão vocal, de corpo, integração e técnicas de palco. O LTA conta, no seu currículo, com dois cursos internos de preparação do ator, em 1992 (orientado por Miguel Vieira, Duarte Rodrigues, Paula Erra e Elvío Camacho) e 1994 (orientado por Miguel Vieira e Paula Erra).

Após a conclusão do Curso, em 1994, Isabel não continuou a sua atividade neste grupo. Paula prosseguiu a sua colaboração, não como atriz, mas na vertente técnica com a formação vocal dos intérpretes. Até à data o grupo apenas se havia apresentado publicamente no concelho do Funchal.

Com a saída destes dois elementos fundadores, Miguel Vieira assume a liderança, do Grupo. Competir-lhe-á a organização técnica e artística dos espetáculos e propostas de trabalho, enquanto Diretor Artístico do grupo, encenando-o e preparando-o tecnicamente o mesmo nos domínios da voz, corpo, dramaturgia, cenografia e outros não especificados. É aberto um *casting* à comunidade académica para novos membros.

Neste período, o grupo leva à cena “O último paraíso” (1995), a partir de textos de Raul Brandão, Herberto Helder e Rainer W. Fassbinder; e “Sente-se mal? Nós também!” (1996), numa criação coletiva.

Em 1997, Paulo Sérgio Beju, então aluno da Licenciatura em Artes Plásticas – Escultura, colabora com o LTA na logística necessária de conceção de adereços, figurinos e nas montagens. Não intervinha como ator/intérprete. Não existia uma definição de atribuições específicas na orgânica do grupo, embora os seus elementos desempenhassem funções de apoio técnico e logístico de produção, sem qualificações académicas ou profissionais. Quando o integrou, era ainda Miguel Vieira o seu responsável e encenador, que ali permaneceu entre 1992 e 1997.

Na transição de 1998/1999, assume a liderança do LTA encenando e dirigindo os trabalhos. Como responsável/encenador do grupo estreia, em 1998, o espetáculo “O pecado

original”, cuja adaptação é feita por si a partir de um livro de Yvette Centeno, com o mesmo título, lançado em 1997. À data, o grupo teria cerca de 10 elementos, todos alunos da Universidade, dos Cursos de Letras; de Biologia (Celina) e Artes Plásticas (Paulo Sérgio Beju, Lúcia, Lucília, Gualter, Bernardo, Isabel e Filipe). Apresentado em uma única sessão, no auditório do Colégio dos Jesuítas, este espetáculo, constituído maioritariamente por elementos das artes visuais, prolonga em si esse universo académico: o domínio do visual sobre o teatral, onde cada elemento explorava os domínios do seu conhecimento, numa manifestação de componente teatral, mas cuja essência era a liberdade de expressão individual, a procura do cunho pessoal de cada um e das suas experiências. A plasticidade foi guiada e orientada por Paulo Sérgio Beju, fazendo jus à denominação do grupo como sendo um laboratório. Era uma proposta mais próxima da *performance* ou do *happening*, mais do que da interpretação convencional para teatro; liberto da formação do ator, experimentando a espontaneidade dos intérpretes. Sem referências teóricas acerca da arte teatral, dentro do universo das artes plásticas, o grupo tinha como referência/inspiração/linha tangente ou influência o trabalho de James Lee Byars, numa abordagem focada para o visual, no modo como se efetiva o tratamento do espaço e a interpretação do sublime. Tratou-se dum trabalho assente na filosofia de uma criação coletiva, à procura da concretização da ideia de que todos são coautores da criação total, sem papéis definidos e regras de encenação e estratificação de grupo, porque este estava, aliás, equilibrado, no que dizia respeito à sua constituição de géneros, foi possível promover um debate a nível do contexto social enquadrado na temática da obra de Yvette Centeno, mantendo a relação masculino/feminino e o papel do homem e da mulher na sociedade; “esta quase guerra de sexos”, afirma o encenador. Maria José Jardim, aluna do Curso de Artes Visuais desenhou todo o guarda-roupa. A colaboração dos alunos neste projeto foi por iniciativa própria e voluntária, dado que não se registou nenhum envolvimento de docentes e disciplinas da Universidade no desenvolvimento do projeto.

O encenador descreve uma memória do espetáculo da seguinte forma: “o cenário era um tecido, onde se pintou um céu de influência Barroca. A ideia do sublime, de surpreender, mas trazido para os nossos dias, o tal trabalho de James Lee Byars.”, trazer para o aqui, dar forma à arte e transformar, com carácter, aquilo que se pretende. Uma espécie de minimalismo Barroco: “Está lá tudo estando pouco ou aquilo que está à nossa volta. Tocar nas pessoas pelo todo, pelo sentir de pequenas coisas”, reforçou ainda. Desta forma, a perceção que

tiramos com a relação que temos com o objeto, é um ato total e pleno, pela envolvimento de todo manifesto.

Este foi um trabalho apresentado no final do ano letivo, devido ao desmembramento do grupo anterior e sua recuperação enquanto coletivo harmonizado. Em lugar de criar uma programação de atividades, o objetivo era o de salvaguardar a sua continuidade, sempre periclitante, pois era vista como um *hobbie*, (mantendo-se consoante as disponibilidades). Apesar disso, o pouco trabalho de preparação técnica no grupo estava voltado para a integração dos seus elementos, com algumas questões mais técnicas da arte de representar, que surgiam em função do espetáculo que estava a ser preparado, muito paralelamente à criação para a cena, porque aquilo que era pretendido era ir ao encontro das capacidades de cada um e não “uma técnica teatral para o trabalho do ator”, afirma. Contudo, ressalva Paulo Sérgio Beju: “são deduções minhas, pois não obtivemos indicações específicas de formação técnica”.

As atividades eram desenvolvidas no Auditório da Reitoria, e quando este estava ocupado, no complexo de salas junto ao estacionamento, onde também se guardavam materiais numa “minúscula sala”, afirma Miguel Vieira.

Apresentaram-se internacionalmente, em 1997, em Pontevedra, Espanha, numa organização da Universidade de Vigo. O LTA leva à cena, a 6 de maio, o espetáculo “A ira de Shakespeare”, um texto da autoria de Miguel Vieira e Fernando Letra. Na sinopse, descrita no programa da 2ª Mostra Internacional de Teatro Universitário, o grupo menciona o processo criativo como uma sucessão de ideias originais de todos os intérpretes, abordando a problemática da escolha de um “guião” e “os momentos difíceis de preparação” por que passam os atores, para construir um espetáculo de teatro. Uma série de “problemas e dúvidas” que o transformam numa “comédia irónica”. Comportava um elenco de 10 intérpretes : Lucília, Lúcia, Ema, Celina, Nélio, Fernando, Dina, Maria, José e Irene. A 11 de outubro de 1997, apresentam no ENTU (Encontro Nacional de Teatro Universitário), no Algarve, este mesmo espetáculo.

Na perspectiva de Paulo, faltou alguma consistência do ponto de vista da formação, de modo a perceber a essência do grupo e qual a sua missão de fazer teatro. Contudo, o facto de estarem a experimentar a ação criativa poderia criar complicações no aprofundamento da linguagem teatral propriamente dita. Mas reforça que uma abordagem mais técnica poderia dar uma consistência maior ao grupo, para que este não se quebre com tanta facilidade nas

transições dos ciclos de formação. Esta perspetiva fará mudar o paradigma no futuro e o teatro será olhado de forma mais consistente e credível.

Ao terminar o curso, sai do grupo, chegando a fazer uma formação a pedido de Mário Bettencourt (responsável pelo grupo depois deste), mas não volta a relacionar-se com o LTA. “O Mário criou um processo de trabalho, em que convidava várias pessoas para dar o seu testemunho de experiência nas artes. Então, esta minha formação foi feita dentro da experiência que tinha, uma vez que não tinha formação académica.”, afirma Paulo Sérgio Beju.

Entre 1991 a 1994, altura em que assistimos ao nascimento do grupo, só existiam grupos de teatro amador na Região, sendo que apenas Paula Erra, Miguel Vieira e Élvio Camacho desenvolviam atividade com o Teatro Experimental do Funchal (TEF). Paulo Sérgio Beju, Mário Bettencourt eram elementos que já desenvolviam atividade no TEF quando se juntaram ao LTA, após 1997. Até à data, Isabel Martins, Celina Pereira e Paulo Sérgio Beju colaboram com o TEF e Paula Erra integra a Companhia de Teatro Feiticeiro do Norte. Contudo, nenhum destes membros vive do teatro, embora o façam com regularidade.

Em 2014, Paula Erra foi convidada pelo Conselho de Cultura da Universidade da Madeira para retomar as atividades. Apesar de haver 4 inscritos, as pessoas não apareciam e o trabalho não prosseguiu. De facto, esta foi uma realidade partilhada pelos restantes entrevistados. A pouca assiduidade dos elementos foi um obstáculo colocado ao desenvolvimento e longevidade dos grupos de teatro existentes na UMa.

Independentemente das origens que se possam atribuir ao teatro nas Universidades, tenhamos sempre em conta que as suas manifestações não são lineares e não se limitam apenas às apresentações públicas. Vão além do contexto formal dos cursos práticos de formação de intérpretes para teatro (ou de atores).

A manifestação teatral no mundo académico envolve trabalhos de natureza teórica (inseridos nos cursos de literatura ou história teatral); cursos de natureza prática e técnica (na formação artística para a área do teatro) no contexto formal dos cursos ministrados por cada instituição (o caminho para atingir a profissionalização) e seguindo a linha do “amadorismo teatral”, grupos inseridos nas atividades extracurriculares, paralelas ao ensino certificado e oficial, com estatutos regulamentados e inseridos nos organismos autónomos,

ligados às instituições universitárias. De referir, ainda, as apresentações espontâneas que pontualmente ocorrem como uma espécie de demonstração de habilidades em paralelo com a atividade curricular.

São múltiplos os argumentos e factos que constituem a base doutrinária dos diferentes grupos de teatro, fundados à medida que novas instituições são criadas; as missões, os objetos das suas intervenções e até mesmo os seus agentes variavam. Iam além do mundo universitário, razão pela qual sempre houve uma relação de proximidade com o meio profissional do teatro. Destacam-se os contributos de profissionais do teatro como: os encenadores; os formadores de módulos especiais como atores (domínio da interpretação), cantores (domínio da voz), dramaturgos (domínio da escrita), artistas plásticos e *designers* (domínio do *design* de cena/cenografia/figurinos), entre outros, que se revelaram fundamentais para cativar alunos para os grupos de teatro e manter uma contínua evolução estética e criativa. Desta forma era possível uma espécie de “neutralização” à volatilidade destes agrupamentos académicos imposta pela limitação temporal dos cursos oficiais. Por outro lado, e dada a natureza voluntária como é caracterizada a nossa Cultura em termos estatísticos, o teatro académico mantinha uma via direta para o teatro profissional, atribuindo alguma legitimidade à existência destas estruturas de cariz amador. Ainda assim, tenhamos em mente que a constituição dos cursos oficiais era pouco permissiva ao desenvolvimento desta atividade, ficando aquém a concretização da ideia de que o teatro poderia ser um elemento crucial na articulação entre o conhecimento teórico adquirido na formação oficial e a sua experimentação em contexto não formal.

Apesar disso, note-se que em algumas estruturas era possível explorar este cruzamento multidisciplinar em modelos experimentais propícios à inovação e junção de estéticas. Era uma espécie de libertação dos encenadores profissionais, que se permitiam ousar e levar ao extremo experiências teatrais que no circuito profissional não seria possível executar, dadas as necessidades economicistas e tendências massificadoras do mercado cultural. Desta forma, o teatro académico emancipou-se em relação ao teatro profissional. Contudo, a visão da crítica era a de que, maioritariamente, o trabalho dos intérpretes de teatro ficava aquém da imagem cénica e dramaturgia que estes procuravam preconizar. No entanto, saliente-se que estamos a falar dos grupos de teatro fora do âmbito da formação com vista à profissionalização para o teatro.

Caraterizado o fenómeno do teatro universitário no modo como este acompanhou e complementou o ensino superior em Portugal, importa, além da sua relação com o meio onde se insere, observar a sua envolvimento entre os pares no território nacional e internacional. Para isso, iremos abordar algumas manifestações coletivas de teatro universitário de modo a compreender o funcionamento das redes partilhadas entre cada organismo associativo e institucional de natureza pública e privada.

“Aliás, a própria estrutura teatral universitária afigurava-se como um território apetecível para o trabalho experimental dos encenadores, que, sem os constrangimentos das companhias profissionais (elenco reduzido, bilheteira, crítica), encontravam nestes coletivos um campo fértil para praticar aquilo que não era possível arriscar noutros contextos.” (TORRES, 2016, p.109).

2. Manifestações coletivas de teatro universitário

2.1. Semana Internacional de Teatro Universitário (SITU)

A primeira edição da SITU realizou-se em 1978, organizada pelo TEUC de forma bienal até 1984. O intercâmbio teatral potenciado por este festival internacional permitiu uma maior abertura ao exterior, por conseguinte, uma maior possibilidade de melhoria e de troca de experiências. Contribuiu para um crescimento mais contemporâneo face ao panorama mundial do teatro, e para a sua evolução quer a nível da educação formal, quer a nível da educação não formal, dado que muitos grupos eram provenientes do ensino pré-profissional do mundo académico. Este cruzamento de correntes estéticas e de experiências também serviu de debate às estruturas e funcionamento dos grupos portugueses no cotejo com os dos países externos. Esta partilha de experiências serviu de motor para a criação de novos cursos a nível nacional e permitiu um enriquecimento da sua estrutura.

Não esqueçamos que a rotatividade dos elementos (associada ao período de concretização dos cursos) limitava o sucesso e o desenvolvimento do *know how* por parte dos que iam integrando os grupos de teatro, pois o nível e exigência requeridos para a organização e produção de um evento destes eram demasiados para serem realizados por estes jovens principiantes de teatro. Também os financiamentos destas atividades iam além das capacidades destes grupos. A solução para estes problemas foi a criação da Associação Cultural Bienal de Coimbra, apoiada e financiada pela AAC e com acordos com a Câmara Municipal de Coimbra e com a Reitoria da Universidade. Assim, surge a 1ª Bienal Universitária de Coimbra (BUC) em 1986, já como um organismo de produção artística, cruzando diferentes atividades artísticas que iam além do teatro, como a música, a dança ou as artes visuais.

Estes acontecimentos provocaram o contacto e articulação de trabalhos com a *International European Theatre Meeting* (IETM) nomeadamente na conceção, programação e conteúdos relativos à arte contemporânea.

2.2. Encontro Nacional de Teatro Universitário (ENTU)

Em 1990, com o apoio da BUC surge o Encontro Nacional de Teatro Universitário (ENTU), que se repetiu em 1992, 1993 e 1997 no Algarve. Teve apoio financeiro e logístico da Fundação Gulbenkian, que subsidiava o grupo desde a sua criação, e da Câmara de Portimão.

Em 2014 foi reeditado e fez-se apresentar no Teatro *Lethes* em Faro organizado pelo grupo de teatro da Universidade de Faro: Sin-Cera. Numa nota de divulgação do evento podemos ler a importância da colaboração do ator e encenador Luís Vicente, um dos fundadores da ACTA (A Companhia de Teatro do Algarve), tanto para o relançamento do Festival como para a sua organização. Para esta reedição contou igualmente o apoio de empresários locais e o lançamento de uma campanha de *Crowdfunding*, com o objetivo de “promover a vida cultural e a educação artística no Algarve. Duas componentes imprescindíveis para o desenvolvimento pessoal e académico da comunidade juvenil nesta região, onde faltam políticas culturais consistentes que valorizem a qualidade de vida dos seus habitantes” pode ler-se numa entrevista de Nuno Jorge (presidente do grupo à data) ao jornal regional Sul Informação de 17 de março de 2014.

2.3. FATAL – Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa

Com iniciativa e produção executiva da Reitoria da Universidade de Lisboa, contempla no seu regulamento (*vide* https://www.ulisboa.pt/sites/ulisboa.pt/files/documents/files/regulamento_do_festival_anual_de_teatro_academico_de_lisboa_-_fatal.pdf) a missão de “promover e divulgar o teatro universitário português”; “criar apetência pelo teatro”, “alargar a novos públicos a fruição das artes do espetáculo” e aproximar os vários públicos (comunidade académica, comunicação social e profissionais das artes) do teatro universitário.

Funciona num formato dividido em duas categorias: “FATAL Mais” (fora do concurso) e “EM COMPETIÇÃO” (em concurso), com 3 prémios FATAL e Menções Honrosas, com um júri formado por individualidades ligadas às “artes do espetáculo, da crítica e da investigação teatral” destacando-se neste intercâmbio entre o mundo profissional e académico.

Refira-se também a composição da Comissão de Honra deste festival com individualidades ligadas a grandes empresas (Delta Cafés, REN); Fundação Calouste Gulbenkian; Ministros e Secretários (Cultura; Ciência, Tecnologia e Ensino Superior); Presidência e Vereação da Câmara Municipal de Lisboa; Dirigentes da RTP e Direção do TNDM II; com personalidades como José Saramago (Nobel da Literatura) e Manoel de Oliveira (Realizador de Cinema).

Paralelamente conta com a “realização de *workshops*, conferência, tertúlias, palestras e *masterclasses*” e uma programação destinada a convidados “FATAL Convida” (FATAL-Regulamento2020).

Com início em 1999, caminha para a sua 20ª edição. Apresenta-se em diversos palcos da cidade de Lisboa, com destaque para o Teatro da Comuna, Teatro da Trindade, Teatro da Politécnica, Teatro do Bairro e São Luiz Teatro Municipal – Sala Mário Viegas.

Por estes palcos têm passado os mais diversos grupos de teatro universitário nacionais como: “2ª Circular/Tearte” fundado em 1999 na Escola Superior de Comunicação Social em Lisboa; “dISPArt teatro” do Instituto Superior de Psicologia Aplicada, grupo que se assume como um lugar de pesquisa com temáticas em que a psicologia se associa à simplicidade de meios, num convite à reflexão; GTN – Grupo de Teatro da Nova ativo desde 1990 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, um espaço de expressão alternativa que se identifique com a iniciativa estudantil independente e criativa; TEUC; GTL – Grupo de Teatro das Letras da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa nascido do Ciclo de Teatro das Letras; Cénico de Direito, o primeiro grupo de teatro universitário de Lisboa nascido em 1954; GTUL – Grupo de Teatro da Universidade Lusíada fundado em 1992; TeatrUBI – Universidade da Beira Interior promotor do Ciclo de Teatro Universitário da Beira Interior; GTIST – Instituto Superior Técnico, nascido na década de 60, extinto nos anos 70 e renascido na década de 90 até à data com atividade permanente e participação por 12 anos consecutivos no FATAL; CITAC; Teatro da UTI – Universidade Internacional para a Terceira Idade; GEFAC – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra fundado em 1966 com o intuito de levar à cena matrizes da cultura popular numa perspetiva globalizante; o 3º ano da Licenciatura em Teatro da Universidade de Évora; ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo; ULTIMACTO – Grupo de Teatro da Faculdade de Psicologia e Instituto de Educação da Universidade de Lisboa fundado em 1993 e vencedor do Prémio FATAL 2017 para melhor espetáculo numa criação

coletiva, cujo objetivo seria desassossegar o espetador através de uma experiência estética e concetual do quotidiano; GTMT - Grupo de Teatro Miguel Torga da Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova de Lisboa, nascido no ano da morte de Miguel Torga (Pseudónimo de Adolfo Correia da Rocha), em 1995, aquando de um espetáculo de música e poesia em homenagem a este, é independente do associativismo académico estando registado como associação sem fins lucrativos; TUP; ArTec – Grupo de Teatro da Faculdade de Letras da UL, Prémio do Público e Menção Honrosa no Fatal 2015; Noster – Grupo de Teatro da Universidade Católica Portuguesa fundado em 1998, Prémio FATAL do público e Menção Honrosa em 2013/2014; Alunos do 3º ano do curso de licenciatura em Artes Performativas da ESTAL – Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa; Notchão – Companhia profissional gerada pelo Teatro Universitário em Coimbra e do CITAC; GTFUL – Grupo de Teatro dos Funcionários da Universidade de Lisboa, criado em 2013 e composto por técnicos, docentes e investigadores; Tubo de Ensaio – Faculdade de Farmácia da Universidade de Lisboa; TUTRA – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Menção Honrosa FATAL 2017 com o espetáculo “*FreakShow*”; SOTAO – Sociedade Onírica de Teatro Amador Orgânico do Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar da Universidade do Porto criado em 2000; participação do curso de formação do TEUC; Fc-Acto – Grupo de Teatro da Faculdade de Ciências da Universidade Lisboa, criado pela AE em 2004 com o objetivo de proporcionar uma experiência de teatro a todos os estudantes da Faculdade, recebe uma Menção Honrosa FATAL 2016 e 2008; TUT – Teatro Académico da Universidade de Lisboa, anterior Teatro da Universidade Técnica de Lisboa (UTL), é fundado em 1981 por Jorge Listopad, sendo um espaço complementar ao ensino das ciência e das técnicas das diferentes escolas da Universidade; NNT – Novo Núcleo de Teatro da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade Nova de Lisboa, fundado em 1995 tem realizado ao longo da sua existência *workshops* de preparação para os seus intérpretes de expressão corporal, interpretação, voz e iniciação ao teatro; GrETUA – Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro, criado em 1979 de onde se destaca António Sampaio da Nóvoa do grupo de fundadores.

Fruto da dinâmica destes grupos destacam-se encenadores como: Ricardo Gageiro, Diogo Bento, Nicolau Antunes, Natália Luísa, Rui Luís Braz, Miguel Barros, Joana Craveiro, Ávila Costa, Gustavo Vicente, Maria do Céu Guerra, Jorge Fraga, Fernando Dacosta, André Teodósio, Nuno Pina Custódio, Simão Luís, A. Branco, Alexandre Calado,

Marcantonio Del Carlo, Joana Pupo, Catarina Santana, Nicolas Brites, Gonçalo Amorim, Luís Araújo, Maria João Rocha, Matilde Javier Ciria e João Lagarto. Estes, provenientes da grande evolução e consolidação do ensino artístico a que temos vindo a assistir em Portugal.

Este intercâmbio com os agentes do teatro profissional português reflete um aumento quantitativo e qualitativo da dinâmica teatral; um maior empreendedorismo tanto dos estudantes universitário como dos atores e encenadores recém-licenciados em teatro até à envolvimento e mobilização da Reitoria, agentes institucionais e empresariais.

O FATAL conta também com a participação de grupos internacionais: Companhia de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela; Terrah Cultural (Brasil); Théâtre dell'Arte – Académie Internationale Des Arts du Spectacle (França); aufeinanderseite.net – Ruhr-Universität Bochum (Alemanha); Grupo da Universidade de Ibn Zohr-Agadir (Marrocos); Escolas de Teatro do Rio de Janeiro (Brasil); Arts Hier Sène – Universidade d'Artois (França); Caïn Teatro – Universidade Politécnica de Madrid; Universidade de Vigo com “Aula de Teatro Universitária Maricastaña” com encenação de Fernando Dacosta; La Coquera Teatro – Universidade de Barcelona; Grupo de Teatro Aula Normal – Universidade de Corunha; Théâtre Académia – GEC, Marrakesh (Marrocos).

A sua programação vai além do teatro/espetáculo em palco, distribuindo-se por: ciclos de conferência com nomes como Jorge Silva Melo (Artistas Unidos); Workshops com Jean Paul Bucchieri na vertente corpo (professor na ESTC/IPL); de fotografia de cena para teatro com o MEF – Movimento de Expressão Fotográfica, com o objetivo de fazer uma cobertura fotográfica completa do FATAL 2015; oficina de escrita para teatro com Cláudia Lucas Chéu; na vertente da voz, da cenografia, do trabalho sensorial do ator, da dramaturgia, da sonoplastia e do desenho de som; *Masterclasses* com Luís Miguel Cintra e Levi Martins ou em parceria com o Alkantara Festival; Exposições de fotografia em retrospectivas de grupos de teatro e de cartazes do FATAL, etc.; mostras bibliográficas com destaque para obras de José Oliveira Barata e figuras de relevo; performances em locais como Docas de Santo Amaro, Praça Luís de Camões, “Portão do Teatro da Politécnica”, “Jardim do Teatro da Politécnica”, Passeio dos Restauradores, Metro da Baixa-Chiado e Cidade Universitária; Instalações urbanas no Passeio da Aula Magna da Reitoria.

Em 2020, na sua edição número 20, este festival continua a apresentar novidades. Pela primeira vez terá teatro para público infantil e continuará à procura de novos espaços mais diversificados e atípicos para se fazer apresentar, mantendo o formato de competição,

que desde 2006 conta com troféus desenhados por estudantes da Faculdade de Belas-Artes (Andreia Pereira, Catarina Alves e Ricardo Manso), sob orientação do professor João Duarte.

Discorrido o percurso que o teatro académico tem feito ao longo da sua história e ciente de que este não é um processo fechado e absoluto, é chegado o momento de iniciar a narrativa e caracterização do trabalho de projeto a que me propus.

Finalizada a primeira parte desta redação caminho mais consciente da dinâmica que o teatro pode empreender no seu berço e da força que este tem para ir mais além... “Pr’além Teatro”.

“Esta diversidade de produções permitiu a construção de narrativas plurais e distintas, adequadas ao desenvolvimento de várias hipóteses de trabalho que foram consideradas: escolha de repertórios, desenvolvimento orgânico dos grupos, formação teórica e técnica veiculada em seminários e oficinas ou o teatro universitário enquanto instrumento criador de novos públicos.” (TORRES, 2016, p. 225)

CAPÍTULO SEGUNDO

O Grupo de Teatro - da ideia à prática

1. Questões metodológicas

O método da pesquisa no terreno, como denominação para o trabalho de campo desenvolvido no grupo de teatro, foi a metodologia de estudo identificada, para o levantamento de dados e informação relevante ao desafio proposto neste trabalho de projeto. Termos como observação em campo, observação direta e observação participante podem, também, ser associados ao método identificado em primeira instância numa abordagem qualitativa.

Criar um grupo de trabalho e estudar os fundamentos para a sua melhor concretização e desenvolvimento ao longo do tempo, observando as suas forças e fraquezas bem como as suas oportunidades e ameaças, é um processo moroso, contínuo e vulnerável pela sua exposição à dinâmica universitária.

Pretendemos estudar uma situação em concreto e isso ficou claro para o grupo: analisar as condições para a implementação de um projeto de teatro na Universidade da Madeira, na forma de um grupo, e aferir/tratar informação que ajude a resolver obstáculos ao desenvolvimento e crescimento da atividade e dos seus intervenientes. A natureza sazonal associada ao tempo de permanência dos elementos na Universidade; o próprio caráter evolutivo da experiência teatral; a maturidade na compreensão da relação consigo e com o teatro; as condições técnicas e humanas para o desenvolvimento das atividades propostas; as formas a explorar para evidenciar a vivência teatral, sua concretização e capacitação são alguns dos desafios deste projeto.

A materialização de um universo simbólico é um desafio constante no teatro: palavra, ação, ideia e forma. Associar a ideia que temos à ação que concretizamos é um processo individual que, se atenua e clarifica na medida da interação com o observador participante (OP), a figura que irá introduzir o elemento de experimentação teatral e associá-lo ao elemento pessoal de cada intérprete. A visão que o sujeito tem sobre o seu comportamento *versus* a materialização do comportamento do sujeito.

Este processo dotado de natureza experimental, visa explorar, com ou sem respostas conclusivas, diferentes variantes e concretizações teatrais na sua forma textual, oral e física;

explorar as diferentes respostas a uma situação específica ou a um conjunto de situações que não comporta uma resposta única e afirmativa; compreender se para a cena teatral, e na sua relação com o quotidiano, existe um desfasamento artificial na importação de conteúdos do real para o ficcionado e observar, dissertando, acerca da forma como se espelha na cena um cunho pessoal, sem artificialismo ou devaneios de personalidade criados sobre uma ideia de um teatro fora de nós.

Esta experimentação vai explorar a presença da nossa personalidade ou daquilo que conhecemos dela, no decorrer da ação dramática. Deste modo, aquando do ato teatral e no uso de metodologias de abordagem e de recolha de dados e informação, não pretendemos trabalhar sobre conteúdos externos à pessoa humana. Dado que não teremos perante nós atores profissionais, o aprimoramento técnico visa uma expansividade do “eu natural” que cada intérprete coloca ao serviço desta exploração. O comportamento individual de cada um e a forma como isso se reflete na *performance* e a sua colocação espontânea em cena. Esta é uma das questões, à parte de outras aqui colocadas, sobre que irá incidir o trabalho de exploração teatral. Quem está na cena? Quem domina a cena? Quem se apresenta em cena? Esta experiência será debatida, explorada e exposta na descrição da recolha dos dados efetuados neste levantamento laboratorial, numa tentativa de documentar ao máximo a realidade não documentada ou de difícil documentação,

Neste projeto, o trabalho de campo visa a atribuição de ferramentas técnicas e emotivas para um desenvolvimento pessoal e artístico e uma consciencialização teatrais, muito para além da mera observação ou recolha de dados empíricos. Na verdade, são ferramentas que só se manifestam porque já lá estão. No âmbito do empirismo, e dado que o trabalho teatral é um processo evolutivo e introspetivo, é relativa a forma como se irá processar o caminho de estimulação externa por via do trabalho de preparação técnica proposto. Deste modo:

“Pode dizer-se que a pesquisa de terreno é, em boa medida, a arte de obter respostas sem fazer perguntas. As respostas obtêm-se no fluxo da conversa informal e da observação direta, participante e continuada. Mais ainda. Por vezes algumas das informações mais significativas não são as que o investigador obtém através das perguntas que faz, mas das perguntas que lhe fazem a ele.”
(COSTA, 1990, p. 139)

Também sabemos que o processo de manifestação artística, para além de espontâneo é um produto criativo, com ou sem conhecimento científico e desta forma carece de uma natureza absoluta e finita.

A prioridade dada ao modo informal como desenvolvemos o trabalho e os diálogos no grupo: voluntário; sem regras estritas, considerando que o regulamento criado não entraria em vigor; o facto de todos estarem vestidos com a mesma roupa; a abolição de hierarquias, uma vez que este grupo seria composto por docentes e discentes; a abertura como decorreram as aulas de preparação técnica e a liberdade criativa, por vezes causando uma sensação de desnorte por parte dos elementos (e que mais adiante será exposto), são evidências de uma postura de investigação que pretendeu ser pouco afunilante pela necessidade de obter um número de respostas mais abrangente e menos digerido ou processado.

Para António Firmino da Costa, “o principal instrumento de pesquisa é o investigador” (COSTA, 1990, p.132), o que significa que o principal recetor de informação para processamento será o OP. Ainda que alguma dessa informação recolhida possa surgir por via da impressão que os elementos colhem do trabalho efetuado na interação cénica proposta na sala, ou seja, a experiência partilhada pelo grupo e as observações feitas pelos elementos, que vivem no momento a procura da teatralidade sobre si e sobre o outro. A recolha direta da informação pelo observador, muitas das vezes cruza-se com a multiplicidade de reações que cada um dos elementos oferece, por exemplo, nos momentos da contracena (algo que não é vivido pelo OP no processo de observação), ou seja, experiência que o investigador não vive em conjunto com o grupo por estar fora do ato cénico.

Nas palavras de António Firmino da Costa, “Segundo Morris Zelditch, a observação direta participante e continuada incluindo a conversa e a entrevista informais, é a técnica mais adequada para a captação de acontecimentos, práticas e narrativas” (COSTA, 1990, p.140). No caso em concreto e dada a natureza do trabalho desenvolvido, “a observação participante dá os melhores resultados na obtenção de informações sobre comportamentos, discursos e acontecimentos observáveis, mas que passam despercebidos à consciência explícita dos atores sociais.” (COSTA, 1990, p.141).

Importa, também, refletir sobre o problema da interferência na investigação/observação do ponto de vista da naturalidade observacional, em função das

técnicas aplicadas no terreno e dos dados por elas obtidos. Existe um risco associado à intervenção no processo de observação: qual é a linha de divisão entre o momento em que se observa e o momento em que se participa? Como diferenciar o uso das duas em simultâneo? Digamos que neste trabalho, uma vez que é essencial o aprofundamento técnico e sensorial de natureza criativa, artística e humana, a naturalidade observacional confunde-se com a naturalidade interventiva que o processo de aprofundamento artístico comporta. Urge ter em conta as limitações interpretativas dos fenómenos e a sua “tendência” conclusiva; ir além do resultado empírico, daquilo que o registo dos dados fornece ou da mera descrição de um fenómeno; o cumprimento estrito dos procedimentos de investigação adotados como o registo de toda a atividade fenomenológica em tempo real; o registo fiel dessa mesma atividade após o período do contacto social; a variação que ocorre no modo como se seleciona e regista o fenómeno, a seletividade limitada; a simples presença do observador no seio do grupo como elemento inibidor da espontaneidade, o comportamento como fenómeno reflexivo (reflexividade); o problema do tempo necessário à profundidade das interrogações que permitam analisar os fenómenos sob diferentes perspetivas e, em certa medida, a morosidade deste método de trabalho de campo, sua preparação, aplicação e análise de dados. Por fim, mas não menos importante, dado que acompanha o processo pelo qual se desenvolve a investigação, o distanciamento entre o conhecimento prévio do fenómeno em estudo e a capacidade de o observador se distanciar dessa familiaridade pertencente ao seu universo científico, essenciais à não condução dos trabalhos com vista à confirmação de ideias previamente concebidas. (Mónico, Alferes, Castro e Parreira, 2017).

Qual é, então, a função do investigador no terreno?

Neste processo, será a de um observador participante, introdutor de formas e ideias experimentais com vista a uma recolha generalizada e aprofundada de evidências de campo. Sujeito ativo na dinâmica do grupo, dotado de duplo propósito, que se entrega nas atividades participativas; observa e regista os acontecimentos, os sujeitos e os aspetos físicos da situação. Cujas atenções dadas aos fenómenos é explícita e abrangente (não seletiva), interpretativa e objeto de registo ora subjetivo, ora absoluto e mediante os impulsos recebidos de modo a que os fenómenos possam ser analisados o mais conscientemente possível pelo observador. Que procura desenvolver uma postura de consciência, tolerância e de longo prazo (não apenas imediata), que lhe fornece o espectro mais abrangente da informação (*Wide-angle lens*). Onde na sua dinâmica como *insider* e *outsider*, na

simultaneidade, estabelece uma dupla relação com a experiência social (espetador e ator). Num processo de introspeção inerente, que permite potenciar uma relação evolutiva com a experiência social, quer seja objetiva ou não, devido à natureza subjetiva que a observação qualitativa contempla. Cujas anotações, no momento ou à *posteriori*, são um processo constante que visa dotar a sua análise de ferramentas auxiliares de memória sobre aquilo que vê/sente e sobre aquilo que experiencia. (Mónico, Alferes, Castro e Parreira, 2017).

Deverá, pois, haver uma vulnerabilidade e afetação nos momentos de exploração artística e sensorial da parte do OP para com cada um dos intérpretes. Isto justifica-se pelo facto de que o modo como estes elementos serão conduzidos ao *pathos* ou à *katharsis* implica uma “intimidade”, capaz de absorver uma simultânea união entre a emoção pretendida, a sua profundidade e a sua concretização. O modo de compreender as emoções será tão justo como o modo de as saber viver e discernir. Sendo capaz desse envolvimento, e em simultâneo, saber discernir e processar a informação decorrente deste processo, qual ator que “manipula” em cena as suas emoções com vista a uma verosímil concretização do momento teatral, o investigador será capaz de compreender, por aproximação ou analogia, o processo físico e emotivo pelo qual estará a passar o intérprete de teatro. Dessa forma, contribui para a condução de um aperfeiçoamento técnico e emotivo com qualidade teatral e verosimilhança, exigidos na interpretação cénica, e conseqüente domínio integral do texto ou da ação em sim mesmo.

Será esta a função do observador participante no grupo: a revelação da sua identidade e desempenho focado naquilo que cada elemento procura e encontra. Primeiro, por não haver forma de partilhar afetos que não seja pela honestidade comportamental e transmissão de confiança e segurança para arriscar. Segundo, pois assim seremos capazes de caminhar para níveis de conhecimento cada vez mais aprofundados e ilimitados. A forma como o OP se posiciona, expõe e manifesta no grupo e o modo como progride o seu papel na medida da evolução do processo de trabalho, revelam o seu desempenho e intervenção acutilantes ao serviço de cada intérprete.

A reação e a resposta do grupo e de cada elemento perante o investigador, entre cada um deles e a sua evolução ao longo do processo, ficou assente na base essencial de que este seria o espaço para ser, fazer, experimentar, usar, pensar, questionar, romper, democratizar, brincar, jogar, conversar, observar, debater, aprender, contestar, executar, radicalizar e ir além dos limites. Um espaço onde todos são tudo, ainda que nos seja desconhecida a linha

que, eventualmente, ultrapassa a nossa noção do “eu”. Um espaço onde há sempre mais para dar e nunca menos para nos conformar. A disciplina e rigor estão no modo em como organizamos as manifestações e as ideias e não no modo como limitamos as nossas capacidades intrínsecas, ainda que não reveladas.

Nesta relação com o grupo há um quê de experiência estética, onde por vezes o observador desempenha o papel de um espetador. Será um jogo entre o distanciamento ou aproximação efetiva por forma a potenciar uma maior disponibilidade emocional com estes elementos. Até que ponto a frieza e distanciamento do OP não causariam um bloqueio emocional em cada um deles? Porque é que em diálogo informal estamos descontraídos e no momento do improvisado, do jogo teatral ou de debate temático há um desconforto e timidez?

Por outro lado, esta abordagem traz problemas associados, como o da interferência do OP. A presença do investigador no seio do grupo poderá, por um lado, ser demasiado interventiva e manipuladora ao ponto de alterar e mudar padrões de comportamento, e por outro, ser uma participação indiferente/ invisível ao grupo. Interpelar os elementos objeto de estudo com perguntas, diálogos, debates, atividades em conjunto e como elemento interventivo é fonte de participação ativa e pode constituir risco de adulterar o processo de levantamento de dados. Contudo, a não intervenção que efeitos teria? Não seria incómodo e desconfortável para os elementos do grupo, que já entre si revelariam alguma timidez e vergonha no seu desempenho, ter uma postura de mero observador – o silêncio observador? Até que ponto essa função não se assemelha mais com a de um espetador?

Ignorar os elementos, e não ter uma escuta ativa sempre presente, é um obstáculo neste processo de trabalho/observação/formação/criação de espontaneidade e exploração de limites, onde é necessário extrair o máximo de todos e de cada um, sempre com as barreiras naturais da comunicação presentes: não dar respostas afirmativas, esperar que eles procurem em cena, e por via da reflexão, uma resposta à sua expressão teatral inata. Dirimir o conflito entre a objetividade e a impessoalidade passa por evitar fazer juízos de valor ao modo como cada elemento se trata no seio do grupo e à natureza prematura de os fazer, dado que o período e a natureza do trabalho desenvolvido não permite ajuizar comportamentos, pois a forma como cada elemento se expressa é pessoal, intransmissível e é um processo evolutivo que carece de profundidade e de uma partilha recíproca, bem como não contempla uma visualização concreta e absoluta dos factores que determinam essas relações: professores / alunos; observador / observado; formador / formandos e intérprete / intérprete.

Salvaguardamos sempre que a direccionalidade das indicações técnicas e emotivas terão uma natureza individualizável dado que é pretendido desenvolver conteúdos individuais, relativos a cada elemento. Contudo há sempre o risco de que a mesma interação se torne castradora da manifestação espontânea do indivíduo.

Este projeto pretende observar e trabalhar a ideia de teatro e a sua concretização. Não será pertinente e esclarecedora a natureza interventiva e a exploração, na forma como esta se concretiza e se molda no avançar dos trabalhos e na medida da compreensão que os elementos deste grupo de teatro vão alcançando, por parte do observador participante/investigador? Dessa intervenção não sairá um trabalho mais esclarecedor e aprofundado do tema teatral e da identidade e memória que cada um coloca ao serviço da verosimilhança, do que ser um mero observador de comportamentos sem os questionar e explorar? Não será, por isso, o teatro uma arte de questões e concretizações reflexivas acerca do dilema palavra *versus* ação? Se assim o é, certo é que terá, por força da sua ação criativa, uma natureza interventiva entre o recetor e o emissor, bem como um diálogo onde o papel do emissor e do recetor se invertem e muitas vezes ocorrem simultaneamente em cada um dos intervenientes. Assim, “A questão não está, pois, em supostamente evitar a interferência, mas em tê-la em consideração, controlá-la e objetivá-la, tanto quanto isso for possível.” (COSTA, 1990, p.135).

Consideremos então que: a qualidade da informação processada e o quão suscetível está essa informação de ser replicada no seio do grupo de trabalho em observação; a observação dos comportamentos e reação diretamente ligados ao trabalho desenvolvido no grupo; a repetição eventual de diálogos, momentos, exercícios e ações que se vão desenvolvendo à medida que o trabalho coletivo e individual se vai aprofundando e repetindo (dada a natureza do trabalho teatral); a riqueza na diversidade de respostas e comportamentos, na simultaneidade do grupo bem como na evolução das sensações ocorridas com o esclarecimento do trabalho prático, são vantagens diretamente associadas à abordagem metodológica aqui exposta. O que permite associar a observação ativa a uma interpelação ativa. Desta forma, no desempenho de cada sujeito em estudo, o observador pode cruzar a informação obtida através dos discursos destes com a observação do comportamento materializado no momento da ação concreta, complementando a informação/dados fornecidos com os observados. Assim, podemos observar comportamentos em torno da concretização da ideia de teatro até à sua materialização.

Analisar a postura por associação ao discurso que cada elemento faz de si e do outro e pela crítica/observação ativas da sua relação com o outro e com o observador. Em resumo:

“Na verdade, é através da observação direta e da comunicação com outros, processos de interação que têm como suporte um quadro de relações sociais em que estão inseridos tanto os observados como o observador, que a informação sobre as realidades sociais que pretendemos conhecer nos chega. A interferência não é, pois, simplesmente, um obstáculo ao conhecimento sociológico, mas também um veículo desse conhecimento. Não o ignorar é uma condição de objetividade. Permite equacionar expressamente as possibilidades e os limites de cada uma das situações e de cada uma das formas de interferência, ou seja, de cada uma das circunstâncias e de cada um dos procedimentos de pesquisa.” (COSTA, 1990, p.135)

A análise fenomenológica em pormenor, na quantidade de informação disponível para a observação ao vivo e em direto, associada à experiência vivencial e evolutiva do processo social, é garante de privilégios capazes de dotar o OP de uma amostragem com um nível de informação quase “ilimitado”, ou limitado às suas capacidades de abrangência sensorial e sua sociabilidade.

A presença prolongada no seio do grupo em estudo, na relação direta com os elementos em contexto de aula e o contacto indireto por via dos relatos que os mesmos desenvolvem semanalmente, são evidências que constituem as técnicas utilizadas neste método. Um método de observação participante e continuado para além dos limites da sala de trabalho, sem a intenção de minimizar a interferência no grupo a uma relação meramente observadora. Uma abordagem intercomunicadora com o permanente diálogo afirmativo e interrogativo com as pessoas que pertencem a este grupo, assente num trabalho de campo ou etnográfico que combina com a envolvente que o teatro deve permitir, para melhor desenvolver a sua expansividade individual e coletiva.

Vamos associar a concretização de uma ideia de teatro e experimentar formas de o realizar tendo como base a experiência dos seus elementos. Ir da ideia à ação é também uma meta deste projeto, porque falar de teatro não é fazer teatro e o teatro não existe quando se fala sobre ele. O teatro existe porque é feito, fisicamente é interpretado e manifestado.

Portanto, a melhor forma de debater o teatro na Gestão Cultural é precisamente procurar concretizar a sua ação e juntar a sua reflexão.

2. O projeto “Pr’além Teatro”

2.1. Divulgação

Para a criação deste projeto, e dada a natureza de participação voluntária pretendida, a comunicação e divulgação do mesmo passou essencialmente pela via digital, numa primeira fase e documental, numa segunda fase. Por ainda não haver grupo de trabalho constituído, criei os cartazes e tratei pessoalmente da divulgação (não delegando funções, como futuramente deverei fazê-lo no âmbito da Gestão Cultural).

Na primeira fase de inscrições, que decorreu de 4 a 14 de outubro de 2019, criei um cartaz (anexo 6) a ser enviado pela reitoria da Universidade através de *e-mail* (anexo 7). Paralelamente, dei uma entrevista para a Antena1 à Jornalista Lília Mata onde contextualizei o projeto, o seu âmbito e objetivos de natureza académica, estética e profissional.

Numa segunda fase, a divulgação passou pelo envio de novo cartaz (anexo 8) para impressão e distribuição pela reitoria da Universidade através de *e-mail* (anexo 9). Registo que as inscrições realizadas nesta segunda fase, apesar de terem tido divulgação impressa e afixada na Universidade (Colégio do Jesuítas e Campus da Penteada, um “extra” face à primeira fase), foram em menor número e os elementos que chegaram a frequentar as atividades acabaram por desistir.

Dada a natureza estrita que pretendi desenvolver no trabalho de preparação técnica, um grupo com um elevado número de membros não seria viável. Do ponto de vista da especialização e maturação teatral defini não ultrapassar o número de 15 elementos, sendo 5 o ideal, devido ao número de horas de trabalho e à profundidade pretendida para colocar a interpretação num nível diferente do amador e mais próximo do profissional. A problemática do excesso de inscritos (a haver) estaria também na definição dos critérios de seleção. Aqui, não acredito que uma audição pontual fosse um critério viável, tendo em conta o carácter evolutivo do projeto e a sua natureza essencial de preparar tecnicamente intérpretes com vista a uma criação coletiva e a uma exploração individual de qualidade teatral, capaz de demonstrar que Pr’além Teatro é também um instrumento de formação de públicos aptos a identificar maior verosimilhança na ação e interpretação.

Pelas razões aqui enunciadas, não foi feita uma abordagem direta aos públicos (nicho e segmentos) identificados aquando da caracterização no ponto 2.2.. Avançámos com os

elementos que voluntariamente se inscreveram, considerando a possibilidade de haver desistência futuras (situação a estudar para o tema deste projeto “Para a criação dum Grupo de Teatro da Universidade da Madeira”).

2.2. Público

Para o desenvolvimento deste projeto foi feito um levantamento dos cursos da Universidade da Madeira para que fosse possível identificar que público seria o mais adequado para o desenvolvimento da atividade do grupo de teatro. De salientar que a intenção inicial seria a de articular os conteúdos da formação académica destes cursos com o trabalho a desenvolver na preparação dos intérpretes, um cruzamento transdisciplinar entre o ensino formal/oficial dos cursos ministrados na UMA e o desenvolvimento de competências artísticas. A intenção deste processo estava relacionada com a decisão de abrir as inscrições apenas para docentes e discentes, desta forma haveria um acompanhamento direto entre os professores inscritos e integrantes no grupo de teatro e os seus alunos.

Foi definido como nicho o constituído pelos alunos e docentes ligados à Licenciatura em Educação Básica pelo facto de constar no plano curricular a disciplina de Expressão Dramática, contudo não se registou nenhuma inscrição. Os cursos de Artes Visuais; *Design* e Estudos de Cultura eram também um público alvo, dada a possibilidade de desenvolvimento de competências no âmbito do grupo de teatro. O grupo registaria 6 inscrições da área de *Design*.

Inicialmente composto por 9 elementos de diferentes cursos: 2 alunos de *Design*; 1 docente de Matemática; 2 docentes de Literatura; 3 alunas de Comunicação, Cultura e Organizações e 1 aluna de Línguas e Relações Empresariais, com idades compreendidas entre os 19 e os 57 anos. Com o desenrolar do projeto e avançar do calendário académico, na transição de semestre, saíram 4 elementos do grupo ficando até ao momento o grupo com 5 elementos: 1 aluna de *Design*; 1 docente de Matemática; 2 docentes de Literatura e 1 aluno de Línguas e Relações Empresariais, com idades compreendidas entre os 25 e os 57 anos. Não foram realizadas mais inscrições dado o avançar dos trabalhos de preparação técnica.

As razões que levaram às desistências destes 4 elementos resumem-se a: motivos de ordem laboral e financeira; alterações de horários aquando da transição para o segundo semestre; alunos finalistas de curso que, pela “sobrecarga de trabalhos académicos” tiveram

de “sacrificar” a continuidade no grupo de teatro; necessidade de melhorar as notas e acumulação de cadeiras de semestres de anos anteriores. Estes mesmo motivos são, igualmente, entraves que marcam os elementos que se mantêm no grupo de teatro, que, ainda assim, continuam a sua participação.

No total inscreveram-se 29 alunos nas duas fases de inscrição (19 na primeira e 10 na segunda), realizadas no primeiro semestre, com idades entre os 18 e os 57 anos. Pertenciam aos cursos CTeSP Guias da Natureza; Comunicação, Cultura e Organizações; *Design*; Ciências da Educação; Psicologia; Enfermagem; Matemática; Estudos de Cultura; Engenharia Informática; Bioquímica; Economia; Línguas e Relações Empresariais; Gestão e História. Estavam, assim, representadas as diferentes Faculdades (Artes e Humanidades; Ciências Exatas e Engenharia; Ciências Sociais; Ciências da Vida); a Escola Superior de Saúde e a Escola Superior de Tecnologias e Gestão.

Do registo que colhemos foram indicados como passatempos o “socializar com amigos”, “ir ao cinema”, “ver filmes e séries”, “passear ou fazer caminhadas”, “ir à serra”, “fazer pilates”, “tocar guitarra e piano”, “desenhar”, “escrita criativa”, “leitura”, “escrita”, “contar histórias”, “ir ao teatro”, “moda”, “fazer teatro e animação de rua”, “jogar no computador ou ver *animes*/séries/filmes”, “cantar num coro”, “dança”, “jogar videojogos”, “fazer jardinagem”, “cuidar da horta”, “trabalhos manuais”, “ginásio”, “fotografia”, “danças tradicionais europeias”, “ir ao cinema” e “ouvir música”.

Do total de inscritos, os motivos que levaram à não frequência nas atividades do grupo de teatro enumeram-se da seguinte forma: desvinculação pela saída em Erasmus; trabalho profissional em horário pós-laboral; não dispor de meio de transporte após o *terminus* da atividade diária; impossibilidade devido ao horário da atividade e respetiva carga horária e outros motivos não descritos.

Foi realizada uma reunião de arranque para o projeto, conforme e-mail datado de 16 de outubro de 2019 (anexo 1) com apresentação do projeto e ordem de trabalhos. Após esta reunião foi enviada informação, via e-mail, para todos os inscritos incluindo os que não puderam estar presentes: (anexo 2). Posto isto, elaborei a minuta relativa à proteção de dados e imagem conforme legislação (anexo 3) e procedi à reserva do estacionamento para que os elementos pudessem estacionar a viatura no parque, dando início ao trabalho de preparação técnica na Sala 20 do Colégio do Jesuítas da Universidade da Madeira. Tudo isto após reserva do espaço e envio do calendário anual de trabalhos (anexo 4), a 23 de setembro de

2019 aquando da solicitação de apoio à reitoria para o desenvolvimento deste projeto (anexo 5).

2.3. Regulamento

Com o objetivo de definir uma orientação mais específica em termos de organização da futura estrutura do Grupo de Teatro da Universidade da Madeira (GTUM), elaborei um regulamento inicial, (anexo 10), com uma perspectiva a longo prazo e considerando uma orgânica hierarquizada democraticamente. Desta forma, estariam salvaguardados pontos essenciais para o funcionamento de uma estrutura de criação artística e científica com funções atribuídas, como a um Gestor Cultural competente.

Tendo como base a leitura de alguns regulamentos de natureza cultural e teatral de estruturas como o Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema; do Programa Gulbenkian Cultura para apoio a Novos Criadores em Cinema, Dança e Teatro; Regulamento Geral de Candidatura aos Apoio de 2019 da Fundação GDA; Regulamento do Programa de Apoio aos Artistas Intérpretes em Espetáculos de Teatro e Dança 2019; Regulamento do Departamento de Teatro da ESMAE ; Regulamento (UE) 2016/679 do Parlamento Europeu e do Conselho de 27 de abril de 2016 relativo à proteção das pessoas singulares no que diz respeito ao tratamento de dados pessoais e à livre circulação desses dados e que revoga a Diretiva 95/46/CE (Regulamento Geral sobre a proteção de dados); Regulamentos Internos TNSJ – Teatro Nacional de São João, E.P.E.; Regulamento de Utilização do Teatro Municipal Baltazar Dias, procurei elaborar um documento inicial que servisse de base para um futuro aprofundamento, após a conclusão deste trabalho de projeto de Mestrado, de acordo com o artigo 1 e preâmbulo do respetivo regulamento (anexo 10), que faz publicar as normas, orientações e diretivas com vista à sua boa orientação e funcionamento.

O regulamento em questão foi dividido em três capítulos: 1. Natureza e objetivos; 2. Organização Interna e 3. Outras disposições.

No capítulo primeiro, “Natureza e objetivos”, constam:

O “objeto”, que enuncia os assuntos a tratar no documento, enquadrando os seus princípios orientadores para o desenvolvimento da estrutura teatral a ser desenvolvida,

também, além do período de conclusão deste Mestrado, regulando a sua organização interna e relação com o exterior.

A “denominação” visa definir o estatuto do grupo de teatro na orgânica universitária como um grupo autónomo, colaborante com toda a Universidade, mas sem um vínculo dependente de qualquer instituição ou organismo, que o possa comprometer artística e cientificamente com outra coisa que não seja a linguagem de trabalho e filosofia de criação artística interna. Um grupo de trabalho abrangente e plenamente democrático onde todos juntos procuram concretizar uma plena junção do melhor que há em cada um. Correndo o risco de desenvolver uma ideia utópica, arrisco a aproximação a esse ideal. Uma representação da multiplicidade ideológica e diálogo compreensivo, sem comprometer os credos individuais. A “denominação” define também a sigla e o nome que será atribuído ao GTUM (Grupo de Teatro da Universidade da Madeira) - “Pr’além Teatro”.

O “objetivo”, como o próprio nome indica, explana a intenção de trabalho a desenvolver com vista à sua pertinência no ambiente interno e externo à Universidade. Visa posicionar-se no mercado regional, mas longe de uma ótica comercial ou mercantilista, de um “fazer por fazer” ou na corrente de servir às estatísticas quantitativas do teatro. Tem por definição, no ponto 2. do artigo 4º os seguintes objetivos de posicionamento:

a) Contribuir para o enriquecimento da dinâmica universitária (UMa), através da articulação com os diferentes cursos disponíveis da possibilidade de desenvolvimento de competências artísticas e de formação dos alunos ali inscritos, e por assimilação, das dinâmicas sociais envolventes à sua área geográfica;

b) Contribuir para uma promoção sustentada, do ponto de vista artístico e científico da própria instituição no âmbito teatral;

c) Elucidar e educar os públicos para uma estética teatral experimental e etnográfica, que visa uma aproximação entre o intérprete e o espetador;

d) Proporcionar intercâmbios de natureza local, regional e nacional através de encontros e festivais de teatro académico ou outros;

e) Interconexão entre a Universidade e as escolas da Região.

A “missão”, como um garante da diversidade de dinâmicas culturais da “Nossa Universidade” num contexto de formação extracurricular ou interligação curricular, que neste caso em concreto se destina a garantir uma presença ativa nas artes de palco no âmbito regional e por conseguinte, nacional.

A “visão”, que se quer simples, mas aprofundada e comprometida com o promover das qualidades artísticas intrínsecas dos alunos e docentes da Universidade, e a sua disponibilização nos palcos regionais.

Os “valores”, que visam uma doutrina capaz de se aproximar da utopia de uma tolerância total de cada indivíduo no grupo e pelo grupo. Abordada, igualmente, no artigo 3º deste regulamento (“Denominação”) caracterizados pela promoção da paz, da não violência, da cooperação, do respeito, da entreatura como forma de, através do diálogo e da tolerância, desencadear a alegria, a desinibição e a cumplicidade no seio do grupo de trabalho. A “natureza dos eventos” caracteriza a abertura social e identitária da manifestação artística associada quer aos seus indivíduos quer às suas formas de expressão. O GTUM poderá apresentar-se publicamente com diferentes raízes etnográficas e geográficas que não apenas a portuguesa (língua, textos, imagem, linguagem de encenação teatral, etc...) e das mais variadas formas de manifestação artística como *performance*, *happening*, teatro físico, leituras encenadas, multidisciplinar (música, voz, vídeo, artes plásticas, dança, etc...).

No capítulo segundo, “Organização interna”, constam as orientações para: a “Estrutura e caracterização de funções” que cria sete órgãos internos definindo as suas responsabilidades e funções, interligados num exercício de “interdependência de poderes” e cruzamento de competência relativas a cada área científica de cada órgão.

Este capítulo caracteriza:

O órgão de Direção Artística. Compete-lhe a definição da linguagem da encenação; a definição pedagógica dos elementos de preparação técnica; a criação artística dos projetos; a orientação dos diferentes grupos e órgãos de trabalho com vista à concretização dessa criação, gerindo os pareceres que os mesmos venham a emitir mediante o decurso dos trabalhos.

O órgão de Produção e Administração. Gere os recursos humanos e materiais para o desenvolvimento das atividades do GTUM, assegurando uma boa gestão dos mesmos, com base nas normas legais existentes e necessárias à boa execução dos projetos. Apoiando a Direção Artística com orientações diretas.

O órgão de Comunicação e Imagem. Com a missão de criar uma articulação eficaz entre o GTUM, organismo autónomo, e todas as entidades externas a este, quer a nível académico, quer a nível não académico. Este órgão, em estreita relação com a Direção Artística, trabalha uma linguagem de comunicação simples e clara, de modo a que todo o

público possa assimilar a mensagem proposta neste grupo de trabalho a nível artístico, cultural e social, acompanhado por uma imagem correspondente a toda esta filosofia e estética.

O órgão de *Design de Cena*. Integra a equipa criativa dos projetos desenvolvidos para os diferentes palcos onde o GTUM se irá apresentar, idealizando e concretizando materiais de cena, figurinos e outros conteúdos necessários à intervenção artística propriamente dita.

O órgão de *Dramaturgia, Investigação e Estatística*. Prepara estudos de carácter científico com vista à fundamentação das opções tomadas durante a execução dos projetos; fundamenta dramaturgicamente a relação entre o texto, o intérprete e a cena; prepara, realiza e analisa estudos relativos aos públicos, aos intérpretes e às atividades desenvolvidas com a intenção de fazer um acompanhamento e aprofundamento da natureza teatral, garantindo uma resposta estrita e de acordo com o “Objetivo” descrito no artigo 4º do regulamento do GTUM.

O órgão de *Técnica e Multimédia*. Acompanha na criação de conteúdos, à semelhança do órgão *Design de Cena*, o processo de criação artística nas vertentes da imagem e do som.

O órgão do *Conselho Artístico*. Por excelência da representação democrática de todos os órgãos deste grupo autónomo. Constituído pelos líderes de cada órgão regulamentado, cuja função permite definir linhas orientadoras e programáticas, as alterações necessárias ao regulamento aqui explanado e a fiscalização de toda a atividade do GTUM.

Também no capítulo segundo constam as disposições relativas ao “Módulo de preparação técnica e criação”. Distingue as atividades de natureza técnica e formativa como referentes à formação e preparação dos intérpretes (em ambiente de aulas de corpo, voz e interpretação); das atividades de natureza criativa, que visam uma construção artística criteriosa com base em improvisos e cuja finalidade pressupõe um processo de reflexão que cruza o mundo sensorial com o mundo racional. A gestão de “Bens e equipamentos”, que define a natureza de propriedade e património do grupo, na sua fase inicial, e as responsabilidades na gestão de bens e equipamentos necessários às atividades de natureza técnica e criativa tanto aos seus órgãos como aos seus elementos internos. Fechando este capítulo, temos a definição do modo como se irão processar as “Admissões” ao GTUM.

Define o público autorizado a concorrer e respetivas exclusões; as condições para a candidatura à admissão; os critérios de seleção dos intérpretes; o modo de divulgação do processo de pré-seleção ou de seleção; o número de elementos a integrar; a forma como decorre a avaliação dos candidatos (coletivo e presencial; em ambiente de aula por oposição às denominadas audições individuais) e os três pontos essenciais a considerar: na observação de desempenho dos candidatos (a disponibilidade e a atitude do intérprete); a consciência de si e do outro (capacidade da contracena e interação); a expressividade vocal e gestual nas 3 dimensões (o eu, o outro e o espaço).

O Capítulo Terceiro está reservado à caracterização de diretivas e disposições várias que não estejam diretamente relacionadas com os anteriores. Da sua criação inicial consta a atribuição ao Conselho Artístico da responsabilidade pela sua aplicação e execução, bem como da sua interpretação e resolução de conflitos, por omissões não constantes no Regulamento. Estipula um prazo da sua entrada em vigor, bem como das suas alterações após a homologação e define as regras de proteção e salvaguarda de direitos de dados e imagem, também constantes na respetiva minuta, no anexo 3 deste trabalho de projeto. Saliente-se que, no que respeita ao artigo 12º, “Proteção de dados/imagem e confidencialidade”, está por base, além das normas legais, a preocupação com a proteção pessoal de cada intérprete, de modo a que esta estrutura do GTUM não instrumentalize informação confidencial e viole os direitos, liberdade e garantias destes elementos. Ainda que, com o pretexto inicial de que esta informação será fundamental para o desenvolvimento de toda a comunicação e criação inerentes às suas atividades. Assim, garantimos a confidencialidade dos dados e da documentação de todos aqueles que criem relação com esta estrutura; assumimos o compromisso pelo cumprimento da Lei da Proteção de Dados Pessoais e garantimos que há um retorno dessa confidencialidade no ponto 4. do respetivo artigo, em que “Os elementos integrantes do GTUM comprometem-se a não ceder, revelar, utilizar ou discutir, com terceiros, todas e quaisquer informações e materiais internos, que não sejam de conhecimento público e lhes tenham sido confiadas ou que tenham tido conhecimento no âmbito desta atividade, salvaguardando o disposto no artigo 26º da Constituição da República Portuguesa e o ponto 1. do artigo 483º do Código Civil”. Desta forma procuramos garantir o disposto no artigo 7º deste Regulamento.

Feito o regulamento está criada a base para que, com o desenvolvimento deste projeto, se procure enquadrar este grupo numa estrutura orgânica.

É natural que os pontos abordados neste sequencial de artigos não corresponda por inteiro aos do projeto inicial, pois nesta fase estamos à procura de uma base de fundamento para o desenvolvimento das atividades inerentes do GTUM. Está considerado que, e nos trâmites regulamentares, o mesmo pode sofrer alterações e entrar em vigor num prazo de sete dias úteis a contar da homologação, pelo que, mesmo que seja necessária uma readaptação do mesmo, essa não carece de uma grande antecedência.

Será necessário, e com o decorrer deste projeto, identificar possíveis alterações que serão aqui enunciadas e fundamentadas, tais como:

- a) Considerar as condições para a necessidade de haver colaboradores externos, sem ligação à Universidade (quotas de participação, condições de colaboração, natureza das colaborações e período de permanência);
- b) Ponderar a abertura do GTUM ao pessoal não docente nem discente da Universidade (funcionários, colaboradores externos da UMA, ex-alunos, ex-professores, investigadores, fornecedores); ou seja, a todos aquele que direta ou indiretamente mantém uma relação com a Universidade da Madeira, embora seja necessário regular, mais uma vez, as respetivas quotas;
- c) Procurar, mediante enquadramento jurídico ou universitário, maneira de obter condições de financiamento, dado que, à luz dos apoios à produção artística, no circuito institucional, os mesmos não poderão ser feitos diretamente ao GTUM, a não ser que disponha de estatuto de Associação sem vínculo direto com a Universidade da Madeira e sem a natureza universitária ou estudantil caraterizante.

O GTUM para obter apoios à criação artística nacional teria de ter um estatuto próprio, independente e com, pelo menos, uma natureza associativa definida. Salvguardo que, ao abrigo destas condições, poderei sempre obter financiamento no circuito profissional para o desenvolvimento de projetos de criação artística em nome individual e vincular os elementos do grupo a este projeto. Contudo, importa sempre clarificar o papel da natureza académica nesta forma de proceder e regulamentar. Para isto, tomemos como exemplo o Regulamento de Apoio a Novos Criadores em Cinema, Dança e Teatro da Fundação Calouste Gulbenkian de 2019, que na alínea a) do artigo sétimo dispõe que “Serão excluídos do concurso: a) Projetos com carácter académico, escolar, infantojuvenil ou amador” (F.C.G., 2019), ou o Regulamento Geral de Candidaturas aos Apoios da Fundação GDA de 2019, que no ponto 3. Do artigo nono, “Admissão de Candidaturas e Elegibilidade”, dispõe que

“À exceção das candidaturas ao programa de apoio a Bolsas de Qualificação e Especialização Artística, cujos critérios são estabelecidos no regulamento específico, não são admitidas candidaturas de caráter académico, escolar ou amador” (G.D.A., 2019).

2.4. Logótipo

Respeitando o objetivo de enquadrar nos trabalhos do grupo de teatro as matérias e competências ligadas aos cursos dos seus intérpretes, foi lançado o desafio a uma aluna da Licenciatura em Design para que criasse um logótipo para esta estrutura. Na planificação inicial foi sugerido que este deveria: ter linhas simples, num formato “clássico”; conter elementos ligados ao teatro (teatro da antiguidade ou à italiana); alguma proximidade com o logótipo da Universidade; traços sugestivos de figuras da luz e da escuridão (sol e lua); elementos que fizessem associar o teatro a alguma coisa para além das suas fronteiras; uma fechadura que obrigasse o “espetador” a espreitar de perto e para dentro numa alusão à proximidade necessária entre o público e a arte (como se ele fosse a chave que abre a experiência teatral), ou, numa simbologia entre a necessidade de o intérprete olhar para dentro de si mesmo. Surgiram várias ideias das quais se destaca uma imagem refletida na água. Desta primeira abordagem destaque-se as imagens 1, 2, 3 e respetivas legendas:

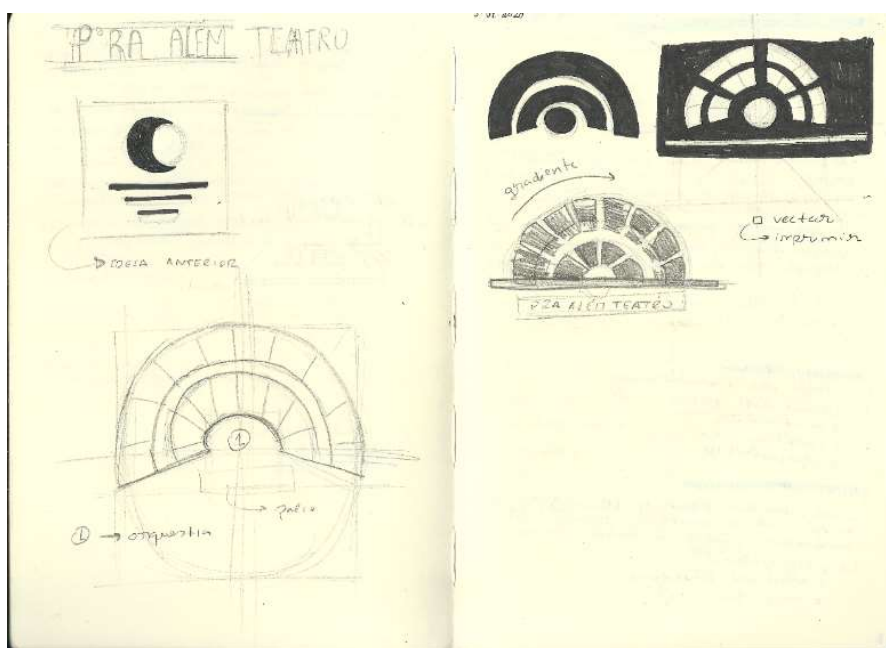


Imagem 1

Estudos para o logótipo

Autora: Diana Freitas



Imagem 2

Mockup: "moon"

Autora: Diana Freitas



Imagem 3

Mockup: "teatro"

Autora: Diana Freitas

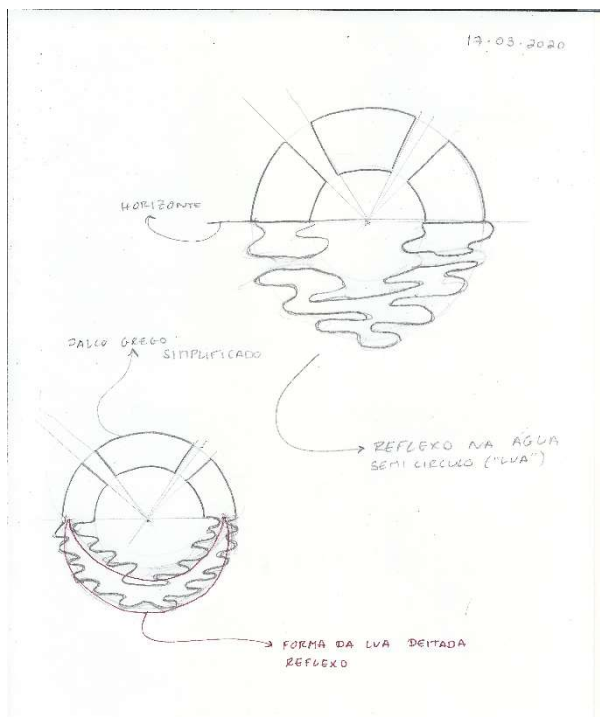


Imagem 4

Estudo para o logótipo: teatro/reflexo/lua

Autora: Diana Freitas

Destes esboços propostos a ideia evoluiu para o conceito de reflexo da imagem, na perspetiva de “confrontação” entre o “eu, intérprete” e o “eu, não intérprete”. Por essa razão, concordámos em abandonar a ideia da lua, sol ou eclipse e partimos para a ideia de um “teatro refletido”, numa metáfora que aborda esta relação de “eu’s”, sendo que, tal como a personagem não é igual ao intérprete, a imagem refletida não seria igual à imagem real. E eis que obtivemos o resultado descrito nas imagens 4 e 5.



A aluna Diana Freitas a respeito das imagens 4 e 5:

“Ao tentar unir as duas ideias, comecei a pensar no reflexo da lua no mar e como o meio círculo da plateia podia ser "representando" pela meia-lua.

Imagem 5

Mockup: “teatro/reflexo”

Autora: Diana Freitas

As imagens aqui apresentadas remetem para simbologias várias: o contraponto entre a figura linear e definida (que poderá estar associada ao “eu”) e a imagem irregular e disforme, refletida (que poderá estar associada ao processo criativo / em construção); a água como símbolo de fluidez (numa alusão aos seus ciclos ininterruptos), mantendo a presença da plateia; e a relação superfície *versus* profundidade (o que se vê e o que não é visto mas está presente)

Para o passo seguinte foi sugerido eliminar de vez a ideia da lua e criar uma linha no horizonte entre a imagem reflexo e a imagem refletida, como forma de concetualizar a ideia de uma passagem além, uma ponte entre o real e o imaginário. Após o envio de várias propostas, a decisão final recaiu sobre a imagem 6.



Imagem 6

Logótipo final

Autora: Diana Freitas

Desta experiência, deixo o registo partilhado da aluna:

“A criação de um logótipo para o grupo Pr’além Teatro foi antes de mais, uma experiência onde houve o contacto com um “cliente” e um foco em dar vida a uma ideia que demonstrasse a essência do projecto - tal como foi uma experiência pessoal na qual pude participar durante alguns meses, o que adicionou um componente extra. É uma vantagem poder encontrar oportunidades fora do currículo académico, participar nestas experiências com uma vertente de crescimento pessoal e profissional. Ainda mais quando surgem no contexto académico, unindo várias áreas com um foco comum, criando essa comunicação aberta. Como aluna de Design, a conexão entre diferentes cursos e áreas não só é essencial como uma mais-valia.

Foi um processo interessante e curioso, simplificando. Desafiante em certos pontos, mas é essa a beleza do processo – pegar em palavras, descrições, imagens guia e deixá-las “cozinhar” o tempo suficiente para criar algo belo e que combina tanto estética como conceptualmente. E alguns conhecimentos obtidos na licenciatura até então ajudaram, podendo explorar esses com mais tempo e criatividade: como analisar um brief, desconstruir uma ideia, esboços, moodboards, comunicar um conceito, etc. A participação no grupo também forneceu conhecimentos novos sobre teatro e expressão, que – mesmo estando numa área mais “visual” que “performativa” – são sempre vantajosos, seja até como transmitir um pensamento ou apresentá-lo com energia. Em suma, agradeço a oportunidade e fico feliz pelo resultado final.
Diana Freitas”

3. Primeiro módulo: preparação técnica

O trabalho empreendido por vários grupos de teatro universitário, enunciados na contextualização histórica desta redação de projeto, desenvolve-se num sistema dividido por dois anos, com o primeiro deles em atividade de formação técnica e um segundo ano com a criação/encenação de um espetáculo de teatro. À semelhança destes, o método de trabalho que aqui proponho visa, neste primeiro ano, repartir a atividade em dois módulos. Assim, seguindo um dos pontos da minha proposta de projeto para a obtenção de grau de mestre em Gestão Cultural, iniciámos o primeiro módulo.

Finalizada a pré-inscrição, demos início ao módulo de preparação técnica dos inscritos para o futuro desenvolvimento de um projeto teatral assente numa interpretação eficaz destes elementos.

Quando me refiro à cientificidade do trabalho do ator quero evidenciar o carácter experimental, laboratorial e de descoberta sensitiva interior que pretendo pôr em prática neste módulo, de modo a que todos possam aprofundar o significado de verosimilhança teatral e de uma forma de teatro assente no trabalho do intérprete/ator.

O trabalho realizado procura expor o intérprete de maneira a que ele se sinta despido de ornamentos: sem marcações de cena; sem cenários pré-determinados; sem uma ideia pré-concebida de um texto ou de uma ação teatral... tudo a favor de uma maior liberdade criativa e exploratória de cada um. É natural, como iremos observar pelo relato do desenvolvimento desta fase, que neste processo, e mediante questões e barreiras individuais que irão ocorrer, sejam propostos alguns dos elementos que acima neguei utilizar. Não por mera contradição, mas por forma a explorar a relação concreta com o objeto (texto ou objeto propriamente dito) e de seguida evocar uma espécie de memória sensorial que, com o desenvolvimento desta relação física, trará à memória recordações nem sempre presentes e nem sempre ativas no nosso consciente. Isto porque trabalhar o teatro é trabalhar a memória, não só de um coletivo, mas fundamentalmente, de um indivíduo: “eu próprio”. Trabalhar sobre mim próprio a teatralidade é explorar os limites daquilo que experimento em mim no quotidiano. Depois, tudo é removido: texto e objeto, fico apenas com a memória de mim e com a relação no espaço. Não simulo uma ação por imitação, mas evidencio uma ação por reflexão (reflexo). Deste modo, procuro trabalhar o teatro de natureza amadora, com um compromisso profissional e científico, como a um grupo de teatro académico compete.

Justifica-se este módulo de preparação técnica com a necessidade de descoberta do teatro pela via essencial. Entenda-se como via essencial a base da ação teatral, a sua matéria. A matéria do teatro é o humano, o ator, o seu corpo e aquilo que ele transporta: emoções, depois vem o resto, que só deverá existir se for concordante com o que motiva a ação (pela sua contradição ou pela sua confirmação).

Percorremos uma via associada a uma ideia de teatro pobre, qual Grotowski, assente no trabalho sobre o conhecimento teatral do indivíduo. Associo esta intenção ao uso da memória, qual Stanislavski, para que a exploração do conhecimento teatral não seja um processo meramente técnico e procure evocar emoções, concretizando a sua existência pela provocação física de ações práticas num desafio motor e emocional. Na gênese basta entender que o intérprete, ao executar uma qualquer ação física evoca em si memórias de experiências que obteve no passado e, na forma física da sua ação, sugere momentos nem sempre concordantes com aquilo que se passa na sua mente. Isto evidencia que a relação entre o lado pensante do intérprete e o lado físico nem sempre ilustram uma ação ou comportamentos concordantes, e serve para mostrar ao grupo que a memória sensorial, quando usada, poderá transmitir imagens opostas, mas também concordantes, múltiplas e em simultâneo. O intérprete ao executar os exercícios propostos, compreende, na prática, que o pensamento teatral não é linear, absoluto nem meramente descritivo, é, também, simbólico, concetual, por vezes aleatório e confunde-se com um processo de seleção física e mental, fragilmente racional. Podemos verificar que tudo isto acontece, torna-se claro e evidencia-se na medida em que o trabalho proposto se multiplica e evolui no tempo, porque se clarifica, domina e explora.

Neste grupo de teatro abolimos os jogos de expressão dramática, antes, vigora o momento cénico como instante primordial da ação teatral, onde cada indivíduo manifesta a sua teatralidade no modo como a entende. Dessas situações, pretende-se a evocação da memória e a sua execução instantânea. Pôr em prática a linha da vida, a experiência de vida, de modo a que se perceba que o teatro não é “a vida”, mas sim uma vida, uma outra vida. Trazer para o momento teatral a memória que se irá manifestar, por via da experiência das ações propostas em exercício, liga diretamente a verosimilhança com a capacidade de um leigo teatral concretizar uma maior aproximação ao trabalho do ator. Porque aqui pretende-se a introdução ao teatro, a um teatro personalizado onde cada indivíduo dá a sua parte, e no coletivo obtemos o conflito pela diferença das partes. Enquanto cada ser não encontra a sua

unidade e identidade teatral, o conjunto não se completa e não se manifesta de forma genuína. O jogo teatral será fruto das dúvidas, experimentações, erros, hesitações e escuta de cada indivíduo no coletivo.

Importa destacar que, nesta componente de formação técnica, o essencial é a experiência do quotidiano que cada um será capaz de manifestar em exercício e concretizar com clareza, em favor da verosimilhança. O intérprete e o “eu” são a mesma pessoa, este é o ponto de partida. Não há divisão na forma entre o que eu sou como pessoa “não intérprete” e o que eu sou como pessoa “intérprete”. É um trabalho de observação que visa racionalizar a concreta parte do movimento teatral, dar o corpo e dar a voz a uma entidade, é compreender “que corpo” e “que voz” tem essa entidade, é explorar a relação entre a minha capacidade de ir além no processo criativo/imaginativo e a minha capacidade de o concretizar. Evidenciamos aqui uma desmistificação de uma ideia de teatro, a sua simplificação e intrínseca complexidade de a descodificar.

Substituindo jogos de expressão dramática por exercício práticos, criamos a relação direta com a ação e descodificação dos elementos físicos e metafísicos que a compõe, através da memória intrínseca que será o sujeito e a matéria para esse trabalho. O “eu intérprete” e o “eu pessoa” fundem-se até o momento em que se torna claro que a diferença entre a pessoa e o intérprete está na decisão, no momento, daquilo que eu faço em cena. Será um processo de clarificação que irá fornecer a cada elemento do grupo a capacidade de tomar decisões para a criação tanto da personagem como da cena, isto porque, ganhar autonomia para a concretização teatral carece de domínio técnico e científico, quer da estética teatral como da capacidade interpretativa.

Importa igualmente perceber, e na ótica deste estudo prático para a implementação de um grupo de teatro na Universidade da Madeira, e dada a sua natureza informal e extracurricular, a sua associação à missão da formação de públicos. A criação deste grupo não tem a pretensão de formar atores profissionais para teatro. Como mestrando em Gestão Cultural e ator profissional tenho a noção de que o mercado regional não está ainda preparado para uma companhia de cariz profissional com público e receita suficientes para sustentar uma temporada artística. Portanto, não seria funcional, nem credível, a pretensão de fundar uma companhia e criar espetáculos num primeiro ano da criação deste projeto na Universidade. Daí que este estudo se baseie numa metodologia mista de trabalho prático (observação participante) e teórico (análise e estudo dos relatos de atividade), que visa dotar

os seus participantes de capacidade interpretativa pela via da sua exploração e compreensão de uma ideia de teatro e, por associação, contribuir para a sua formação como espetadores esclarecidos para o ato teatral. A formação de um público que tem o direito a uma política cultural contemporânea, “que contemple o desejo, que não se esconda atrás do discurso facilitador e demagógico da necessidade, que deixe de traçar suas pequenas táticas para o bem-estar e as mesquinhas satisfações comedidas e se abra para o prazer (...)”. (COELHO, 1997, p.13)

Em suma, a componente de formação técnica servirá, em simultâneo, para o desenvolvimento da capacidade interpretativa dos elementos do grupo e para o seu esclarecimento e clarividência enquanto público.

Faça-se então o relato da observação participante tendo em conta o trabalho desenvolvido no seio do grupo, em aula. Deste levantamento de dados observados farei a explanação tendo como base as sessões ocorridas e o “Relato Individual de Atividade” feito por cada intérprete em diálogo com o observador.

Primeira sessão: 22-10-2019 (respiração)

Nesta primeira abordagem foi realizado um exercício sequencial de desenvolvimento de técnica vocal.

Estiveram presentes 6 intérpretes (5 do sexo feminino e 1 do sexo masculino).

A explicação do exercício e o seu desenvolvimento foi realizado em simultâneo pelo grupo e em conjunto com o observador participante (OP), desta forma estes teriam a opção de seguir as indicações ou reproduzir as ações realizadas pelo OP, acompanhados pela narrativa do que se estava a passar fisicamente e mentalmente durante o processo.

Num primeiro momento o trabalho foi desenvolvido em círculo, o que permite contacto visual entre todos e, desta forma, uma observação de comportamentos e de olhares entre todos (observador e observados).

O exercício visava articular, em primeira instância, a relação entre o corpo com a respiração por intermédio de alongamentos generalizados a todo o corpo e, num segundo momento, localizados na região do tronco; em segunda instância, trabalhar a relação corpo/respiração/som com a análise e perceção interiores da forma como o corpo dá o impulso sonoro, com recurso à respiração, de modo a que o som seja emitido sem o apoio da garganta, evitando esforço e conseqüente desgaste vocal.

Este exercício permite esclarecer o funcionamento mecânico da voz, ganhar consciência e experimentar na noção de apoio vocal, articulação oral e domínio da respiração.

Foi observado o seguinte: todos os elementos manifestam desconforto na realização dos exercícios propostos; não demonstram familiaridade com o trabalho técnico respiratório; procuram com o olhar, demonstrando dúvida sobre se estavam a executar corretamente ou não o exercício; estão preocupados com o certo ou com o errado em detrimento da consciência a desenvolver; têm uma postura física incorreta; dominam o corpo de forma imprecisa por revelarem dificuldade de equilíbrio, rotação e movimentos de repetição mecânicos (respiração abdominal); têm uma necessidade constante de imitar os colegas nas ações físicas propostas e pouca procura interior; demonstram dificuldade em associar o impulso físico do corpo ao movimento de expiração do ar, embora em níveis diferentes; demonstram alguma capacidade em associar a inspiração do ar e seu armazenamento temporário no corpo, contudo, na expiração não controlam a saída do ar que tende a ser bloqueado pela laringe, provocando tensão no aparelho vocal; manifestam sonolência no momento em que é trabalhada a descontração muscular e expansão respiratória (por evidenciarem bocejos, olhos avermelhados e lubrificados), mas é visível um esforço físico e tensão como necessidade de ajustar este esmorecimento muscular de modo a não evidenciar um descontrole no bocejo; ao respirarem, por um lado sentem tonturas e por outro sonolência (por evidenciarem algum desequilíbrio e moleza física).

Aquando do uso da fonação ou emissão de sons um riso generalizado contagia o grupo: denota-se uma timidez e vergonha na exploração sonora dos sons propostos (vibração dos lábios, vibração da língua, sons nasalados, som mastigado, improviso livre, bocejo). Há uma tendência de imitar o OP que prontamente dirige alguns momentos, sugerindo a imitação, de modo a que o grupo se liberte e rompa com o ambiente de timidez e, por contágio, haja um momento de libertação individual; os sons emitidos são tímidos pela sua curta duração e baixa frequência sonora.

O ambiente fica mais descontraído quando o grupo perde o contacto visual e se espalha pela sala, aí cada elemento arrisca mais sons, uma maior diversidade de sonoridades, o volume aumenta, bem como a descontração na sala. O contacto visual, neste início, é inibidor, na fase final, o grupo solta-se ligeiramente e cada elemento já ousa brincar com a respiração, o corpo e o som, ainda soltando alguns sorrisos de timidez. Quando o grupo volta

ao círculo há uma maior descontração, contudo, há ainda dificuldade em focar na individualidade e na exploração do exercício. O contacto visual volta a ser um elemento condicionante da experiência proposta. Estimulo o grupo exagerando na medida capaz de não intimidar esta interação de observador para observado, que responde ora sorrindo com timidez ora gargalhando em resposta às tentativas individuais de explorar o desafio proposto.

Foi sugerido aos intérpretes, que observassem determinados comportamentos para melhor compreender este funcionamento, como: um gato que se espreguiça e movimenta; um bebé quando chora e respira; um cão que ladra e o modo como os humanos falam, quando estão numa discussão acesa.

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “(...) Por natureza tendo a respirar muito rápido (tenho uma pulsação rápida, até professores de educação física mencionavam isso) por isso demoro um pouco a normalizar. (...) Os exercícios vocais no início foram um pouco stressantes. Não no sentido de "quero fugir, odeio isto", mas no de "quero acertar com isto". O que, acho, levou a pensar demasiado. Até, pelo menos, sentir que estava mais próximo do "resultado esperado””.

Segunda sessão: 24-10-2019 (elásticos)



Imagem 7

Sala onde decorre a atividade do grupo de teatro

Após a primeira sessão, e dado que observei dificuldades a nível do domínio e perceção física, iniciei uma abordagem à exploração do corpo e sua expansão. Registo também que o veículo da voz humana é o corpo humano, e como tal, este deverá estar devidamente preparado, aquecido e disponível para servir o aparelho vocal e, conseqüentemente, o ator/intérprete em cena.

Nesta sessão participaram 5 elementos (4 do sexo feminino e 1 do sexo masculino).

O trabalho de corpo não contemplou o contacto físico entre nenhum dos participantes. Foi proposto um exercício de longa duração, que visava um percurso com saída do chão (onde todos estavam deitados) e regresso ao chão, após cerca de 1h30. Foi

colocada música ambiente de modo a que o grupo fosse influenciado pelo seu ritmo e sonoridades (sugestivas e capazes de contextualizar a ideia e ambiente calmo e descontraído). No chão estavam desenhadas 3 figuras geométricas, daqui em diante a área de exploração teatral (ver imagem 7).

A proposta de exercício seria:

1. De olhos fechados e deitados no chão, explorar a extensão máxima das articulações do corpo isolando cada membro (dedos, mão, pulso, antebraço, cotovelo, braço, ombro, pescoço, etc...); explorar a relação do movimento com o espaço envolvente (como se estivesse a empurrar o ar); compreender que tipo de sensações estavam a ser transmitidas por via dessa exploração e associar a todos os movimentos a memória do trabalho de respiração efetuado na sessão anterior (expansão do movimento por via da respiração).
2. O mesmo trabalho de pé e acrescentando a relação verticalidade/horizontalidade, com o extra da relação gravitacional entre o intérprete e o chão, bem como a noção de perpendicularidade e paralelismo dos membros do corpo com o chão e com o espaço envolvente; explorar o movimento pelo espaço evitando a deslocação constante em círculos, procurando diagonais (profundidade) e linhas retas.
3. Momento livre com base musical, explorar a fisicalidade sem associar a mesma à dança (movimentos disformes e atípicos por oposição aos movimentos convencionais e padronizados do nosso corpo).

O objetivo essencial deste exercício é: consciencializar para a multiplicidade de movimentos que o nosso corpo é capaz de executar; ativar partes do nosso corpo que até então estavam adormecidas e que são essenciais para a desconstrução de movimentos padronizados pelo tempo e quotidiano; despertar o corpo para a teatralidade e abrir caminho para uma expressão genuína, personalizada e alternativa ao domínio atual de cada intérprete (tonicidade muscular, resistência e foco no impulso do movimento).

Foi observado o seguinte: um grupo concentrado e focado no exercício proposto, que respeita as orientações dadas na condução do exercício pelo OP, com alguma distração que fazia com que a respiração não estivesse presente na forma solicitada, evidenciada por uma não expansão da caixa torácica nem da zona abdominal e, por breves momentos, de moleza no gesto e corpo. A concentração coletiva é perceptível pelo ambiente de escuta que se apreende do espaço envolvente. Cada intérprete tem uma forma diferente de se

movimentar, mesmo com uma indicação para o coletivo (rotação, tensão e direção dos movimentos não é uniforme); o facto de não haver contacto visual faz com que cada intérprete procure a sua solução de resolver o desafio lançado com a concretização do exercício; os movimentos são curtos e limitados, contudo diferem na quantidade e qualidade dos gestos efetuados. É necessário relembrar o uso da respiração para que o movimento se expanda.

Há um contacto físico por parte do OP de forma pontual e alternada, para que o intérprete possa melhor compreender o limite da sua articulação e a necessidade de focar, com mais precisão e tensão, a imobilidade/mobilidade de uma parte do corpo. Por exemplo, imobilizar o braço de modo a compreender a tensão necessária para que apenas a rotação do pulso impulsione o movimento da mão inteira, num jogo entre a mobilidade (a parte do corpo que mexe), e a imobilidade (a parte do corpo que aciona o bloqueio do resto do corpo). Isto é explorar a resistência física de uma parte do corpo, para que a outra execute uma ação com tensão, de modo a transpor essa evidência aquando do exercício teatral na relação com o chão, com o ar e com o movimento generalizado no espaço. Para descodificar essa resistência na maneira como se aplica a força quando falamos do apoio/equilíbrio, o grupo responde com dificuldade e demonstra esforço físico/tensão no ajustamento do equilíbrio natural do corpo, descoordenação motora na relação equilíbrio (base que sustenta o corpo) e o movimento.

Com o desenrolar do exercício a presença da respiração dilui-se, sendo necessário relembrar que todo o movimento deverá ser acompanhado de uma respiração coordenada entre a inspiração/pausa e a expiração/movimento. O movimento de cada intérprete sugere que cada membro do corpo está ligado por elásticos, sugerindo relação de resistência e de cedência física.

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “Começámos a aula deitados a fazer alguns exercícios de respiração, num deles o professor fazia contagem para inspirar, manter e expirar, outro parecia um cão a respirar (com a língua de fora). Depois passamos para outro exercício em que tinha música de fundo e tínhamos de isolar partes do corpo e experimentar o maior número de movimentos e possibilidades com a parte isolada, (...) Demorei um pouco a entrar no “palco” porque estava a pensar demasiado e foi algo que se notou. (...) É algo que deve ser trabalhado, mas vai ser difícil de superar pois este desconforto já vem comigo desde criança, é como que se estivesse “entranhado” em mim.”

Terceira sessão: 29-10-2019 (Movimento direcionalizado)

Nesta sessão foi dada continuidade ao trabalho da sessão anterior.

Participaram 3 intérpretes do sexo feminino, sendo um deles novo neste exercício, contudo, a condução do mesmo foi feita de modo a que cada elemento pudesse acompanhar cada passo, de acordo com o conhecimento prévio ou não.

Após a cumprimento da proposta, foi acrescentado um novo elemento na deslocação pelo espaço, na vertical ou horizontal: “na movimentação do corpo importa perceber que parte é que está a liderar o movimento e a sua direção, se o pé, a mão, a testa, a barriga ou a cabeça. Numa situação em que se encontre um obstáculo pela frente, como é que isso se resolve sem desconstruir a forma física do corpo?”

Pretende-se trabalhar o movimento físico e relacionar o transporte do corpo para um local com o foco na fisicalidade integral, ou seja, o corpo ganha forma por via de uma determinada postura e não desfaz essa forma, a não ser que a mesma seja ditada por aquela parte do corpo que lidera a ação.

Foi observado o seguinte: os intérpretes, focados nos objetivos, demonstram dúvidas e evidenciam procura de soluções. Os obstáculos criados pelo desafio demonstram o caráter experimental deste laboratório, de pesquisa individual, em que cada intérprete executa as ações de forma descontínua e por tentativas várias. O movimento não é linear nem afirmativo, evidencia controle mental pela incerteza do percurso a fazer e pela, também incerta, noção de que parte do corpo comanda o movimento; os intérpretes não desistem e começam a transpirar num ambiente de escuta ativa bastante presente; nota-se alguma respiração sonora, contudo, movimentos físicos tensos com pouca confiança. É evidente o espaço experimental com os intérpretes a ganharem formas atípicas que desafiam a horizontalidade e a verticalidade, esboçando sorrisos e demonstrando alguma diversão, com tendência para parar e observar os colegas em momentos que cativam pela estranheza e conforto na execução do exercício. O novo elemento não se sente intimidado e explora, à semelhança do grupo, uma fisicalidade atípica. O grupo, após algum tempo, compreende que o movimento de rotação sobre o corpo é a chave para contornar obstáculos e mudar de direção.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “(...) senti-me puxada fora da zona de conforto. E um pouco aquela sensação de "stress", o "quero conseguir fazer isto" que leva a pensar demasiado e

complicar. Houve uma pequena parte em que parecia que não estava a gostar da atividade, em que estava completamente desconfortável. Sentia que falhei ou que não estava a fazer o correto/devido. Quando, na realidade, estava a complicar algo que era simples. Demorou um pouco para voltar ao "relaxamento" inicial, após isso. Tenho a tendência de não querer fazer erros, não querer dizer a coisa errada e até mesmo não querer experimentar com receio de não ser o "ideal". (...)"

2. "(...) fizemos alguns exercícios de respiração em que nós é que fazemos a contagem ao nosso tempo (...) distraí-me um pouco na contagem quando estava a focar-me em encher ao máximo o corpo de ar. Fizemos o mesmo exercício que na aula anterior, (...) depois passámos para um exercício mais complicado em que tínhamos que nos pôr em pé apenas se guiando pela cintura e pelo braço direito, tentei fazer mas não tem como se pôr em pé só guiados por um membro. Quer dizer, pode até ser guiado por um membro, mas vai ser preciso a ajuda de outros membros para nos conseguirmos colocar de pé."

Quarta sessão: 31-10-2019 (manipulador/manipulado)

Nesta sessão foi feita uma abordagem diferente aos exercícios apresentados nas duas sessões anteriores.

Participaram 4 intérpretes (3 do sexo feminino e 1 do sexo masculino).

O objetivo e desenvolvimento do exercício passa por explorar ao máximo os movimentos do manipulado, entregando o peso do seu corpo ao manipulador, numa aproximação física com uma mensagem de emissor e recetor recíproca. Aos pares, o desafio proposto era o de trabalhar a relação entre manipulador e manipulado, com um elemento deitado no chão e o outro em posição capaz de manipular o corpo do colega.

Com este exercício pretendo observar: a capacidade de escuta entre colegas na direccionalidade do movimento; na capacidade de confiar a minha gesticulação ao outro; na forma como eu absorvo e perceciono a transmissão de confiança entre os colegas; o efeito de estranheza sobre o modo como fica a minha fisicalidade e articulação manipulada por um elemento externo a mim; gravar a sensação de estranheza por forma a poder recuperar quando necessário; desenvolver os sentidos do olfato, da audição e do tato; introduzir os intérpretes ao contacto físico, ao cuidado e atenção que o mesmo deve requerer e ao modo como a nossa sensibilidade responde a essa relação e a forma invasiva ou não de como, mesmo sem contacto visual, nos sentimos envolvidos com o outro.

Apesar da dificuldade em executar os exercícios há uma boa disposição, que as sensações obtidas durante o momento da experiência fazem despertar, evocando o mundo das memórias efetivas que pretendemos para a componente emocional, que a fase de criação

e interpretação cénica irá necessitar para servir a verosimilhança: a bagagem necessária ao universo sensorial do ator.

Neste exercício, fiz a ronda pelos pares a fim de confirmar, com a minha própria manipulação, se o peso do corpo do manipulado estava a ser efetivamente dado ao manipulador, e se o manipulado estaria a seguir os impulsos sugeridos pelo manipulador para a execução dos movimentos. Desta intervenção senti que o elemento do sexo masculino estava mais solto e mais disponível para a experiência que ocorria, já nos elementos do sexo feminino: para um estava a ser difícil a concentração (com risos e comentários constantes e com a expressão de que “não sou capaz”, contudo era o elemento que mais memórias partilhava daquilo que tinha sentido durante o exercício), e nos restantes dois havia uma tentativa constante de explorar com paragens, dúvidas, incertezas e interpelações como “dá-me o teu peso”, “espera pela minha indicação”, o que poderá evidenciar, por um lado alguma insegurança no parceiro, por outro, precipitação na execução do movimento ou dúvida sobre a direccionalidade do impulso sugerido pelo manipulado. Para além destas observações, registo: disponibilidade e persistência do grupo para assimilar as indicações; sensibilidade para que o manipulado não se magoe e o membro do corpo não bata no chão; escuta ativa (evidente no momento em que se ouvia um estalar nas articulações e o mesmo era audível em toda a sala de aula). O ambiente envolvente denotava concentração nos momentos em que o grupo estava focado, evocando a concentração que, por vezes, se sente em palco nos momentos de maior escuta entre o público e o ator.

Num segundo momento foi sugerido que, já de pé, o manipulado continuasse a sua interação narrando ao manipulador como tinha sido o seu dia, e o manipulador escutava a narrativa e continuava a sua função. Com esta proposta pretendia descontextualizar a narrativa e a memória da mesma enquadrando-a numa partitura física oposta à do quotidiano, de modo a provocar um distanciamento entre a forma conhecida de um texto e uma nova forma de o transmitir.

Foi observado o seguinte: a narrativa nos elementos do sexo feminino estava a acompanhar a ação física, ou seja: enquanto o corpo mexia o texto corria, quando o corpo parava, o texto parava, não havia continuidade e autonomia na oralidade. O elemento do sexo masculino não conseguiu efetuar a tarefa por “ser demasiado estranho colocar a narrativa do seu dia neste movimento mecânico e estranho”. Após o exercício e em diálogo o grupo relatou a dificuldade que era manipular alguém, dar todo o peso morto do corpo a

outra pessoa (da parte do manipulador) e perceber qual o movimento que era para fazer e como soltar o corpo (da parte do manipulado). Expliquei ao grupo que, para uma melhor sensação de toque, não bastava apenas usar os dedos das mãos, todo o corpo serve para manipular o outro e apoiar na cedência de peso do corpo: palmas das mãos, braços, pernas, costas, cabeça.... Devem usar todo o corpo para manipular, da mesma forma que ele foi usado nas sessões anteriores.

A 2^a, 3^a e 4^a sessões foram todas realizadas de luz apagada de modo a não incluir ainda a invasão e desconforto que o contacto visual provoca. Registo que, de luz apagada o momento de escuta no grupo é maior que no momento em que se acende a luz no final das sessões, nesta fase há uma sensação de estranheza ligeira no grupo. No final, os intérpretes partilham memórias e sensações que evidenciam sorrisos e gargalhadas de episódios da vida real, despoletados pelos exercícios.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “A aula foi mais introspetiva do que as anteriores, porque trouxe a oportunidade de reviver situações em que eu sou manipuladora e outras em que me deixo manipular. Faz-me pensar. (...) houve ocasiões em que me esqueci de respirar! (...) Quando o professor disse para “empurrarmos” a nossa respiração para a parte do corpo que estávamos a mexer, eu concentrava-me mais na atividade. (...) Foi difícil para mim me deixar manipular e manipular, mas tentei. Quando foi para contar o nosso dia, enquanto manipulávamos o par, eu disse rápido, as palavras não acompanhavam o movimento de manipulação que eu fazia no corpo do meu par. Eu foquei-me na história e não na manipulação. Depois, quando o meu par me manipulou e contou a sua história, eu percebi que tinha feito mal e que devia ser quase por monossílabos que devíamos contar a história do dia.”
2. “(...) ainda não percebi muito bem como manipular o outro, tentava fazer com que o outro só mexesse um dedo de cada vez, mas não resultava. Houve também algo que ficou confuso quando estávamos a falar com o par sobre o nosso dia, o meu par não estava a comunicar, tentei lhe fazer algumas perguntas, mas não eram respondidas, (...).
3. “Nesta, para mim, primeira sessão, tenho a salientar que os exercícios praticados (com exceção da parte respiratória, que já pratico no yoga) foram novidade. (...) Não tinha noção da limitação de movimentos de partes isoladas do corpo nem da barreira imposta pelo espaço circundante, nomeadamente o chão, nessa limitação. Igualmente, foi novidade a arte de manipular os movimentos do outro e deixar-me manipular por este. Ganha-se uma consciência extra dos movimentos, das rotações do que implica levar o outro a fazer determinados gestos/movimentos. Senti dificuldade em adequar o texto ‘como foi o meu dia’ ao ritmo imposto pela música. (...)”
4. “Na quinta-feira foi quando me apercebi que saía das aulas mais leve. No início há sempre aquela pequena ansiedade saudável do "o que é que vai acontecer, será que vai pedir isto ou aquilo, será que vou conseguir fazer" -

mas após o relaxamento inicial quase que isso vai pela janela. *Mindfulness*. Estar de mente aberta e consciente ao que se passa no corpo. O manipulador/manipulado foi um exercício extremamente fora da minha zona de conforto. Não gosto de tocar nos outros ou que me toquem, mas é algo que tento trabalhar contra.”

Quinta sessão: 05-11-2019 (espelho)

Foi a continuação da sessão anterior com a introdução de uma nova ideia: espelho.

Participaram 2 intérpretes dos inscitos (1 de sexo masculino e 1 de sexo feminino).

Associar a expressão física e o movimento improvisado à memória física e oralidade, foi o desafio proposto.

O exercício visava, numa primeira parte, às escuras e ao som de uma música, a recuperação física e sensorial do exercício da sessão anterior, numa segunda fase, a reprodução em espelho, frente a frente, dos movimentos do outro. O par deve manter a relação dominador/dominado: um dos elementos cria movimentos contínuos e o outro imita esses gestos, como num espelho, não esquecendo que o movimento terá de ser acompanhado por uma respiração bem articulada. Este exercício não envolve o contacto físico, pelo que o sentido da escuta terá de estar mais apurado no seu contacto visual e energia interior que é transmitida ao colega. A reprodução física dos movimentos terá de ser o mais fiel possível; o olhar terá de ter uma maior abrangência no espaço (visão periférica), pois deverá ser observado não só o gesto principal, mas os gestos periféricos que o corpo realiza para, por exemplo, apoiar uma ação mais localizada: equilíbrio/desequilíbrio. O modo como os olhos focam a imagem frontal terá de ser descoberto por cada intérprete individualmente.

De seguida foi sugerido usar a voz para narrar a descrição de “como correu o dia”, com o intuito de desbloquear as dificuldades da sessão anterior. O objetivo centrava-se na capacidade de utilizar a memória e as sensações do quotidiano, de modo a servir o momento presente pelas emoções e sensações físicas que o exercício provoca, seja pelos efeitos do contacto visual ou pelas memórias que afetam movimentos físicos (na evocação de imagens já vividas ou que a imaginação poderá sugerir pelo modo como o corpo transmite informação à mente).

Foi observado o seguinte: o elemento masculino revela grande foco e disponibilidade pela entrega e esforço, criando formas atípicas à verticalidade e postura humanas comuns, com constante regularidade e continuidade, o seu corpo transpira ao fim de algum tempo explorando os níveis: baixo (chão), médio (meia altura) e alto (posição ereta

do copo) com regularidade (com menor incidência no nível médio), o intérprete está focado e autocentrado. O elemento feminino procura, com alguma dificuldade e descontinuidade, formas atípicas com sucessos pontuais, ela revela pouca tonicidade muscular e algum esforço físico, por vezes abre os olhos para espreitar à volta, denotando preocupação com o olhar externo, explora o nível baixo e alto com maior frequência. Ambos seguem as indicações propostas à variação do ritmo e da dimensão do movimento (longo, redondo e nível de intensidade) e, quando lhes é sugerido, reativam a memória da articulação do movimento com a respiração, contudo, aos poucos, esvai-se e é necessário recordar.

Observa-se uma quebra de intensidade (por cansaço ou por falta de impulso externo do OP) que, após algum tempo, é reativada, ora por impulsos externos ora por sua iniciativa; há, pelo descrito na frase anterior, uma oscilação no ritmo e na intensidade do trabalho com quebra de energias que no teatro, provocam por vezes a “morte de um espetáculo”, importa por isso, trabalhar o ritmo interior e o impulso autónomo para ganhar consciência do ritmo da cena teatral. Na fase em que o par explora o reflexo ou o movimento espelhado, há uma precipitação dos movimentos, numa manifesta vontade de fazer depressa que impossibilita a imitação do gesto como num espelho. Não existe comunicação sensorial nem articulação em conjunto com a respiração, há pouca escuta e o desvio do olhar por parte do elemento feminino evidencia alguma insegurança no contacto visual. Nem a indicação do OP suportada por uma música “*adagio*”, lenta, faz com que o par encontre o ritmo justo para a eficácia da proposta, mas, recuperar a memória do exercício anterior ajudou a atenuar a velocidade dos gestos do líder e facilitou o seguimento espelhado.

Por notar dificuldade no contacto visual, separei o par e usando a memória sensorial propus que ambos, individualmente explorassem a voz, narrando a cronologia do dia, desfrutando da sensação física proporcionada pelo movimento lento e moroso. Ambos revelaram uma afetação da voz pelo movimento, e o discurso do dia, independentemente da memória concreta que ele transmite, adaptou-se à sugestão física que a ação no presente permitiu, um discurso pausado, mas nem sempre fluído, pela necessidade de pensar nas palavras. A figura masculina, desta vez, conseguiu libertar a ideia que trazia feita a partir do exterior, e utilizar as palavras neste novo contexto.

Excerto do relato de atividade:

1. “Esta sessão retomou alguns dos exercícios da sessão anterior, ampliando-os e introduzindo novos aspetos, como sejam a adequação do movimento a

ritmos sonoros diferenciados com a introdução do texto ‘como foi o meu dia’ em consonância com esses mesmos ritmos. Notei uma maior soltura e capacidade de improvisação nesse exercício. (...) Importante, também, foi perceber da firmeza/resolução dos movimentos sugeridos/requeridos pelo ator vizinho e das diferenças no todo corporal consoante as diversas respostas a essas mesmas sugestões de movimento.”

Sexta sessão: 12-11-2019 (corpo e o espaço)

Nesta sessão foi realizado um pequeno debate de ideias e partilhas sobre o percurso feito até agora.

Participaram 4 dos elementos inscritos (3 do sexo feminino e 1 do sexo masculino).

A introdução do debate visava o tema em torno do texto e a razão da sua existência, a sua simbologia e como se “materializa” e concretiza na cena; a relação pessoal que o intérprete estabelece com ele e até que ponto o significado da palavra pertence apenas ao intérprete, aos ouvintes ou ao seu criador. Até onde deve ir a função do teatro: a moral, a estética, o gosto ou o prazer. A frase mote foi: “Basta de poemas individuais e que servem muito mais a quem os faz do que a quem os lê.” (ARTAUD, 1999, p. 88). Surgiram expressões e ideias várias, como “basta de cenas individuais” e o modo como o teatro (amador) responde a este distanciamento de paixão que o intérprete desenvolve e, por vezes, não ultrapassa esse apego para chegar mais além com o espetador. Porque este é um espaço para experimentar o teatro e para pensar experimentando e não apenas falar de teatro sem experimentar ou experimentar sem o falar e o partilhar.

Foi observado o seguinte: o grupo mostra interesse no tema, tem ideias e pensamentos, procura pensar o teatro e, embora refletindo sobre os termos mais apropriados, por vezes não consegue explicar o que pretende significar, com a intervenção do OP vamos descodificando termos, ideias e narrando experiências concretizadas até agora nas sessões, pensando como ir mais além.

Num segundo momento foi realizado um exercício prático onde os 4 elementos desenvolviam um trajeto pela sala (neste dia a sessão foi na Sala dos Arcos e não na sala 20 como habitualmente), o trajeto foi repetido de modo a que ficasse memorizado. Foi pedido a cada elemento que o executasse com as seguintes variantes: 1. De olhos fechados; 2. Criar uma narrativa que o contextualizasse (introduzindo o conceito das “ações físicas” no trabalho de cena); 3. Finalizar, contando os passos numa primeira vez, e nas duas vezes seguintes executar a ação com o mesmo número de passos.

Foi observado o seguinte: os intérpretes têm medo de caminhar de olhos fechados, usam as mãos para evitar embater nos colegas e ir contra os obstáculos. A velocidade da deslocação no espaço não demonstrava o receio que os membros superiores mostravam, o caminhar das pernas era descuidado e não “tateando” o chão. Ao alertar o grupo para o cuidado a ter, a situação remeteu-me para o comportamento aquando do exercício em espelho, revelando alguma precipitação nos movimentos. De início observo alguma timidez na narrativa do percurso, inaudível, sugeri um volume e tom de voz mais presente, sem esforço na garganta. Este esforço de projeção causou tosse e um som mais agudo, diferente do registo vocal habitual destes elementos nas sessões passadas. O trajeto, à medida que ia sendo repetido tornava-se cada vez mais preciso mesmo de olhos fechado, e cada vez mais rápido; a repetição dos movimento dava mais confiança e segurança, e isso via-se no baixar da cautela ao se movimentarem no espaço e nas expressões faciais de cada um dos elementos.

O OP acompanhou cada intérprete em cada percurso e estimulou a força e a convicção nos movimentos e a profundidade emotivas que as narrativas sugeriam. O observado respondeu com atitude aos estímulos dados, levando a que alguns dos intérpretes se tivessem emocionado com as suas interpretações no momento.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “Esta aula, (...), introduziu novos aspetos na aprendizagem da arte de representar. Foi-nos proposto, de olhos fechados, imaginar e verbalizar uma cena que ali se tivesse passado. O frio do chão e o eco daquelas paredes evocou imediatamente os Jesuítas ocupados pelos militares e um fim de tarde com o jantar a decorrer na messe, ou seja, ali. Volvido este primeiro exercício, foi-me proposto que discursasse para uma multidão a perder de vista e depois a repetir este exercício do cimo de um ‘estrado’. Depois disso, o discurso passou de militar a político e, depois ainda, do ‘estrado’ para o chão, já não como se num comício estivesse, mas já numa reunião partidária a chamar a contas três militantes pelos resultados eleitorais, com transição para um discurso individualmente direcionado. Apercebi-me que, numa tentativa de reproduzir o ‘feito’, nunca o conseguimos. Vamos sempre acrescentando algo, explorando camadas, aprofundando e experimentando. Os exercícios dos colegas também foram elucidativos no que concerne à verosimilhança da ação quando simulamos estar a lidar com objetos sem a sua presença física.”
2. “Na terça-feira, a mudança de lugar foi agradável. O espaço ser mais amplo e o escuro da noite com a iluminação na rua ajudou a entrar "no papel". O exercício principal, de imaginar um cenário e retratá-lo - foi um tanto estranho para mim. Mais porque, comecei a imaginar o cenário em geral. As duas crianças brincando. E de início, foquei-me na ideia de a rapariga mais nova estar mais energética. À medida que fazia o percurso várias vezes, a minha mente focou-se mais no rapaz. E porquê ele estaria mais retraído. Após ouvir os cenários dos outros, eu queria focar-me na rapariga, mas a minha mente estava focada no

rapaz por algum motivo. Parecia inserir-se mais com as restantes histórias, e era mais "interessante" em geral. Isso fez-me ficar baralhada, não conseguir descrever o cenário. E quando foi para focar-me na raiva (no motivo por que ele estaria retraído), esse sentimento é difícil de expressar. Pessoalmente, não gosto de estar zangada - não com outros. Como durante tantos anos tentei controlar julgamentos e emoções, porque elas eram tão exageradas... deixá-las sair e ter controlo sobre "como é que eu quero que elas sejam exprimidas" significa perder o controlo inicial. Foi uma sensação no mínimo estranha. Tinha receio que fosse sentir-me eu própria zangada, mas não. A personagem estava zangada, eu não. E a personagem estar zangada não afetou como eu me senti - fiquei a "tremar" e senti os efeitos físicos, mas não os emocionais.”

3. “Nessa aula estivemos a dar 40 passos no espaço até chegarmos à parede. Eu fiz batota, mas não é por mal. É que eu me baralho. Sou descoordenada e um pouco “azarada”.”

Sétima sessão: 14-11-2019 (de olhos fechados)

Participaram 4 dos inscitos (3 do sexo feminino e 1 do sexo masculino).

Num primeiro momento, fizemos um exercício às escuras e de olhos fechados que recuperava a ideia de exploração motora já introduzida, a relação com o chão (gravidade) e a forma como os nossos pés estabelecem esse contacto tendo presente a respiração justa, profunda e constante. Procurei dar continuidade ao trabalho da sessão anterior introduzindo um elemento que não é novo, mas que deveria estar presente: ar/espaço envolvente.

A ideia de espelho está presente apenas porque deve ser mantida a sensação de escuta interior e a articulação do movimento. É como se o intérprete, observando de fora a sua imagem, procurasse reproduzir a mesma no seu movimento.

Este exercício, feito em ritmo lento, permite que a nossa imaginação possa idealizar uma forma física pela sensação que obtemos ao executar esta exploração motora. O intérprete começa a pensar à frente do momento presente, projetando o que vem depois. Enquanto isso digere e procura compreender estas sensações que se pretendem novas ou, pelo menos, recriadas. Esta relação improvisado/criação permite, no espaço envolvente, uma familiaridade com o processo de criação cénica, em que o ator enche o espaço de emoção, energia e tonicidade (trabalhando a ideia de ritmo e eliminando ao máximo as oscilações de energia de cena), e desenvolve uma relação com algo maior que o seu físico em palco, com o ar que o rodeia, fazendo parte dele, sendo capaz de encher o espaço (vazio!).

Num segundo momento, a proposta desenvolveu-se em torno do trabalho de texto, com o objetivo de articular e consciencializar o gesto e a expressão facial, as ressonâncias e as sonoridades das vogais e das consoantes.

Foi observado o seguinte: no primeiro momento, o elemento masculino revela profundidade e envolvimento e destaca-se pela sua energia e dimensão, aparenta “encher” o espaço, mas não anula a presença dos restantes elementos (surge aqui a ideia de “humildade em cena”). Após algum tempo começa a transpirar e a respiração presente dá uma amplitude de movimentos mais articulados e meticulosos, menos convencionais e mais cuidados.

As figuras femininas destacam-me pela delicadeza que revelam à medida que avançam na experiência. Os gestos e a escuta começam a se destacar sobre a dinâmica dos seus corpos.

Todos os elementos contribuem para um nível de concentração que me leva a desligar a música e a sentir uma energia densa, quente e força de grupo. Com isto, senti-me impelido a sugerir que se juntassem aos pares e, criando contacto físico, procurassem preencher os espaços vazios na periferia dos seus corpos, com os seus corpos. Foi um momento de observação visual, percepção física e interligação energética, apesar de uma quebra de concentração, com o grupo a executar a tarefa com mais dificuldade, oscilando entre momentos de dúvida e momentos de sublime partitura física.

O espaço sensorial esteve presente mas nem sempre de forma contínua, contudo, capaz de criar uma harmonia de grupo e cuidados gestuais que iniciavam revelar uma fisicalidade teatral atenta. Os intérpretes não estão todos ao mesmo nível, não têm todos a mesma forma de “fazer” e de “sentir”. Este é um resultado que se ajusta à proposta da identidade teatral refletida através da individualidade de cada um!

No segundo momento os intérpretes precipitavam a leitura, com a divisão das ideias do texto desajustada. Era visível a descoordenação motora entre a abertura do maxilar e a restante musculatura facial, pela existe tensão e inclinação para a frente do queixo e um esforço que se verificava na torção dos dedos e das próprias mãos.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “Eu gosto de escrever coisas sobre a minha infância, as quais guardo numa pasta na minha *pendrive* com o título “Coisas de [nome sob anonimato]”. Sim, são coisas minhas. Aleatoriamente, escolhi um texto e comecei por ler o poema/texto (...)”
2. “(..), devo dizer que a semana e o dia em geral afetaram-me. (...) Por algum motivo, não conseguia coordenar os movimentos faciais. Como se tivesse a cara congelada por mais que tentasse relaxá-la. É difícil para mim imitar emoções/caretas, e é algo que devia trabalhar mais. Já me disseram que não sou demasiado expressiva ou pouco expressiva, e é um pouco devido a isso. Seria bom encontrar o ponto de equilíbrio. Talvez o facto de não ter um espelho, não ter um ponto de referência para ver o que estava a fazer

dificultou-me. E o meu primeiro pensamento foi "chegar a casa e tentar fazer em frente a um espelho". Porque no final senti-me desgastada e tornou a tarefa ainda mais complexa.”

3. “Explorou-se a articulação dos sons que compunham as palavras, a entoação e o ritmo. Excelente para nos apercebermos da fisicalidade dos sons que articulamos e da importância de uma articulação clara e cuidada. Apresentei uma improvisação sem texto escrito na qual tentei colocar foco e sentimento.”

Oitava sessão: 19-11-2019 (chão movediço)

Participaram 5 elementos (4 do sexo feminino e 1 do sexo masculino).

“Imaginem que o vosso corpo está enterrado num chão como se fosse de areia movediça. De cada vez que fazem um movimento são sugados de novo pelo solo e ficam enterrados. Sentem o quão pesada é a vossa matéria e a força que exercem para a manter na vertical, sem se deixarem afundar totalmente.”

Nesta sessão introduzi uma nova relação com o chão por via da imaginação.

Este exercício associa-se ao da segunda sessão (elásticos). Surge da necessidade de os intérpretes provocarem em si uma resistência física mais cuidada e evidente, um gesto mais preciso, menos abundante em movimento e mais concreto na sua direccionalidade. Como sair do chão e que esforço isso requer? Qual o tempo justo para efetuar esta ação? Chegam efetivamente a sair do chão no espaço de 2 horas de aula? Cada articulação do vosso corpo em movimento, que relação estabelece com o ar à vossa volta? Como responde o resto do corpo? Como suportam o corpo neste chão instável e como procuram o equilíbrio constante?

Foi observado o seguinte: o desafio deste exercício produziu imagens capazes de um nascimento ao ar livre, de um qualquer animal do nosso meio ambiente, pela descoberta, pela expressão fácil, pela forma como a respiração se ouvia, pelo suor a deslizar pela cara e pela roupa humedecida dos intérpretes e os vidros das janelas embaciados. Os músculos das pernas, do pescoço e dos braços aumentavam a sua rigidez e era visível a procura do cuidado com os movimentos dos intérpretes, estes repetiam o movimento para melhor associarem e executarem a precisão requerida.

Os novos elementos (proveniente da segunda fase de inscrições) sentiam-se ligeiramente perdidos e pouco focados no trabalho. Com o avançar da experiência o foco foi gradual, ainda assim menos do que o dos elementos mais antigos. Os seus pés pouco se soltavam do chão, apenas deslizavam pela sala. A imagem é semelhante a um corpo com

cola em contacto com uma superfície, há uma viscosidade e forte articulação dos movimentos, o corpo ganha uma maior amplitude e o gesto começa a ganhar força e afirmação. Eram corpos disformes, descuidados, grotescos e figuras bem definidas (quais estátuas num corredor do Louvre).

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “Relevo para a importância da postura em termos de *grounding*, da necessidade de ter a capacidade de controlo dos movimentos e de manter o equilíbrio. Registe-se a aprendizagem progressiva, por tentativas, no sentido de fazer fluir os movimentos de um e de outro. Aprofundei a percepção do modo como aquilo que eu faço afeta o outro e vice-versa.”
2. “Durante a aula, lembrei-me de alguns musicais que gosto. Comecei a lembrar-me dos cenários que usam e como alguns são até simples (outros não), e como os atores transparecem a personagem. Não é a melhor palavra para o que quero dizer, mas acho que passa um pouco a mensagem. Isso fez como que no final da atividade, quando estávamos sentados num círculo, em parte estivesse distraída. Mentalmente estava a "cantar" as músicas, porque o meu cérebro saltou de um ponto para o outro. Lembrou-me também um comentário que recebi de algumas pessoas. Ficaram surpreendidas por eu estar num "grupo de teatro", como se não fosse algo da minha personalidade. Fiquei a pensar se devia ter um certo tipo de personalidade, ou se é mais um estereótipo/ideia predefinida que as pessoas em geral criam.”
3. “(...), foi precisamente a minha primeira aula de teatro, o meu pensamento e expectativas para a aula eram diferentes do que o professor Fábio nos apresentou e deu. (...), aprendemos o significado do movimento correto, se queremos transmitir a realidade no teatro, temos de ter por base o conhecimento de cada movimento que fazemos. Com esse objetivo, fizemos um exercício de como sairíamos da lama, com música de fundo a acompanhar e a suscitar emoções e movimentos conforme o som que nos era proporcionado.”
4. “À medida que tentávamos sair da lama o professor pedia-nos para mover uma certa parte do corpo como se estivéssemos dentro da lama, quente ou fria, pesada, espessa, forte, etc. Isto fez-nos mover o corpo muito devagar e exigiu força nos músculos de diversas partes do corpo.”

Nona sessão: 21-11-2019 (silêncio)

Participaram 5 intérpretes (3 do sexo feminino e 2 do sexo masculino).

Nesta sessão voltámos à sala dos arcos e repetimos o trabalho desenvolvido da sexta sessão, como se o exercício fosse feito pela primeira vez, visto estarem presentes novos elementos.

Foi introduzida a ideia do “silêncio” para que o grupo pudesse, no desenvolvimento da ação pretendida e sua memorização, sentir a presença do outro e a sua deslocação no

espaço, trabalhando a relação espaço/corpo/meio ambiente e atentando nos efeitos que essa relação tinha na concretização do trabalho proposto.

Num segundo momento, cada elemento procurou ler alguns textos recolhidos para que pudessem ser selecionados, servindo de improviso neste exercício como complemento à narrativa do percurso.

Numa terceira fase cada intérprete trabalhou isoladamente com o OP como guia visual externo, observando a organicidade do movimento e intervindo na precisão física e racional de cada gesto efetuado.

Foi observado o seguinte: os intérpretes revelam um enorme receio no uso da palavra, manifestam dúvida em fazer uso da oralidade (ora por “não sentir necessidade de falar”, ora por “não saber mesmo como o fazer”). No diálogo sobre o exercício há memórias narradas e que surgiram ao longo do trabalho, mas que não se manifestam na narrativa oral.

Não é estabelecida uma ligação emocional e direta entre as memórias que surgem e as ações/palavras que acontecem. Os corpos ainda não manifestam, de forma equilibrada, uma certeza no gesto e organicidade justa, pois surgem movimentos em excesso como numa vontade de “querer fazer teatro” ou exagero no modo de exprimir as situações. O uso das palavras “perturba” o desenvolvimento das ações físicas.

Quando todos se sentam e leem os textos escolhidos há uma cadência oral antiteatral e artificial com recurso a uma cantilena infantilizada; há excesso de rima (na leitura poética) e infantilização do texto narrativo de um episódio histórico. O texto e a palavra levam o intérprete para uma zona desconfortável e estes usam recursos mecânicos antinaturais, existe pouca articulação nas consoantes e as vogais não têm projeção, a respiração não é clara e a oralidade precipita-se.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “(...) Outro exercício foi o de dar exatamente 40 passos até à parede. As sucessivas tentativas mostraram como relacionar-se com o espaço circundante até se conseguir cumprir o objetivo proposto, recorrendo a estratégias várias para o conseguir. Depois, procedeu-se, mais uma vez, à manipulação de olhos fechados no sentido de nos focarmos no sentir do espaço e do(s) doutro(s). Procurei foco no essencial (aquilo que me era feito ou que me pediam que fizesse) e alheamento daquilo que interpretei como acessório (ruídos, gritos, etc.). Exercitei a imobilização (até pensei que com um pouco de treino poderia ser homem estátua na rua). Reforçou-se a necessidade da confiança no(s) par(es) na/para a execução de determinadas ações.”

2. “Eu sinto-me bem e confortável a imitar os outros, mas quando é para me imitarem, eu sinto uma grande responsabilidade e não sei como fazer as coisas. Sinto-me ridícula às vezes e com vergonha.”

Décima sessão: 26-11-2019 (movimento imóvel)

Nesta sessão participaram 8 dos inscritos. Foi a terceira após a segunda fase de inscrições, com 7 elementos do sexo feminino e 1 do sexo masculino.

O exercício proposto em aula reunia uma série de práticas já desenvolvidas nas sessões anteriores. Tinha como propósito: observar o que tinha ficado registado a nível sensorial e da memória física; analisar a capacidade de desenvolver o exercício de forma contínua e com o mínimo de interrupções possíveis, observando assim a capacidade de focar uma sequência de trabalho, à semelhança da concentração exigida para um espetáculo de teatro; colocar em prática conceitos, ideias e formas trabalhadas até então à maneira livre, espontânea e sem uma ordem específica.

Ao som de música antiga grega e de luzes apagadas, metade do grupo assumiu o papel de manipulado e a outra metade o de manipulador. De registar que o trabalho de escuta e de ação é recíproco em ambos os papéis, ambos têm de estar atentos tanto ao estímulo externo como ao estímulo interno. O exercício começa no chão e recupera as sessões com os temas: respiração; elásticos; movimento direcionalizado; manipulador/manipulado; corpo e espaço e silêncio de forma direta, e as restantes de forma indireta.

Num trabalho guiado pelo OP, o foco estava em evidenciar os traços mais acentuados que cada intérprete exteriorizava e os bloqueios demonstrados na concretização do exercício. Conceitos como “escuta ativa entre mim e o outro”; “a respiração como elemento intercomunicador”; “o silêncio como veículo no espaço”; “movimento contínuo para desenhar no espaço uma partitura física”; “movimento móvel e imóvel para um corpo móvel e imóvel”; “movimento estático”; “mobilidade interior e pausa exterior” foram explorados ao longo do exercício. A introdução de pausas (*STOP*'s); níveis de intensidade (escala de 1 a 10) e exploração do seu significado individual na perceção física e sensorial de cada um, foram novos elementos introduzidos no decorrer da sessão.

Num segundo momento, foi realizado um exercício prático aos pares, em modo rotativo (dois de cada vez) sob orientação do OP. Os restantes colegas observavam a relação entre: a imagem que dois corpos podem transmitir para os outros ao concretizar uma interação meramente física sem uma emoção associada; as diferentes formas como cada

observador lê a sugestão física do par em exposição; alguns erros de interpretação na relação manipulador/manipulado; alguns sucessos na disponibilidade entre os pares para a escuta e resposta fluída do impulsos recebidos entre si; a conseqüente imprevisibilidade na ordem e direção das ações físicas desenhadas no espaço e, finalmente, a importância de uma respiração coordenada e interligada dos pares em observação.

Foi observado o seguinte: o grupo escuta os sons do corpo no silêncio: as articulações e os ossos que estalam; a pele que desliza sobre a pele; a respiração profunda e a sua suspensão. Os sons do exterior da sala ora perturbam a concentração, ora ajudam nos momentos de maior ruído coletivo. Há momentos de grande intimidade que contrastam com sorrisos e palavras de descontração, esta, por vezes, aparenta um desconforto com a intimidade e profundidade que vai ocorrendo pelo contacto físico e visual. Por momentos demonstram um à vontade e disponibilidade de explorar com descontração e ligeireza, sem esforço propositado; os rostos sorriem; a descoberta desperta curiosidade, atenção e foco. Quando os pares são observados, as imagens físicas dos corpos sugerem histórias de amor, de violência, de combate.

Os observadores (do grupo) criam histórias pela evolução das formas em continuo, e os observados (do grupo) deixam-se guiar por si mesmos e pela voz do OP. Os corpos formam estátuas, figuras trágicas do teatro clássico e antigo. O grupo demonstra, através do olhar que brilha e sorri, uma agradável sensação de descoberta e uma respiração profundas. Têm vontade de fazer e são alertados para a não precipitação que o espírito exerce sobre a forma nos momentos de realização.

Nos momentos de “STOP’s” há uma tensão maior nos ombros dos intérpretes que nas pernas, os braços estão moles, pouco firmes. Quando recomeçam o movimento fazem-no do zero, o corpo não sustém o movimento e não recomeça do ponto onde estava. Os níveis de intensidade não estão claros nos corpos e na forma como se exteriorizam, confusão no ponto intermédio (5), no ponto imóvel (0) e no ponto máximo (10), da manifestação individual. Mas, há espírito de procura e ninguém desiste.

O teatro quer-se profundo, espiritual e físico e neste exercício esta realidade começa a ver uma luz no olhar dos intérpretes. Terminam a sessão com êxtase, falando em voz alta e ruidosos pelo corredor.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “O próximo exercício consistia em ficarmos no “palco” a pares, moldar o corpo da outra pessoa e atuar conforme aquele “molde”. Isto mostrou a

importância do movimento e da forma como damos a nos entender e como temos que nos transformar consoante a nossa postura.”

2. “Foi a minha primeira aula de teatro, na verdade foi muito interessante, não havia pensado antes na importância dos movimentos nesta área.”
3. “O ator quer-se como um ser pensante e não meramente executivo. Após isso, foi proposto uma atividade em que consistia conhecer o corpo do colega, explorar os movimentos como uma "marioneta" e sentir e refletir sobre o mesmo. Em seguida, fizemos um exercício em que um manipulava e o outro era manipulado baseando-se no conceito de moldagem, ao longo da atividade fomos mudando um pouco o conteúdo, explorando-o de diferentes formas, onde podemos verificar a criação de diferentes formas e sentidos, e o poder de conseguir expressar emoções conforme a postura só recorrendo à voz.”
4. “(...) decidi escolher uns excertos de um livro que tenho de ler para uma cadeira, porque achei interessante (o primeiro lembrou-me que tinha de escrever este relatório) "O encenador Robert Wilson tem um profundo fascínio pelas diversas formas de andar, sobretudo pela forma lenta de andar. Perguntei-lhe qual a razão. Enquanto encenador, Wilson pretende que, em cada cena todos os seus atores se movam de forma natural. Se os seus movimentos parecerem naturais - algo que só acontecerá após os atores terem tentado e falhado centenas de vezes - o encenador acredita que isso lhes abre portas para uma nova forma de criatividade. A criatividade de um ator não está na cabeça, diz-nos Wilson, mas no corpo. Deste modo, só quando os movimentos finalmente se tornam naturais é que Wilson permite que os atores ensaiem as suas falas. Ou permaneçam em silêncio. Um calcanhar levantado pode parecer mais poderoso que um grito. [...]”
5. “(...) aquilo que mais marca esta aprendizagem é a descoberta e uma exploração do eu, com um sentido de vivência dos momentos. (...) Aperceber-se da grande variedade de movimentos possíveis quando se tem para mexer apenas um pé, por exemplo. E na sequência, várias partes do corpo e mais tarde o corpo no espaço. (...) Tem sido um despertar para aspetos novos, alguns deles mostram-se evidentes quando vividos, mas que se encontravam adormecidos ou desconhecidos. (...) A liberdade para criar os gestos e aperceber-se inclusivamente dos movimentos dos dedos dos pés, das mãos, do rodar do braço, por exemplo. (...) Vejo mais como uma consciencialização e criação ou aprendizagem pessoal. (...) Por que sentimos estar numa nova dimensão e dificuldade de nos adaptar à mesma. Mas eu sinto dificuldade por vezes na comunicação e na expressão com uma mistura de introversão e desconhecimento.”
6. “Esta aula contemplou novamente a manipulação no sentido de se procurar conseguir uma “sincronização de movimentos”. Dos movimentos efetuados pelos pares resultaram efeitos visualmente inesperados para o ‘espectador’, porventura criando perceções/emoções diferentes daquelas que fluíam nos atores. ‘Pensar’ o movimento só prejudica a ação.”

Décima primeira sessão: 28-11-2019 (força)

Com a presença de 2 elementos (1 do sexo feminino e 1 do sexo masculino), o exercício proposto visava trabalhar a energia muscular e a força generalizada a todo o corpo com a noção de equilíbrio e desequilíbrio presentes.

Foram realizados 4 momentos distintos:

1. Frente a frente, cada elemento exerce força sobre o outro através das palmas das mãos encostadas. À vez, um dos elementos deixa de exercer pressão e afasta-se de repente. O objetivo é que o elemento que foi surpreendido não saia do local e mantenha o corpo firme e imóvel, ativando a relação entre o chão / pés / pernas / tronco / braços;
2. Variação com a narrativa de como correu o dia ou no uso dos excertos de textos já memorizados;
3. Exercício do espelho ativando a precisão e afirmação gestuais, mantendo a memória física do exercício anterior;
4. Variação com a narrativa de como correu o dia.

Com estas propostas alguns dos objetivos passavam por perceber a relação corpo/força/som da voz; equilíbrio/desequilíbrio; a força física e sua relação com a projeção vocal; relação entre força exercida e a emoção transmitida.

Foi observado o seguinte: na aplicação da força sobre o outro há uma inclinação que não obedece à verticalidade do nosso corpo, essa inclinação dificulta o equilíbrio e estabilidade física. A força não é exercida a partir do centro do corpo/tronco/omoplatas/braços, pois é notório que a tensão está nos ombros, também o pescoço e o rosto ficam avermelhados pelo bloqueio da respiração. Não é estabelecida a relação de equilíbrio/desequilíbrio com um pé à frente e outro atrás, os pés são colocados inicialmente lado a lado, o que faz com que no momento de afastamento os corpos se desloquem de forma descontrolada.

O OP exemplifica a relação de equilíbrio com o centro do corpo (a região do cóccix); o controle do movimento pelo espaço; o ajustamento da distância entre os pés/pernas e a flexão dos joelhos no modo de caminhar.

Observo pernas demasiado tensas e rígidas, sem flexibilidade. Este esforço provoca tosse no momento do uso da fala e um aperto notório na garganta, o que provoca uma audição da voz em frequência aguda e visíveis veias que se formam no pescoço. O OP relembra: a

respiração apoiada (que se apresentava bloqueada pelo exercício da força). Introduzo a necessidade de expandir o peito, de alargar o espaço entre as omoplatas, de contrair o abdominal (à semelhança de um bailarino clássico) e não espetar as nádegas para fora (correção da postura), de baixar o centro de gravidade do corpo pela flexão dos joelhos e procurar uma relação mais expansiva entre a planta do pé e o chão (lembrar o exercício do chão movediço).

Na variante associada ao exercício em espelho, o par mostrou mais cautela nos movimentos e disponibilidade para o rigor da simultaneidade do gesto, e ainda revela dificuldade em manter uma narrativa audível e contínua enquanto desenvolve o movimento (que por vezes não é contínuo). Há uma ligeira descoordenação entre a voz e o corpo, este é mais perceptível do que a voz, que é pouco audível.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “Esta sessão compreendeu a leitura aturada de duas ou três frases dos textos. Procedeu-se à ‘mastigação’ dos sons na sua produção até articular a sílaba, a palavra, a frase. Viu-se a importância da respiração enquanto se ensaiavam variações no dizer. Depois, procurou-se aliar o dizer ao fazer, no sentido de conseguir falar e movimentar o corpo em sincronia. Também da necessidade de foco para adequar a palavra à ação. Do buscar dentro de nós os recursos disponíveis, ampliando-os (uma dor, por exemplo) para conseguir interpretar uma fala de forma sentida e convincente, numa manifestação maior que a vida. Senti dificuldade de ‘agir’ sem texto, de dar continuidade ao ritmo do dizer, fazendo sem dizer. Contudo, a aula foi bastante esclarecedora quanto a este ponto.”
2. “O desenvolvimento da capacidade de controlar o gesto de forma lenta de modo a que o colega nos consiga acompanhar e vice-versa, (...) antecipar, mentalmente, o que ele irá descrever no décimo de segundo seguinte. (...) Esse é um trabalho difícil porque exige grande concentração e autodomínio. (...) É mais difícil estar no lugar do espelho, dar atenção a todos os pormenores e conseguir imitar no simultâneo.”

Décima segunda sessão: 03-12-2019 (partitura física fixa)

Esta sessão contou com a presença de 8 dos inscitos (2 do sexo masculino e 6 do sexo feminino).

De registar que a “matéria” utilizada para que cada intérprete desenvolva e manifeste a sua consciência física, emocional e expressiva é o próprio intérprete. Até à data não há recurso a objetos nem a materiais que não sejam a matéria do corpo humano. Este é o elemento de trabalho essencial da expressão interpretativa, aliado aos 5 sentidos e às emoções que evocam memórias.

A todo o grupo foi proposta a repetição do exercício da sessão anterior nos 4 momentos distintos. Acrescidos foram um 5º momento em torno do jogo manipulador, manipulado com uma variante; um 6º momento, usando uma narrativa do dia / excerto de textos já memorizados a acompanhar o movimento e um 7º momento sem contacto físico, onde todos os elementos individualmente, sem desconstruir o trabalho realizado, prolongavam a sensação de estar a ser manipulados pelo colega. Deste modo, e tendo como referência o movimento físico no Tai chi, é desenvolvida uma relação de continuidade da ação física e da oralidade, sem paragens, não perdendo a sua perpendicularidade com o chão e verticalidade na deslocação.

Para finalizar, foi sugerido que cada elemento iniciasse/experimentasse a criação de uma partitura física de 6 movimentos definidos.

Foi observado o seguinte: o grupo revela as mesmas dificuldades denotadas na sessão anterior. O OP intervém na correção das posturas dos pares e realiza, com cada elemento, o exercício, demonstrando a tensão física; a origem dessa tensão; a função de cada parte do corpo e os efeitos vocais associados à sua realização. Exemplifico o modo como deve ser processado o trajeto de cada movimento na partitura física solicitada (o início do gesto, o percurso do gesto e o final do gesto, até concluir os 6 movimentos), e lembra a importância da respiração, da rotação do corpo e da sua interligação, abordados no exercício do “chão movediço”.

A criação de uma partitura física é um processo racional entre o impulso interior do corpo e a visão exterior que processamos pela sensação desse movimento. É por isso que o trabalho tem sido desenvolvido de forma lenta, respirada e sustentada na matéria física de cada intérprete, e não na criação de figuras imaginárias de um processo criativo imposto do exterior. A participação do observador é um instrumento extra que visa passar ao observado a imagem exterior que este não vê, apenas percebe.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “A aula iniciou-se com exercícios de aquecimento que visavam, além do aquecimento propriamente dito, fazer-nos tomar consciência de que musculatura estava envolvida na ação – eixo central do corpo ao nível do cóccix para a ação de levantar e baixar da zona da bacia. Realização de que grupos musculares têm primazia na execução de uma determinada ação. (...) ‘Auto manipulação’ Partitura humana com 6 movimentos. Executada a ritmos diferentes. Executada frente à turma. Dificuldades: consciência do corpo como um todo com ‘congelamento’ do resto quando nova ação é executada por parte dele. Estabilizar durante a

execução para que esta seja o mais ‘limpa’ possível de interferências indesejadas e irrelevantes. Consciência do trabalho envolvido no aperfeiçoar de um pequeno ‘trecho’ de partitura humana até que este seja realizado bem e com naturalidade, originada de dentro por via da emoção.”

2. “Cada vez mais estou a focar-me nos pormenores dos movimentos.”
3. “Normalmente depois de fazer o exercício sinto-me melhor do que no início, mas o começar (o iniciar, dar as primeiras palavras até estar confiante) é o difícil. Tenho é de deixar de controlar.”

Décima terceira sessão: 05-12-2019 (texto)

Nesta sessão, para a qual havia solicitado que trouxessem uma seleção de textos sem prévia determinação da sua natureza ou tema, participaram 5 elementos (1 do sexo masculino e 4 do sexo feminino).

Esta sessão visava uma primeira leitura destes textos de forma neutra, para depois serem trabalhados por cada um dos intérpretes. O objetivo passava por experimentar o contraste entre uma ideia já feita do texto e a sua desconstrução, aprofundando o processo de desapego de uma ideia e a criação de outra, capaz de contextualizar o argumento pelas imagens que cada intérprete cria e processa, derivadas da audição dos textos. Foi proposto o exercício de leitura em círculo e à vez. A cada ouvinte foi dado espaço para escrever a situação em que imaginava o enquadramento do uso do texto ouvido, criando uma imagem associada ao texto e trabalhando a imaginação criativa entre a associação da palavra/texto ao processo de construção cénica/ação.

Foi observado o seguinte: o grupo manifestou muitas dúvidas sobre que texto escolher: se texto narrativo, dramático, lírico, jornalístico, etc.... O OP não havia especificado, deixando que cada elemento manifestasse a sua escolha de forma livre e espontânea, sem a uniformizar no grupo. Antes de iniciar a leitura os intérpretes sentiram necessidade de se justificarem, de forma natural e espontânea. A leitura era mecânica, musicada, com efeitos sonoros atípicos e “antinaturais” à fala de um adulto, com cadências infantilizadas e efeitos vocais nas interrogações e rima acentuada na poesia. Era notório o desfasamento entre a fala natural e o recurso a artifícios com efeitos forçados, presentes em momentos onde um sujeito pretende imitar o exagero exterior de “fazer teatro”, numa leitura tímida e pouco audível.

O OP, ao intervir, solicita menos efeitos com a voz ou mais neutralidade, mais projeção, melhor articulação e lembra o momento da descontração quando justificavam a opção de texto tomada. Porque não associar a primeira intervenção à segunda? Porquê um

esforço e excesso de caretas na segunda leitura? Há uma ornamentação excessiva de expressões faciais e uma sonoridade melódica que faz lembrar os recitativos em Ópera.

Todo o grupo aponta a forma como imagina a situação em que o texto poderá se enquadrar, manifesta vontade de a partilhar, mas não é permitido nesta fase. Colocámos em prática a mecânica teatral entre: texto / cena / criatividade / execução / ação / verosimilhança. É o momento de associar os exercícios técnicos na prática de construção cénica, de desenvolver autonomia para manifestar a criatividade intrínseca e compreender o modo como ambos se associam. É o momento de imaginar e registar (para mais tarde interpretar e reinterpretar) e de associar uma ideia/imagem a uma mensagem/memória.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “Em criança, tive de ir a um terapeuta da fala, por causa de não pronunciar "r" e "s" corretamente. Ganhei uma dicção perfeita durante a primária, e isso fez com que os professores me pedissem para ler em certas situações - até mesmo na catequese. Ler um texto em voz alta lembrou-me disso, porque desde há uns anos para cá perdi essa capacidade. É um pouco difícil de explicar porquê, mas devido a certos problemas comecei a "regredir" e engolir as sílabas. É algo que gostava de ter de volta e sinto-me mal a fazer apresentações ou ler documentos em voz alta, porque tenho o receio de dizer algo mal ou não perceberem.”
2. “Imaginar uma cena a partir da leitura de um texto. Obrigou-me a organizar os pensamentos sobre o que estava a ser contado e tentar vivenciar a história a acontecer. Foi difícil, pois são muitos os pensamentos que ocorrem em simultâneo. (...) Às vezes é imaginação de cenas do que poderia ser o que os colegas estão lendo ou dizendo. Outras vezes são juízos de valor do que estão lendo ou interpretando, o que não deve interessar ao grupo. Criar uma sequência de 6 movimentos coordenados, independentes, e explorar a sua realização, em distintas velocidades de execução. Observar o desempenho dos colegas e tentar identificar as sequências construídas. Permite treinar a memória, controlar os movimentos e por outro lado procurar identificar as criações dos colegas, onde cada uma tem início e onde termina. (...) Alguma falta de demarcação da sequência nalguns colegas, que me fez refletir e melhorar a minha sequência.”

Décima quarta sessão: 10-12-2019 (criação coletiva)

Nesta sessão estiveram presentes 6 elementos (2 do sexo masculino e 4 do sexo feminino).

O desafio proposto foi o de uma criação coletiva como forma de observar o comportamento do grupo e a sua articulação, no conjunto com as ferramentas dadas nas

sessões anteriores. Foi o primeiro contacto entre todos para a criação de um momento contextualizante das atividades desenvolvidas ao longo destas semanas de trabalho.

Em grupo, foram realçados os momentos: “par de sapatos”; “corpo no chão”; “quadrados”; “manipulador/manipulado”; “palavra acompanha o corpo”; “espelho”; “frase/texto”; “corpo/chão/espço”; “debate”; “força/chão/espço”; “silêncio”; “corpo móvel/imóvel” e “mover com a sensação de ser manipulado”.

As questões lançadas ao grupo foram: “Como vão responder a esta proposta?”; “Porquê estas escolhas?”; “Que metáforas concretizam estes momentos?”; “Qual o guião/contexto?” e “Respiração?”. O grupo, sentado no chão, dialogou de forma a procurar as respostas a estas questões e criar uma partitura física, como na sessão décima segunda.

Foi observado o seguinte: o grupo dispersa, mostra descontração e não avança para a parte prática, não experimenta e mantém-se sentado no chão a escrever e a trocar ideias sem as experimentar. Os intérpretes questionam o OP sobre o que podem/devem ou não fazer (à semelhança do que ocorreu aquando da escolha de um texto) e criam obstáculos vários que impossibilitam a realização do exercício.

O OP intervém: “É importante experimentar, teorizar menos, falar menos e experimentar ideias. Proponham ações, podem começar já pelas experimentadas em todas as sessões anteriores”. O grupo timidamente reage, mas não decide como e o que fazer. O OP dirige o exercício e propõe duas ações: 1. Todos em linha, avançam de uma ponta da sala para a outra ponta, têm de chegar todos ao mesmo tempo à meta e nunca podem estar alinhados. Durante o percurso executam os 6 movimentos da partitura física trabalhada nas sessões anteriores de forma intercalada e sem ordem pré-estabelecida (não podem reproduzir a partitura em simultâneo, o que obriga a trabalhar a visão periférica). É introduzida a variante da intensidade (escala de 1 a 10) e a repetição (fazendo o sentido inverso e reiniciando o exercício). 2. O grupo todo ao molho num canto da sala terá de se movimentar num bloco homogéneo: não podem afastar os corpos uns dos outros, a ligação entre todos é feita pelo tronco e não podem usar os membros inferiores e superiores para criar esse bloco.

Foi observado o seguinte: os intérpretes sussurram entre si, há um ruído coletivo que não ocorre no trabalho individual; os movimentos são apressados e precipitados; os colegas não se conseguem acompanhar, usam mais os braços que o tronco e focam-se na dificuldade. Não se verifica uma liderança no grupo, nem concretizam nenhuma das duas propostas. Há uma desconcentração generalizada, com exceção de um dos elementos

masculinos que procurava unir o grupo que se dispersava pela novidade da experiência coletiva.

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. Situar o olhar de modo a ter um campo de visão que capte os movimentos dos restantes elementos do grupo. Ter em atenção a respiração.”

Décima quinta sessão: 12-12-2019 (criação individual)

Nesta sessão participaram 3 elementos (1 do sexo masculino e 2 do sexo feminino).

O exercício proposto visa uma abordagem oposta ao trabalho coletivo, uma criação individual com texto e ação baseada num improviso.

Referências: excerto dos textos que até agora foram sendo memorizados; experimentar as situações redigidas aquando da audição e leitura dos textos na sessão décima terceira.

Objetivo: o uso e a experimentação do texto; a verosimilhança entre o texto e a ação; a situação deverá ser concreta e não abstrata (precisão no comportamento e na vivência do momento – não fingir nem fazer de conta – viver a situação ao máximo); não esquecer de respirar para que o corpo e a cena expandam.

Cada intérprete trabalhou isoladamente e com estímulos verbais do OP, de modo a que a força interior e profundidade da situação de cada intérprete fosse levada ao extremo, testando limites individuais. Após cada elemento atingir um grau de profundidade e segurança no trabalho individual, o grupo foi dirigido e estimulado numa improvisação coletiva pelo OP.

Foi observado o seguinte: o momento inicial revela dúvida e esquecimento do texto na articulação das ações improvisadas; as presenças são tímidas; há olhares em volta numa postura de observadores dos colegas; um elemento ri-se; outro elemento demonstra timidez e esconde o rosto com o cabelo; outro elemento arrisca e rompe com o silêncio, o OP estimula a reação solicitando mais garra, o elemento responde e os colegas riem-se por timidez. O OP intervém, junto dos outros elementos, tentando estimular e procurando foco no trabalho, os dois elementos respondem ao desafio, arriscam e o som emitido na sala ganha volume. O texto memorizado é curto e a sua repetição é constante. O elemento descontraído que outrora ria, domina o improviso coletivo e, usando o seu texto, representa e provoca uma discussão com os colegas. Todos respondem numa discussão acesa usando o texto já memorizado e começam a surgir improvisos dentro da situação. A discussão torna-se

cansativa e num ato de desespero o grupo ri-se. Aquilo que era uma discussão passa a momento de divertimento e gargalhadas sonoras são ouvidas, surgindo lágrimas de riso, rostos avermelhados e dores de barriga (de tanto rir). Com o corpo e a voz cansada e rouca, há necessidade de respirar e de ouvir silêncio, olhares se cruzam e o grupo descontraí. Fim da viagem.

No momento da discussão o grupo levanta o maxilar inferior e empina o nariz para cima, a voz agudiza, os dedos das mãos e os braços torcem ligeiramente. Há tensão no apoio vocal e esforço físico, a respiração não está apoiada.

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “(...), começamos a ler cada um o seu texto em simultâneo. (...) As nossas vozes sobrepunham-se umas às outras e eu comecei a falar mais alto do que o [nome sob anonimato] e do que a [nome sob anonimato], chamando à atenção para a simplicidade e beleza do meu texto. Achei graça eu própria dizer “o silêncio não importa. A palavra solidão faz-me companhia. Eu gosto da palavra solidão. Cala-te com o silêncio. O silêncio é bom; eu não quero saber de Arquimedes, cala-te com Arquimedes; eu nasci no alto da serra, no alto da freguesia”. Fiquei com a sensação de que consegui dominar a situação e de que a minha voz se fez ouvir! Não sei a opinião dos colegas! Não sei se acham que sou rude, mas como eu já disse, eu sou descoordenada, talvez disléxica. Ou talvez tudo isto seja uma defesa minha e eu tenha de pensar melhor e não me descoser, que é o mesmo que dizer me controlar e não rir, por exemplo.”

Décima sexta sessão: 17-12-2019 (exploração texto/criação)

Nesta sessão, demos continuidade ao trabalho desenvolvido na sessão anterior transportando para o texto as ideias exploradas no improviso.

A cada intérprete presente (participaram os mesmos 3 elementos) foi solicitado que explorasse individualmente, virado para a parede, as diferentes nuances que o texto poderia ter, tendo em conta, também, a situação descrita aquando da leitura previamente feita. Cada elemento utilizou a própria descrição que fez da sua leitura explorando a ideia para a criação de uma personagem. Não foram utilizados objetos. Foi solicitado que apontassem no texto ideias exploradas e indicações a relembrar para uma futura recuperação do exercício.

Foi observado o seguinte: o grupo tem dificuldade em iniciar o exercício; cada elemento aguarda que um outro colega inicie o texto para depois iniciar o seu; há uma dúvida instaurada sobre quando devem romper com a energia e silêncio instalados na sala. O OP intervém e “puxa” por cada intérprete individualmente, interage, questiona e dialoga no sentido da desconstrução textual do texto, improvisa jogo de palavras com cada intérprete

individualmente. Os intérpretes mostram alguma timidez. A figura masculina a dado momento transforma a sua postura na sala e “incorpora” com seriedade o seu trabalho. As figuras femininas contagiadas pelo colega arriscam, mas permanecem num jogo entre o riso descontextualizado (por vergonha ou reação de julgamento ao seu trabalho) e tentativas isoladas/exteriorizadas, pouco comprometidas com a verosimilhança e incorporação das situações. Olham à volta para ver se os colegas e o observador estão a olhar e desconstroem as suas situações. Nota-se uma timidez e um julgamento pessoal sobre as suas tentativas de viver o momento.

Para o elemento feminino mais distraído o OP desenha, com fita cola de papel, um rosto na parede e afirma “este é o foco, foco no olhar, a tua personagem, sendo maluca, deve acreditar profundamente que tem diante de si um rosto”. Há uma estranheza na proposta e uma tentativa gradual de a executar.

É geral a dificuldade de explorar o texto interpretativo dominado pelo estado físico e mental das personagens propostas neste primeiro dia de experimentação.

Décima sétima sessão: 07-01-20 (a personagem)



Imagem 8

Quadro com registo de debate n.º 1

Nesta sessão participaram 3 elementos dos inscritos (1 do sexo masculino e 2 do sexo feminino).

Com o trabalho de aprimoramento e experimentação técnicas e sensitivas, e com um trecho de texto selecionado, é chegado o momento de introduzir uma figura familiar ao universo teatral: a personagem. Desta forma, o grupo, gradualmente continuaria o processo de familiarização com os

conceitos e práticas teatrais.

Como ilustra a fotografia tirada do quadro no dia desta sessão (ver imagem 8), e no seguimento da última sessão dada, o foco de hoje seria uma conversa/debate/partilha acerca do significado da personagem para cada um destes elementos. Na figura são visíveis palavras

que foram propositadamente apagados. Os termos “personalidade”, “eu” e “personagem” estão arrumados dentro de bolhas com respetiva numeração e diferentes apresentações. As imagens gravadas no quadro são impressões que passam de nós para a personagem e vice-versa.

As questões seguintes foram o mote para o debate: quem é a personagem? Qual o papel do intérprete na sua concretização? Como distingo os traços de personalidade da personagem dos meus (enquanto intérprete)? O ator/intérprete será um intermediário da ação teatral, mediador do texto e da personagem? A personagem e o ator/intérprete não serão o mesmo? O que poderá haver de comum entre ambos?

Foi observado o seguinte: as respostas dadas denunciam uma relação distante entre o “eu” e a “personagem”. De entre os intérpretes há quem entenda que não têm uma relação direta comuns e por isso as “personalidades” são distintas, há quem defenda que exista algum contágio de “personalidades” e, entre dúvidas, há a hipótese de ambas serem a mesma coisa, dado que a matéria que a cria é a mesma que a manifesta e o pensamento que a constrói e aprofunda é o mesmo que representa o intérprete/ator na vida real. Não foram dadas respostas concretas e afirmativas, pois o exercício seguinte visa complementar o processo reflexivo e especulativo da ideia e teorias acerca da “criação e identidade da personagem”. Após esta partilha, foi proposto que cada elemento criasse uma história que contextualizasse a personagem pensada na sessão, com recurso ao uso do texto e à vivência do momento idealizado para construir a cena. Cada intérprete, individualmente, ocupou o restante tempo da aula nesta exploração descodificadora entre a escrita de uma história de vida e a sua experimentação.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “É difícil integrar a personagem, mistura-se o querer descontraí-la com a vergonha e surge o riso. Aumenta a dificuldade de concentração (...). Não me consigo concentrar e me abstrair do que os colegas estão fazendo e acho piada a algumas das coisas que eles fazem e então volta o riso. É mais fácil quando improvisamos e estamos a trabalhar em grupo sem ter de apresentar o texto.”
2. “Nesta aula estivemos a distinguir a palavra “personagem” da palavra “eu”. Foi difícil chegar a uma conclusão (...). Eu concluí que sou “eu” que estou ao comando; a personagem sou “eu”. (...) a minha personagem seria uma mulher com distúrbios mentais internada num manicómio, por me lembrar do tio [nome sob anonimato] e das coisas que fazia quando estava descompensado da sua loucura; (...). Achei interessante o [nome sob anonimato] dizer que se lembrava dos nossos textos durante o dia, o alto da

serra e o Arquimedes. Eu também me lembro das aulas de teatro durante o dia e lembro-me dos textos dos colegas.”

Décima oitava sessão: 09-01-20 (a personagem e a ação)

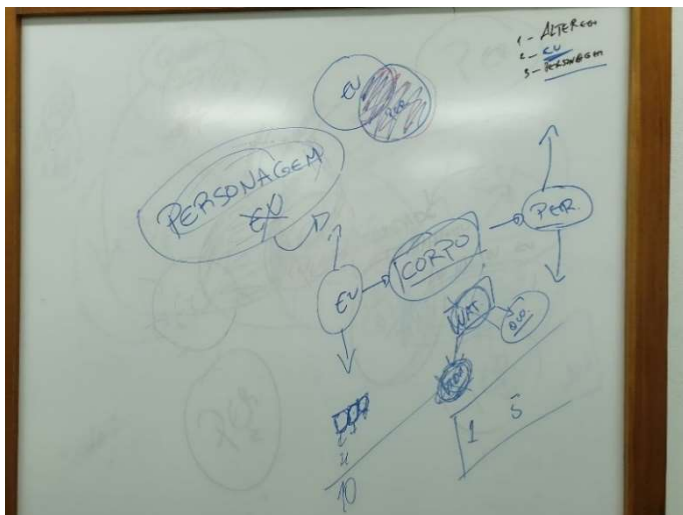


Imagem 9

Quadro com registo de debate n.º 2

Nesta sessão, que contou com a presença de mais um elemento feminino, para além dos da sessão anterior, o trabalho foi dividido.

Ao elemento novo foi lançada a conversa/debate/partilha da sessão anterior e aos elementos que já haviam realizado este momento foi dado o exercício de colocar em prática a história da personagem já redigida.

Da argumentação em torno da ideia da personagem e das questões associadas a este tema, ficou o registo fotográfico do processo redigido no quadro (ver imagem 9).

Podemos ver que, desta sessão em torno da personagem, surgiram novos conceitos que complementam a sessão décima sétima: Naturalismo (“NAT”); quotidiano (“QUO”); “VIDA”; uma bolha que engloba a ideia da “personagem” e do “eu” juntos; a palavra “CORPO” como intermediário entre o “EU” e a “PER.” (personagem); uma bolha que destaca o círculo de influência do “EU” com a “PER” (personagem). As setas a apontar para cima e para baixo representam “vários “eu’s”” e “várias personagens dentro da própria personagem”.

Posto isto, enquanto o intérprete redige a história da personagem o OP abordou diretamente os intérpretes que já realizavam trabalho prático. Foi criado um diálogo entre OP e observado, de modo a aprofundar as ideias chaves que cada personagem continha.

Para terminar a sessão, foi realizado o exercício coletivo de exploração individual de olhos fechados, às escuras e música alta (este exercício está na base do trabalho desenvolvido em torno das sessões “chão movediço; manipulador/manipulado; respiração e elástico”) cujo foco essencial era “Concretizar a personagem através de mim”. No modo como cada história foi redigida, como poderá esta evoluir, tendo em conta os conceitos lançados nos debates

introdutórios acerca da ideia da personagem. Explorar, pela ação as ideias manifestadas e organizar, no corpo, essa hipotética divagação de conceitos de modo a compreender sensitivamente a sua concretização.

Foi observado o seguinte: o grupo num exercício tímido, com tom de voz baixo, não revela afetação da voz pelas ações físicas e arrisca pouco: Os elementos denotam esperar por algum impulso externo e têm necessidade de ler os apontamentos e a história escrita, não exteriorizando a relação entre as emoções e as experiências descritas na história. Não é visível, na reprodução física dos comportamentos, a natureza das personagens.

O OP estimula os intérpretes e questiona sobre a concretização e clareza dos gestos, do caminhar, da respiração, da cadência no espaço e do romper com o ambiente da sala já sem a música e em voz alta. Os intérpretes não rompem com o ambiente calmo e tranquilo a que esta sala nos habituou em algumas sessões (quando há ruído externo não se verifica esse comportamento). Olham constantemente à volta de si observando os colegas, sorrindo e tirando prazer daquilo que veem nos outros e distraem-se. O OP alerta que “o intérprete tira prazer da sua interpretação e não daquilo que vê no trabalho dos outros, não é um observador externo, em cena é o executor interno”.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “Criar uma história por detrás da personagem foi um exercício interessante. E no início sentia que estava a ficar mais confortável a explorá-la, porque sabia alguns dos pontos onde “tocar”. Mas quando foi para interagirmos uns com os outros apercebi-me que não estava assim tão em sintonia. Não tinha a certeza e perdi a atenção. A partir daí fiquei na dúvida que lado seguir, que emoção/palavras. O ter uma personagem negativa fez-me questionar o que outros sentiriam ao pé dessa personagem, mas não sabia se ao mudar ia fazer sentido. No final do exercício estava a tentar perceber o que faltava, o que precisava de adicionar e isso levou a minha concentração um pouco para longe.”
2. “Personagens em ação, mandadas para o palco. Eu fiquei a olhar para o livro, a descobrir que os olhos do Pai Natal, na capa e contracapa do livro, são carinhosos, que ele tem uma cor coradinha nas bochechas e que daquele Pai Natal eu não teria medo.”

Ao par que trabalhou a componente prática, o OP, e após experimentação individual dos intérpretes, interveio no sentido de que explorassem os limites propostos por eles na definição dos traços de personalidade, fazendo questões e provocando discussões para que os mesmos reagissem à contracena dada.

Foi proposto explorar, para além do texto e da cena, diálogos internos entre o “eu” e a “personagem”. Era como se explicassem à personagem o que se estava a passar – desenvolvendo criatividade e um jogo mental interativo entre dois pensamentos em realidade opostas: diálogos que se iam exteriorizando através da voz e do corpo, experimentando a situação em que o “eu” explica à “personagem” o que fazer a cada momento. Desta forma, é possível trabalhar a imaginação da cena e a sua efetiva visualização diante dos olhos, para que não haja faz de conta nem uma mímica imprecisa do corpo na situação. Estas propostas permitiam ao intérprete, compreender se a personagem tinha livre vontade ou se os impulsos gerados seriam os que partem da percepção sensorial do “eu”. Neste momento foi permitida a introdução de um objeto selecionado pelo intérprete de modo livre.

Foi observado o seguinte: há precipitação nos gestos e rapidez no movimento; a qualidade do gesto desenvolvido nas sessões passadas, aquando do trabalho técnico, não está a ser posta em prática. O OP intervém e relembra a adaptabilidade e pertinência do uso técnico dos exercícios realizados no trabalho em aula. Há essa nova consciência e esforço, os intérpretes aplicam as noções dadas na medida em que lhes é explicada e exemplificada pelo OP a sua associação. O elemento masculino revela dinâmica, atitude e seriedade no desenvolvimento do exercício e demonstra evolução no trabalho de construção da personagem.

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. Nesta aula, eu, [nome sob anonimato], estive a “falar” com a minha personagem, “a louca”. O professor “desenhou”, numa fita colada na parede, os olhos e o nariz da minha personagem e pediu que eu, [nome sob anonimato], lhe contasse a história do livro. Eu contei de forma simples inicialmente. Depois, como ela é descompensada, eu comecei a perguntar se ela sabia contar as renas, mas “ela” estava sempre a dizer que não queria saber daquele livro nem do Pai Natal; que não acreditava em nada daquilo e trocava-me as voltas. A minha louca não quer conversas e está difícil. Não aceita nada do que eu digo.”

Vigésima sessão: 16-01-20 (objeto)

Nesta sessão participaram 3 elementos do grupo de teatro (2 do sexo masculino e 1 do sexo feminino).

Foi introduzido o trabalho de manipulação do objeto, identificado por cada um nas semanas anteriores. Esta sessão foi destinada a improvisação/exploração livre. As questões/tópicos a explorar seriam: abordar o objeto como se eu nunca o tivesse visto. Que objeto será? Qual a sua função? Para que serve? De onde veio? Que sensações desperta em mim? E se for a personagem a explorar? Como se distingue a “personagem” do “eu” nesta interação? Qual a perceção que tenho nesta gestão de informação entre estas duas “personalidades”?

Foi observado o seguinte: numa primeira fase a abordagem é convencional, assemelha-se a “colher” um artigo do supermercado, sem importância no olhar, no toque, na aproximação e na textura; não há medo de aproximação. Não há relação com o espaço envolvente e o exercício só começa quando o intérprete tem o objeto na mão.

O OP questionou sobre: a presença dos 5 sentidos, se foi consciencializada essa abordagem, e sobre os momentos de silêncio. Explicita e solicita que o exercício recomece, mas sem que se imite o que acabou de exemplificar.

Nesta segunda ronda o grupo demora-se, há escuta, uma observação mais atenta (embora, a figura feminina manifeste uma tendência para observar os outros à sua volta e se focar pouco em si). As figuras masculinas procuram tirar prazer desta relação com o objeto, mas terminam o exercício sem o observador o dar por finalizado. Recomeçam e repetem as ações programadas em *looping*.

Individualmente, o OP aborda cada intérprete e questiona cada passo, cada movimento feito na relação com o objeto e solicita a cada um que coloque interrogações às suas ações: porquê assim? Para quê assim? Para onde deve evoluir a ação? No final relembra que o processo criativo é um processo racional, não apenas emotivo, e que a relação entre o “eu” e a “personagem” carece de diálogo constante. Gerar a personagem em modo “piloto automático” deixa o intérprete entregue à sorte e sem poder de decisão, improvisação não é sinónimo de desordenação.

No final o OP ficou a trabalhar apenas com um elemento masculino na precisão do “percurso da sua personagem”, ao longo do mapa imaginativo que este criou para a sua cena. Este não visualiza o percurso, finge que está a fazer as coisas numa mímica sem precisão.

Quando questionado sobre o que está a visualizar não responde concretamente sobre o fruto da sua imaginação, e quando o faz demora a responder, porque esteve a pensar (demonstrando não visualizar nada em concreto).

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “Procurar, com a naturalidade que lhe é intrínseca, assumir a personagem que se movimenta ou passeia e que se surpreende com a existência de um saco, o qual lhe desperta a curiosidade a ponto de explorar o seu interior e os objetos que lá se encontram. Explorar essa situação, mantendo naturalidade de uma forma ativa.”

4. Segundo módulo: construção cénica

O trabalho desenvolvido ao longo dos exercícios do módulo de preparação técnica permitiu dotar os elementos inscritos no grupo de teatro (intérpretes), de ferramentas necessárias para uma abordagem não meramente tecnicista (com termos técnicos e teóricos), mas, também, experimental.

Foi descrito o processo laboratorial que procurou combinar a prática com a teoria, que habita no mundo da arte teatral, e cruzar esse universo com a simplicidade vivida no quotidiano. Não falar apenas de teatro, porque este, deve ser experimentado para poder ser compreendido e absorvido na sua forma plena.

O teatro implica ação, daí que, não foram esquecidas: a individualidade na consciencialização e aprimoramento; a exploração da relação entre cada um dos intérpretes com a sua bagagem pessoal e o ato teatral; a reutilização, readaptação, incorporação, descodificação e libertação das referências expressivas destes intérpretes, como mote para uma descoberta da teatralidade e expressividade intrínseca a cada ser humano; a necessidade de despertar de dentro de cada um a capacidade de combater e anular a ideia pré-concebida em torno do teatro enquanto teoria e, nesse embate, revelar a difícil simplicidade de consumir em si mesmos essa clarividência. Em suma, compreender o significado do paradoxo de “não fazer/fingir no teatro” e “ser no teatro”.

Do trabalho desenvolvido ao longo daquelas sessões não se pode afirmar que tudo tenha ficado consolidado, nem acreditar que estes intérpretes tenham adquirido uma natureza profissional no seu processo criativo e de manifestação individual, artística ou não.

Não é pretensão deste projeto a criação ou formação de atores, antes, propomos desenvolver e aprofundar a natureza criativa inerente a todos os seres humanos. Assim, por via da sua ação individual experimentam no coletivo a sua descoberta teatral, associada à sua criatividade já pré-determinado ou não. Aqui, a função do OP passa por compreender o que cada intérprete manifesta nesta experiência e procurar descodificar essa mensagem, para que estes possam ir além das ideias que entretanto haviam formado na sua existência de vida. Isto implica um raciocínio construtivo em torno de uma ideia de teatro, capaz de compreender o jogo comportamental entre o real e o imaginário; o emotivo e o racional; o físico e o metafísico; o sagrado e o profano; o sublime e o grotesco, que habitam na simultaneidade da presença humana neste mundo.

O caminho do processo de construção cénica é uma continuação do percurso de preparação técnica, porque a criação na cena é, também, mas não só, um processo técnico.

Na continuidade desta abordagem entre os domínios apresentados, eu, enquanto OP e responsável por este projeto tinha entre mãos alguns desafios que foram surgindo ao longo do módulo anterior. Problemas como a pontualidade e a assiduidade num trabalho de grupo de natureza voluntária, provocados pela habitual rotina externa à atividade do grupo de

teatro, como é o caso dos alunos trabalhadores / estudantes; dos alunos que faltam às sessões por motivo de trabalhos académicos e preparação ou estudo para frequências; dos alunos e docentes que chegam tarde às sessões por motivos profissionais ou de trabalhos e reuniões académicas; dos docentes que faltam por motivos profissionais, colocam em causa o desenvolvimento de um trabalho coletivo e contínuo.

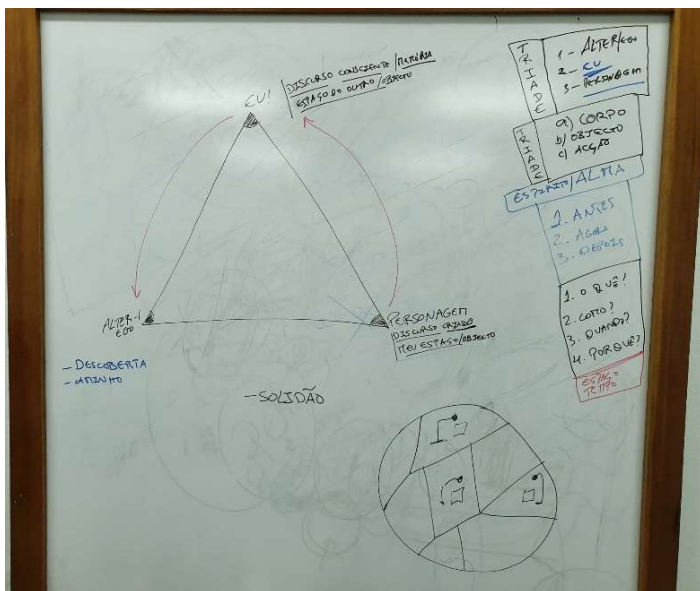


Imagem 11

Quadro com registo para orientação de trabalho criativo

Associada a esta problemática contamos com as desistências por motivos relacionados com as notas das unidades curriculares. Por tudo isto, a decisão não estava entre manter ou não o grupo de teatro, porque, como sabemos, o teatro também se faz com um ator em cena. Este

é um trabalho de aprimoramento individual moroso e não conclusivo no período de frequência deste Mestrado; de maneira que o modo como o projeto avança é que sofre uma mudança. Na verdade, o tempo de cada sessão de trabalho revelava-se curto para o aprimoramento pretendido.

A ideia lançada ficou registada na imagem 11. Aqui é visível, no canto inferior direito uma circunferência com fronteiras traçadas entre várias figuras. Cada espaço delineado representa uma ilha, a ilha de cada intérprete que, isoladamente, faz-se apresentar/representar. A proposta apresentada visa um trabalho individualizado, não comprometendo a sua evolução nem o normal funcionamento das sessões. Desta forma, e seguindo uma linha de trabalho de simplificação, iniciámos a construção cénica individual. Na criação de um guião final as apresentações cénicas teriam uma articulação onde todos trabalhariam em conjunto, num esforço extra ao sistema voluntário vigente. Deste modo, a orientação para o trabalho a desenvolver ficou descrita e exposta no triângulo (ao centro) e nos termos apontados no canto superior direito da imagem 11.

De registar que, neste módulo, foram feitas filmagens de alguns exercícios propostos para observação posterior e em conjunto com cada intérprete. Embora inicialmente não estivessem planificadas, estas ocorreram pontualmente e por via da evolução na relação estabelecida com o OP.

Faça-se o relato da observação participante, tendo em conta a introdução dada e a continuidade do trabalho desenvolvido qualitativamente e respetiva sequência numerada.

Vigésima primeira sessão: 21-01-20 (criação individual)

Nesta sessão participaram 4 dos inscitos (3 do sexo feminino e 1 do sexo masculino).

Aos intérpretes foi descrito o formato do exercício a praticar em aula:

1. Improviso sobre a cena idealizada na exploração de ideias a concretizar;
2. Repetição de momentos chave;
3. Exploração do objeto proposto e introdução do mesmo na situação anterior.

Foi observado o seguinte: no elemento mais recente do grupo de teatro evidenciava-se um trabalho tímido e fechado, de costas para o grupo, pouco audível e impercetível.

No intérprete masculino, uma evidente exploração física e sonora que ganhava força na interação com o OP. Este elemento tem revelado profundidade e consistência no seu trabalho; concentração e um olhar que não denota dispersão. Contudo, tem momentos que

evidenciam algum cansaço emocional e um ligeiro bloqueio na relação entre o estado mental da personagem e a sua fisicalidade. Tem uma personagem que explora um desequilíbrio físico (um bêbado), já denota atenção no gesto e qualidade na sua oralidade (nem sempre contínuas, com algumas quebras).

Dos outros dois elementos femininos há um olhar de dúvida e incerteza, uma relação artificial com os objetos e uma preocupação em “mostrar de frente as ações”, pois olham constantemente para o OP e para os restantes colegas e não exploram a ideia de um “ponto de fuga”.

No geral, todos trabalham as propostas dadas e respondem aos impulsos internos do OP de modo afirmativo e aprofundado. Os intérpretes aplicam alguns dos conceitos trabalhados no módulo anterior; revelam uma inconstante energia e ritmo na exploração do trabalho e o “tom de cena” e a “intensidade” ainda estão ao nível do quotidiano. Contudo, quando explicam o motivo por que escolheram o objeto específico e contam a história da sua origem, em contexto informal, as suas expressões e comunicação são mais vincadas. A preocupação que demonstram na exploração das propostas, influencia na castração da sua “naturalidade”.

O OP lembra que “devem” levar para o ato teatral a confiança e descontração que têm adquirido no seio do grupo, pois a personagem em cena usa as ferramentas do “eu” /intérprete.

Excertos dos relatos individuais de atividade:

1. “Vivenciar ao pormenor a situação de surpresa ao encontrar um saco e explorar com curiosidade e receio o seu interior.”
2. “(...) No teatro, há a consciência de cada um dos nossos gestos. Eu disse também que às vezes ou quase sempre não sei como deva fazer ou desempenhar o meu papel de “louca”. Invento sempre encrencas. Os outros colegas estão mais à vontade e esforçam-se mais, sobretudo o colega [nome sob anonimato] que sabe tirar prazer do trabalho que faz na sua figura de dândi bêbado. Eu gosto muito de vê-lo, mas tenho sempre a mania de que não sou capaz e de que estou a dificultar o trabalho do professor.”

Vigésima segunda sessão: 23-01-20 (exploração individual)

Nesta sessão estiveram presentes 3 elementos (1 do sexo masculino e 2 do sexo feminino), que deram continuidade ao trabalho individual de exploração cénica. Este é desenvolvido todo no mesmo espaço, significando que os intérpretes estão a trabalhar, também, a presença do outro em cena. Em simultâneo, o OP faz o levantamento das situações

onde estes se poderão encontrar, ou seja, nos momentos em que a articulação do grupo será criada.

As indicações dadas foram:

1. Explorar a personagem para além dos episódios e traços de personalidade chave;
2. Movimentação/relação com o espaço (uma vez que na sessão anterior saíram pouco do local onde definiram concretizar o exercício);
3. Continuar a exploração com o objeto, não esquecendo particularidades como: os efeitos dos 5 sentidos nessa relação, a novidade e a não mecanização/automatismo do gesto;
4. A relação de profundidade psicológica da personagem e como o “eu” transmite essa informação.

Os intérpretes foram deixados livres e sem intervenção nesta sessão.

Foi observado o seguinte: os membros idealizam uma sequência para a cena e quando chegam ao fim não a repetem; há uma superficialidade no tratamento do gesto dos intérpretes e um exagero nos movimentos que não revelam organicidade, com risos que denotam falta de à vontade. Nenhum dos elementos olha para o “ponto de fuga”, pois escondem o rosto, ora olhando para o chão ora com o cabelo. Observam o OP como se solicitassem a sua intervenção e estímulo.

No final da sessão o OP relembra que devem procurar: sair da zona de conforto; o estímulo interior; dominar e ser o foco de atenção na cena; romper com a energia e com o clima da sala; não dispersar o olhar e decidir o que fazer no momento, pois estas são funções essenciais do sujeito de teatro e, finalmente, não ficar à espera que alguém diga o que fazer.

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “Buscar acontecimentos no passado da personagem com que eu pudesse relacionar, focar nas emoções, ajudou a perceber mais onde podia tocar. Como um guião indireto. Por vezes é difícil focar-me e gosto de ter algo visual ou um diagrama para lembrar o rumo a seguir, especialmente se algo distrai o meu pensamento. Olhar para os apontamentos que fiz, ajudava, mesmo que não lesse – só olhar para a página. Quando estava a fazer o improvisado, depois desse exercício, foi quando finalmente senti-me “quase lá”. Foi uma sensação estranha (mas estranho bom), porque estava alegre e confortável numa personagem não-alegre. Mas não sabia o que fazer com o corpo, faltava esse conhecimento e guia. Porque eu sabia mais ou menos o andar da personagem e como ela se mexe, mas não em conjunto com o texto. Mesmo no meio do improvisado sentia que não sabia onde “ficar”. Logo a

seguir foi como se tudo saísse e não conseguia repetir. Demorou um pouco a voltar a me focar.”

Vigésima terceira sessão: 28-01-20 (consciência na cena)

Com 3 elementos participantes (do sexo feminino) demos continuidade às criações / explorações propostas. O objetivo é proporcionar mais momentos de experimentação porque os intérpretes não exploram o trabalho fora deste contexto (em casa).

Para a sessão de hoje o trabalho mantinha-se:

1. Explorar o objeto e a ação, com a novidade de introduzir o texto previamente memorizado;
2. Atentar em: sons (gestos e textos – de todo o espaço);
3. Descrever o que está a personagem a fazer em cena (fazendo alusão ao exercício onde o “eu” dizia à personagem como se “portar”);
4. Procurar trabalhar a tonicidade muscular, o gesto afirmativo e concreto.

Foi observado o seguinte: os movimentos e as ações não evidenciam os limites dos intérpretes, quando na preparação física estes transpiravam, aqui, por momentos, bocejam. Cada intérprete se instala num dado espaço e pouco sai dessa área, pouco se movimenta pelo espaço, levando a gestos e expressões pequenos, fechados e sujos / confusos.

O OP intervém e individualmente interpela cada intérprete: “o que estás a fazer? ... Explica, em voz alta, o que se está a passar neste momento na tua gesticulação... em que espaço se encontra a personagem neste momento? Explica... que objeto é esse?... para que serve?... fala-me de ti, da tua personagem, porque vieste cá parar? Porque chegaste a este momento.” Passo a passo, pergunta a pergunta, respondendo a estes estímulos os intérpretes ganham ritmo (velocidade), porque têm um veículo para onde dirigir a informação. Não tendo público a direccionalidade da cena dilui-se pelo espaço envolvente e, sem as personagens e o texto memorizado, é dispersa a quantidade de informação que têm de processar e direccionar. Estas perguntas revelam uma maior sintetização nesta fase do processo, e pela primeira vez o OP pensa que será necessário afunilar e direccionar cada intérprete, contudo, até que ponto isso não afunila também as capacidades criativas destes intérpretes?

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “Focar-me na personagem foi um pouco difícil neste dia, não sei muito bem porquê. No início estava mais ou menos a perceber onde ir, para explorar o

objeto. Mas perdi a concentração e no final já estava com o sentido de “estou farta, quero ir embora” o que se notou na filmagem. Não consigo lembrar-me se foi lembrar-me de algo ou algo que aconteceu no dia, mas estava cansada e a certo ponto era como se tivesse esquecido do que era suposto fazer, qual era o exercício. Isso fez-me ficar frustrada, porque queria tentar e explorar, mas nem conseguia focar-me no exercício principal.”

Vigésima quarta sessão: 30-01-20 (consciência na cena 2)

Nesta sessão participaram 2 elementos (1 do sexo feminino e 1 do sexo masculino), diferentes da sessão anterior. Deste modo, o exercício proposto foi o mesmo daquela.

Foi observado o seguinte: o par revela dificuldade na aplicação das ideias, não manifesta a sua presença no espaço e executa timidamente o trabalho proposto. Por momentos nota-se um foco maior e concentração no exercício, mas a profundidade na concretização das ações não revela a qualidade do trabalho executado no módulo de preparação técnica, com gestos e movimentações, pelo espaço, em excesso, e por uma expressividade abundante com caretas no rosto e um corpo que balanceia (como um barco navegante). As posturas não estão concordantes com a simplicidade, limpeza e precisão do movimento teatral. O elemento masculino caminha num efeito *bumerangue* pela sala, o elemento feminino escorrega pela cadeira abaixo.

Nestas duas últimas sessões, os intérpretes revelaram um desnorte e uma necessidade de acompanhamento mais direcionado por parte do OP. Para eles, criar situações a partir do nada com uma liberdade total é difícil, não têm referência de como colocar em prática os conceitos apreendidos no módulo anterior.

Importa readaptar o trabalho feito até agora para uma maior intervenção por parte do OP, guiando cada intérprete de maneira mais específica e pormenorizada. Será essa a mudança empreendida e necessária nas sessões futuras. Um trabalho ainda mais individualizado e pormenorizado com cada intérprete no sentido de que, no pressuposto da disponibilidade recíproca, o observador e observado sejam capazes de criar momentos cénicos aprofundados. Na base estará sempre uma ideia de teatro articulada no respeito pela expressividade inata do intérprete.

Vigésima quinta sessão: 04-02-20 (direção individual)

Desta sessão fizeram parte 2 elementos de sexo feminino.

O exercício proposto foi guiado pelo OP:

1. Utilizar/explorar a relação com o objeto;
2. Explorar a personagem;
3. Viver a situação descrita.

A situação a trabalhar representava o roubo do objeto pela personagem. O facto de terem participado apenas 2 elementos permitiu que o trabalho individualizado se prolongasse nas duas horas de exercício.

Da condução individual foram dadas as seguintes diretrizes: mapa do local onde estão a realizar a fuga, focar o olhar dirigindo-o para o local que impulsiona a reação, respiração ativa, expressão facial, relação do corpo com o objeto roubado, relação dos pés com o chão, inclinação do corpo (o querer esconder-se e esconder o objeto), manter a tensão no uso da voz, tensão muscular (as mãos que protegem/seguram o objeto) e o corpo que “apoia” nessa ação.

Importa destacar a alusão constante à memória de um acontecimento análogo na vida destes intérpretes, e as memórias que ele espoletava (direta ou indiretamente relacionada com a situação). O medo, a vergonha, a necessidade, a solidão, a raiva e o desespero foram emoções que surgiram ao longo deste exercício.

Foi observado o seguinte: além do que foi acima descrito, fruto do trabalho prático, notou-se uma maior disponibilidade dos intérpretes para executar o exercício pretendido.

A intervenção por parte do OP potencia um nível de profundidade que se evidencia nas descobertas e respostas interpretativas que os intérpretes dão em cena. A intervenção ativa do OP traz o benefício de aprofundar a energia e estímulo individuais que estes elementos demonstram, evidenciando e vincando traços pessoais, que estes revelam timidamente em momentos de teatralidade orgânica.

Há ainda uma precipitação na manipulação do objeto e na execução de momentos isolados, numa urgência de apresentar trabalho fechado que estes intérpretes têm manifestado neste segundo módulo.

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “Ter exercícios mais específicos ajudou a perceber como fazer as ações. Notei que quando tento fazer a ação sem estar a fazê-lo, exagero. Salto logo sem parar para pensar "okay, mas como vou fazer" e faço o que acho que é. Dizer as palavras enquanto faço a ação é que foi complicado, mas no final apercebi-me que não posso dizer exatamente como está no texto. Se eu fizer assim, tenho a tendência a usar a "voz de leitura". Tenho de dizer por outras palavras. Quando fiz assim, ficou mais fácil deixar a respiração vir primeiro.”

Vigésima sexta sessão: 06-02-20 (direção individual 2)

Nesta sessão, com 3 elementos participantes (2 do sexo masculino e 1 do sexo feminino), a condução dos trabalhos mantém-se individualizada e focada na exploração cénica entre o “eu” /personagem/objeto/espço.

Aos elementos participantes foi solicitado que:

1. Entrassem em cena;
2. Improvisassem no sentido de explorar o texto escolhido com o trabalho desenvolvido ao longo do segundo módulo.

Aos intérpretes é explicado que, tal como o gesto, o texto, seja ele sujeito a modificações ou não, será na cena um elemento constitutivo da situação teatral, compondo a ação dramática em situação de igualdade com a gesticulação e oralidade do intérprete.

Foi observado o seguinte: um dos intérpretes representa uma ave, com esse elemento é trabalhado o pormenor no gesto da ave: “Como é que ela se desloca? O voo da ave é estilizado ou literal?” O intérprete caminha com as duas pernas quando a ideia a transmitir será a de que a ave está a voar, “porque não bate apenas as asas em vez de caminhar com as pernas? Se a ave voa numa relação horizontal à posição de repouso, porque não “simular o voo” de barriga no chão e no momento de repouso trabalhar a verticalidade?” Este não revela precisão no gesto, a capacidade de reprodução por via da observação externa de um animal não revela o detalhe do gesto, dos movimentos particulares de uma ave; os movimentos são gestos normais de um ser humano, e aqui perde-se o cuidado na exploração de uma movimentação estilizada e capaz de demonstrar qualidade gestual. O intérprete resiste às indicações do OP, pois pretende mostrar alegria na emoção da cena, contudo, a expressão facial mostra um rosto e olhar vagos, cuja emoção é imprecisa. Não é clara a mensagem transmitida, o intérprete mostra dúvidas e não distingue a atitude a ter dentro do espaço definido para o momento teatral e aquela que mantém fora. O OP demonstra diferentes possibilidades de experimentação, o intérprete precipita-se na tentativa de imitar o OP, não é esse o objetivo.

Um outro intérprete ri e observa o que se passa à sua volta, executa uma ação mecânica e sem uma relação com o objeto apresentado, ou seja, não cria uma história nem justifica o porquê do objeto. O OP intervém, “na cena, importa criar relações para que o que ali acontece faça sentido e não seja apenas um depósito de movimentos e “coisas” a acontecer”. Na exploração do objeto começa a experimentar, a dar-lhe uso e mostra, por via

da expressão facial, momentos particulares em cada gesto, surgem-lhe memórias, que aos poucos descreve de forma emotiva e relacionada com o texto memorizado.

O terceiro intérprete demonstra atitude e aplica os conceitos trabalhados até então. Apresenta uma evolução significativa, improvisa com o texto memorizado, desconstrói o texto, explora o objeto com qualidade no gesto e na sua relação com o espaço. Emociona-se: lágrimas, raiva, olhares díspares, respiração envolvente, domínio do gesto e da relação com os objetos, o silêncio de alguns momentos contrasta com a densidade energética que o mesmo manifesta. Há, contudo, ligeiras quebras de ritmo no exercício, o OP intervém e observa que este deve “procurar ver a cena de fora e abrir a articulação do gesto, dar visibilidade às suas ações”. Por fim, demonstra empenho e qualidade teatrais nesta fase de construção cénica. Os restantes colegas manifestam curiosidade no trabalho e evolução deste colega, e afirmam que “nunca vão conseguir fazer o que ele faz”.

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “Com a sua paciência toda e para me ajudar, numa aula, o professor pediu-me para me lembrar de algo que me desse vontade de rir, porque de todas as vezes que eu desempenhava o meu papel de louca eu mostrava-me muito “sedada”. E eu lembrei-me de um episódio da minha infância, que na altura não tinha tido graça nenhuma para mim, mas depois, sim, era um episódio caricato e hilariante. Nessa aula, entrei no “palco” e ri mesmo. Senti-me bem no meu papel. Mas era preciso introduzir falas da louca e isso já foi mais difícil. O [nome sob anonimato] disse que eu tinha sido mais autêntica e verdadeira ao contar e a rir fora do palco do que no próprio palco e eu sei que sim, é verdade.”

Vigésima sétima sessão: 11-02-20 (percurso de liberdade)



Imagem 12

Registo de trabalho criativo: improviso em cena

Nesta sessão participaram 3 elementos (2 do sexo masculino e 1 do sexo feminino).

Foi dado como tema para a aula: improviso livre.

Ao longo do trabalho desenvolvido tem havido uma mudança de abordagem por parte do OP em relação ao trabalho de construção cénica. Gradualmente e ao longo da exposição deste módulo, irei abordando esta transformação.

Deste improviso livre os elementos a ter em conta na cena seriam:

1. Uso dos objetos por parte de cada uma das personagens;
2. Exploração das personagens;
3. Trabalhar a contracena;
4. Procurar utilizar o texto de forma complementar com o improviso (diretamente ou indiretamente).

Foi observado o seguinte: No primeiro improviso (1 feminino e 1 masculino): O intérprete feminino mostra alguma fragilidade em manter o foco na exploração da personagem, daí que se verifique em cena uma desconstrução constante e insegura entre o intérprete e a personagem. Não é clara a distinção entre ambas as “entidades”. Há desconcentração, timidez e vergonha. A intérprete não está focado e desvia o olhar para fora da cena, demonstra alguns momentos credíveis e profundos, mas não se apoia neles para ir mais além na improvisação; responde aos impulsos do colega na contracena, mas não devolve esses impulsos para que o colega aprofunde o momento; ganha mais organicidade quando se sente perdido no improviso do que quando o controla (aparentemente); a voz evidencia uma relação instável entre o efeito vocal da necessidade de “fazer teatro” e a simplicidade não artificial do uso da voz (naturalidade apoiada na respiração e na energia que a personagem está a transmitir ao intérprete).

O elemento masculino tem mostrado profundidade na sua evolução. Este representa um bêbado em constante desequilíbrio visível no corpo, nos movimentos e na, ainda ligeira, cadência vocal. O seu olhar mostra essa tensão. O gesto evidencia desequilíbrio: instabilidade nos pés, procura de apoio, movimentos lentos, movimentos bruscos, a respiração profunda, o movimento ondulante do corpo, o domínio dos objetos, a despreocupação com os acidentes da cena (cadeiras e mesas caídas) e o gatinhar/rastejar pelo chão. A sua personagem está presente e o olhar não dá sinais da presença do “eu” intérprete. Assistimos a um exercício de entrega por parte de ambos os intérpretes, que demonstra a verosimilhança no “fingir” teatral que é, na verdade, o seu “ser” teatral.

No segundo improviso (com os 2 elementos masculinos), ver imagem 12, o intérprete bêbado continua a desenvolver profundidade e qualidade teatrais. Ao observar esta personagem vemos capacidade neste intérprete para iniciar um processo de criação de um espetáculo, tal é a segurança com que este explora a movimentação no espaço, a relação com o objeto e a contracena com os outros.

Com o outro intérprete, ainda existe um desapego no compromisso de profundidade teatral, visível durante a improvisação, com expressões como “já me desmanchaste a cena toda” (quando o colega joga as cadeiras contra o chão). Contudo, e na medida da interação com a personagem “bêbado”, há uma mudança de postura gradual.

A seriedade com que é encarado o improviso, a dada altura, mostra a fragilidade humana e a sua compaixão. O contacto físico surge naturalmente, os risos, os silêncios, as respirações.... A escuta em cena surge de forma automática e a articulação, mesmo neste improviso, traz à superfície qualidades inatas nestes dois intérpretes.

É o momento em que da minha observação, se comprova que há qualidades de natureza teatral intrínsecas ao ser humano e que, as mesmas, postas em desafio se evidenciam, potenciadas por uma prévia preparação técnica que não é usada diretamente. Isto significa que a técnica não é para ser pensada, mas experimentada e treinada de modo a que o nosso corpo e sentidos, num processo automático, a manifestem.

Neste momento, ambos os intérpretes compreenderam, na prática, o significado da afirmação: fazer teatro não é fingir, fazer teatro é estar no momento. Caminhamos no sentido de compreender que o teatro não é um momento de execução de um qualquer combinado de marcações em cena e sua fixação, um jogo de palavras memorizadas numa cadência ideológica ou idealizada, mas sim um processo individual e intuitivo que se evidencia e redimensiona pelo aprimoramento técnico.

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “Viver a situação de uma relação conjugal deteriorada pela presença constante do álcool e da ausência das necessidades básicas da alimentação: a vivência do casal. Explorar a atitude da personagem atendendo às suas características: improvisar uma situação de interação com amigos, explorando e mostrando objetos”.

Vigésima oitava sessão: 13-02-20 (texto para a cena)

Nesta sessão estiveram presentes 4 intérpretes (2 do sexo masculino e 2 do sexo feminino).

Com o avançar do trabalho de improvisação o OP apercebia-se do fosso existente entre o trabalho físico e o uso da voz e do texto. Por essa razão esta sessão foi destinada a trabalhar ao pormenor os textos dos intérpretes. Nesta altura os elementos não dispunham de texto memorizado em termos significativamente quantitativos e qualitativos.

Foi observado o seguinte: se por um lado, os improvisos ganhavam terreno e o texto espontâneo surgia, por outro, a apropriação do texto escolhido e sua interpretação e inclusão nos improvisos estava a perder impacto e relevância. Importava inverter esta situação, e após esta constatação, a proposta feita pelo OP foi a de reestudar e reanalisar os textos identificados.

Os intérpretes revelavam dúvidas na forma do uso dos textos, incertezas e inseguranças sobre se este ou aquele seriam textos adequados para as cenas e para o trabalho técnico efetuado. Esta proposta não procurava facilitar a articulação texto/cena/intérprete, mas sim um reenquadramento, fruto da evolução dos trabalhos. Lembremos que a escolha dos textos vem do módulo de preparação técnica, e esta necessidade poderá surgir de uma evolução na forma como os elementos do grupo de teatro começam a compreender e a amadurecer a “ideia de teatro”. Propus, para esta sessão, que cada elemento reestruturasse os seus textos, seja pelo conteúdo mais desenvolvido ou pelo corte de secções repetitivas, sendo este um exercício prático entre as ações desenvolvidas nos improvisos e a ideia de texto a concretizar nestes momentos.

Se um dos elementos sentia necessidade de cortar linhas contínuas no seu texto, outro teria que o complementar e desenvolver, e outros que ora os diziam de um modo ora de outro. Todas estas situações careciam de um factor essencial ao padrão teatral: decisão. A não decisão de “como fazer e o que fazer?” causava demasiada confusão neste processo, e de novo o OP sentia que o grupo precisava, cada vez mais, de respostas do que de perguntas, pois eram cada vez menos as respostas dos intérpretes capazes de avançar no processo.

Durante o exercício textual foi observada uma liberdade criativa e necessidade de “adulterar” o texto e, uma vez que o texto teatral serve a cena tal como o gesto, esse trabalho deu resultados. De um lado alguns intérpretes sentiam-se num beco sem saída (sem saber como dar uso ao texto), do outro lado, o texto perderia sentido e não dava força ao trabalho dos intérpretes.

Vigésima nona sessão: 18-02-20 (texto para a cena 2)

Nesta sessão, com a participação de 4 intérpretes (2 do sexo feminino e 2 do sexo masculino), foi feito um trabalho de leitura de textos dramáticos de autores portugueses, para distribuição eventual.

A proposta surgiu no seguimento de dotar os elementos do grupo de ferramentas já utilizadas em teatro e de modo a que estes pudessem ter uma abordagem mais direta, uma vez que nenhum dos textos escolhidos por eles, até ao momento, eram textos dramáticos. Para além desta abordagem, uma segunda proposta surgiu após a leitura dos textos: ao elemento que pretendia manter o seu monólogo foi solicitado que o reestruturasse tendo em mente a ideia da leitura feita com o texto dramático, aos elementos que fizeram a leitura na primeira pessoa foi sugerido que explorassem o diálogo que lhes foi entregue. O trabalho proposto ficou a meio, transitando a continuidade para a sessão seguinte...

Trigésima sessão: 20-02-20 (texto na cena)

Esta sessão contou já com uma articulação de trabalho mais individualizada e direcionada para a construção cénica de cada intérprete, na tentativa de ajustar com cada elemento, uma melhor articulação de tempo disponível para a atividade (assiduidade e pontualidade).

Com dois intérpretes participantes (1 do sexo feminino e 1 do sexo masculino), o trabalho foi desenvolvido na observação e direção interpretativa por parte do OP. Em cena estão dois intérpretes a trabalhar duas personagens diferentes: um bêbado e uma boneca. À boneca, é pedido que explore a presença humana (tal como o seu texto descreve) vivenciando (interiormente) a experiência de uma longa espera e o medo de ser vista pelo humano. Com o humano, o bêbado, é trabalhada a cena na íntegra (com texto incluído), primeiro na base de improviso e segundo numa interação com o OP. Este momento tem a particularidade de na construção de um trabalho coletivo, ser possível enquadrar os textos e os episódios em evidência.

Foram apontadas as seguintes notas pelo OP durante a observação e não interação:

1. **Bêbado:** “é por aí”, “mais calma”, “não tenhas pressa”, “não é preciso a introdução ao texto”, “não carregues na palavra «vazio»”, “riso maior”, “voz mais bêbada”, “mais afirmativo, desprezo”, “respira no silêncio... sem precoce... morreu”, “no coração” não batas nas palavras, calma, é doce, é poético”, “não batas nas palavras”, “bem jogado! «Não, o que ia dizer», «onde é que eu ia», “olhos menos lúcidos”, “a voz, está a perder-se”, “deambular o corpo: *ok!*”, “respostas afirmativas, ainda mais afirmativas”;

2. **Boneca:** “movimentos muito grandes, à partida”, “não reage ao homem”, “menos cabeça”, “mais lento, sem pressa”, “mais articulado”, “não seja precoce”, “explore nos limites do espaço confinado”, “criança que se mexe sem ninguém dar por nada”, “pernas”.

Do trabalho de direção e demonstração há a registrar:

1. **Bêbado:** o intérprete deve explorar mais o movimento leve e tirar prazer da leveza dos sentidos na sua relativa sensação “flutuante”; deve pensar no ritmo da cena e nas dinâmicas que o texto deverá ter e quais as imagens que pretende transmitir de cada vez que faz uso da palavra; atentar que a respiração já está a funcionar e essa apropriação na cena ajuda a instalar tempos que enriquecem o momento teatral. A sua dinâmica vocal ainda não está associada à do corpo, deve deixar que a língua e o queixo se envolvam na respiração e absorvam a mensagem do resto do corpo, explorar a sensação de dormência no rosto;
2. **Boneca:** o olhar está demasiado humano para uma boneca, qual será o aspeto dos olhos? Será vidrado? Pensar no ponto de fuga ajuda. Precisamos de sentir o medo de ser apanhada pelo humano a mexer-se. Quando estás com medo, como fica a tua respiração? E como a controlar, para não ser apanhada? O movimento está muito natural, como estilizar o movimento nesta situação? Houve um momento, no módulo da preparação técnica em que isso foi bem conseguido, recorda-se? (a respeito de uma das sessões de preparação técnica em que a intérprete aplicou a dinâmica “lenta”, num movimento contínuo que se prolongou durante algum tempo e sem se sentir pressionada pelo grupo, que aguardava observando a finalização do exercício.

Trigésima primeira sessão: 27-02-20 (texto na cena 2)

Nesta sessão, com 2 intérpretes (1 do sexo masculino e 1 do sexo feminino), o trabalho desenvolvido dividiu-se em duas partes:

Parte 1: leitura de duas páginas de texto e memorização com intenções e hipotéticas situações de cena a explorar;

Parte 2: improviso cénico com o texto memorizado ou o possível.

Da parte 1 da sessão, leitura e debate sobre soluções e intenções de cena, foi observada a diferença entre “explicar as intenções do texto” e a sua efetiva concretização,

ou experimentar a dificuldade inerente à interpretação por oposição à descrição dos momentos.

A voz era um elemento inibidor quando os intérpretes procuravam interpretar as falas atribuídas. Ora porque a estes era estranha a sensação de se ouvir e procurar emitir uma emoção e intenção, ora porque, na relação com o outro, o processo de memorização tornava-se um obstáculo, ou seja, o intérprete distribuía a sua atenção pela memorização/domínio do texto e pela sua interpretação. Torna-se evidente que, se a intenção a dar às falas não estiver segura ou se o intérprete estiver continuamente a explorar as ideias do texto, a forma como este se concretiza carece de certeza, e quando há dúvida não se concretiza a verosimilhança.

Na parte 2 da sessão, os intérpretes, timidamente exploram o momento de forma pouco cúmplice. Arriscam pouco na movimentação de cena (quase sempre sentados) não criando uma relação com o espaço envolvente, com a abertura de cena para o público, num tom de voz baixo.

O OP, na interação com ambos, aponta soluções de movimentação cénica tendo como referência as falas das personagens e as didascálias. Foi observado e demonstrado que na cena teatral é o intérprete que dá vida e ação ao texto, mediante o modo como a personagem digere a informação que, na verdade, está a ser processada pelo intérprete. Portanto, a personagem é o resultado do processo digestivo entre o domínio do intérprete sobre si mesmo e a disponibilidade para a circunstância da cena.

Trigésima segunda sessão: 03-03-20 (texto na cena 3)

Nesta sessão, dividida por dois intérpretes, o trabalho foi desenvolvido em horas separadas.

No primeiro momento, o trabalho consistiu em dar continuidade à abordagem paralela de reescrita do monólogo do intérprete masculino e reorganização da sua estrutura, tornando-o mais dinâmico e menos “parado”. A razão que levou a esta abordagem prende-se com a necessidade de colocar o texto ao serviço da cena e torná-lo menos repetitivo nas ideias e frases elaboradas, num exercício prático de construção do texto dramático com consciência prática da cena. De registar que até ao momento recebi duas versões atualizadas desta abordagem. Esta circunstância demonstra maturidade no processo evolutivo, ou seja, o intérprete sente e reconhece, na cena, a necessidade de uma reestruturação do texto, uma vez que este não está a contribuir para o desenvolvimento da ação.

No segundo momento da aula, o trabalho (com o intérprete feminino) fez-se com base da leitura do texto, sua memorização e experimentação a nível das intenções. Aqui, é ainda perceptível a precipitação na fala que a “articulação apressada” demonstra e a conseqüente não degustação das vogais a consoante, um sinal característico desta intérprete que se tem diluído ao longo deste processo. Há mais consciência da forma como se processa a informação entre o “eu” e a personagem, contudo, apresenta maior à vontade nas relações sociais e menor à vontade na exploração cénica!

Trigésima terceira sessão: 05-03-20 (texto na cena 4)

Nesta sessão o trabalho desenvolvido foi dividido por dois intérpretes, do sexo masculino, em períodos separados.

No primeiro período, o trabalho realizado com um dos intérpretes foi a leitura de dois monólogos com vista à construção de um encadeamento entre estes e o texto que já está a ser readaptado. “O Rei imaginário” e “Eu sou um homem de bem” de Raul Brandão foram os escolhidos. A partir da leitura destes dois textos há manifesta disponibilidade para lhes dar forma e conteúdo cénico na criação de um monólogo teatral. Durante esta leitura, o intérprete mostra maturidade e evolução na aplicação dos conceitos técnicos do módulo anterior, percebe a diferença entre o monólogo não teatral (e que está em construção) e estes dois textos dramáticos, sendo capaz de visualizar ideias de articulação e pontos de encontro entre estes 3 textos e a cena do Boneco e da Boneca.

No segundo período da sessão, foi trabalhada a cena (previamente memorizada) do texto do Boneco (dado que a intérprete que fazia a Boneca não esteve presente). A sessão foi longa, porque o intérprete mostra alguma dificuldade em se desprender do texto e em explorar e sugerir ações cénicas.

O OP promoveu uma abordagem que cruzasse os movimentos já propostos na partitura física da cena em que se trabalhou a ideia da ave (ver sessão vigésima sexta), em articulação com a manipulação dos objetos em cena. Foi desenhado um percurso ilusório, dado que o mapa do espaço deveria ser transmitido pelas ações do intérprete e não por um trajeto físico visual. Deste mapa, a proposta visava: contextualizar o texto na ação, a ação propriamente dita e a figura do Boneco na ação.

Foi observado que o intérprete resiste às sugestões, contrapondo com a sua visão. Contudo, não interpreta de forma concreta, aplicando os conceitos experimentados em aula

(módulo de formação técnica), ou seja, a sua presença na cena é manifestamente igual à sua presença fora de cena. Tem uma postura solta e descontraída que beneficia a sua expressividade e gesticulação expansiva, é um elemento que visualmente tem qualidade no gesto pela sua articulação e amplitude, mas precipita as ações evitando momento de silêncio.

Trigésima quarta sessão: 10-03-20 (texto para a cena 3)

Esta sessão contou com a presença de um intérprete do sexo masculino.

O trabalho desenvolvido foi na continuidade da sessão anterior, com um estudo de mesa e de apontamentos de ideias e intenções sobre os textos em análise.

Posso observar, desta sessão, que o intérprete já desenvolve autonomia criativa e interpretativa. Na sua leitura não apresenta os “efeitos” e a “tendência” inicial de fazer uso de determinadas nuances vocais, que não correspondem a uma interpretação interna do texto, mas a uma reprodução externa de efeitos vocais que, por associação, remetem para determinadas emoções.

Trigésima quinta sessão: 12-03-20 (texto para a cena 4)

Para esta sessão, contei com a presença de dois intérpretes.

O intérprete masculino realizou trabalho de mesa e de memorização individual, não sendo sujeito de observação nem de intervenção.

O trabalho desenvolvido pelo outro intérprete feminino foi em torno do texto e da sua adaptação. Este intérprete esteve ausente nas duas últimas semanas por motivos laborais, e importava recuperar o trabalho em atraso. Por trabalhar profissionalmente com a literatura, a proposta feita a este intérprete foi a de que deveríamos trabalhar na construção da sua cena com textos que ele habitualmente usaria. A sua reação foi positiva e entusiasta, afinal “vou trabalhar coisas que já conheço, rentabilizo o meu tempo e preocupo-me mais com a interpretação do que com a memorização”.

Folheadas algumas obras e delas feita uma leitura horizontal, identificámos um texto de possível articulação com o texto inicial, usado nas sessões anteriores. Durante este processo, várias questões se colocaram para serem respondidas pelo intérprete ao longo do seu desenvolvimento: Coisas de que não gosto? Coisas de que gosto? O que conheço? O que não conheço? Literatura oral e tradicional (lendas, mitos...)? A linha do tempo que relacione

os textos com a ação dramática? A forma como se apresenta em cena: Contadora de histórias? Teatro Documental? ...

Excerto dos relatos individuais de atividade:

1. “O professor ajudou-me a escolher outro texto para articular com o meu poema escolhido, (...). Devo dizer que, e penso que o professor notou, eu adorei este trabalho. Estivemos os dois “em cima” do texto a cortar daqui e dali e o professor a me ensinar e a me fazer ver o que era importante riscar; onde eu podia introduzir e encaixar falas de “Queres ser minha amiga” e ser “a louca”. Percebi que não é preciso dar tudo “a ver” ao público. O público também deve estar “envolvido” na própria ação e deve fazer as suas descobertas por si. Portanto, ficou assente que o texto começaria, na nossa ótica, em (...). Ficou então combinado, depois do trabalho desta aula, que eu leria o texto todo, o que já fiz e foi muito bom reler o livro, e que o deveria reduzir ao mais importante. (...) Este trabalho foi muito positivo! Ajudou-me a ter consciência de que em palco não fica bem fingir ou ser teatral. Isso é falso. Eu sou aquilo que a câmara capta. É preciso ter também a consciência de uma terceira personagem, o público.”

Estavam lançados os textos, as situações e o modelo de trabalho para a fase final deste projeto: a preparação técnica e metodológica para a construção de um trabalho coletivo que evidencie a individualidade e, por associação, as suas características humanas. A cada elemento foram dadas ferramentas capazes de produzir um trabalho teatral aprofundado e extrator de matéria prima.

Repare-se que, na descrição das sessões de trabalho prático, a abordagem e a forma de direcionar o resultado final foram sendo adaptadas em função das características e condições que o grupo foi disponibilizando ao observador participante (OP).

Passámos de uma ideia de trabalho coletivo que, por força das disponibilidades (assiduidade e pontualidade), foi sendo readaptado para uma construção individualizada. Sempre na esperança de que as circunstâncias em que o trabalho se sucedeu permitissem um cruzamento final de todos estes intérpretes, para uma ideia de trabalho que se quer: individualizado na raiz construtiva, intercruzado no seu desenvolvimento e cuja conclusão ainda está por definir na forma como o resultado final irá ocorrer.

Certo é que “Assim como a voz, o corpo não é por natureza teatral. Ele precisa aprender a se movimentar, e mesmo a “estar”, no espaço artificial que é o palco. É necessário tomar consciência de todos os tipos de parâmetro (...).” (ROUBINE, 2002, p.43)

5. Os princípios para a adoção de uma estética teatral

Importa compreender o caminho pretendido nesta abordagem ao teatro.

O que faz um intérprete? Ou um ator? Como se relaciona consigo? Com o outro? Com o objeto? Com o espaço? Com o vazio?

Na verdade, muitas são as definições e ramos que o universo teatral contempla. Muito se narra acerca da sua história e pouco se sabe sobre a sua verdadeira origem, e aqui observe-se o âmbito universal da sua manifestação: a sua presença nos pontos cardeais e colaterais. São também variados e infinitos os objetos e espaços que pertencem à sua evolução no tempo. De facto, há muito para dizer e escrever acerca do teatro. Sobre quem o fez, quem ainda o faz, quem o escreve e luta para que ele não se perca neste mundo diluído e cada vez mais vazio e cego. E aqui não me refiro ao vazio de Brook, mas sim, a uma perda (ou a um descontrolo) de densidade emotiva que o Homem concretizou no seu caminho evolutivo. O que não deixa de ser contraditório... perder-se na sua própria evolução. Mas, aqui e agora, pretendo demorar-me sobre o Fazer, e isto porque o teatro quer-se concreto, físico e visível, até mesmo nas emoções e nas palavras que emite.

É aqui que desenvolvo a metodologia para uma abordagem ao teatro. Pretendi um espaço de experimentação, um lugar onde cada intérprete “se experimente” e “se redescubra”. Um espaço de preparação técnica com base em exercícios práticos, onde cada aluno/intérprete experimenta em si a realidade concreta da manifestação teatral. E aqui cito Artaud:

“Entre a personagem que se agita em mim quando, ator, avanço em cena e aquela que sou quando avanço na realidade, há uma diferença de grau, sem dúvida, mas em benefício da realidade teatral. Quando vivo não me sinto viver. Mas quando represento sinto-me existir. O que me impediria acreditar no sonho do teatro quando creio no sonho da realidade? Quando sonho, faço alguma coisa, e no teatro faço alguma coisa. Os acontecimentos do sonho conduzidos por minha consciência profunda ensinam-me o sentido dos acontecimentos da vigília para onde me conduz a fatalidade nua. Ora, o teatro é como uma grande vigília, onde sou eu que conduzo a fatalidade. (...) No teatro, doravante poesia e ciência devem identificar-se. Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador nos transe mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeira mágica. E com o hieróglifo de uma respiração quero reencontrar uma ideia do teatro sagrado.” (ARTAUD, 1999, p.171)

Reacostumar o Teatro é reacostumar a matéria que o produz, ou seja, quem lhe dá vida. É pegar em nós, atores/intérpretes, e esculpir, pouco a pouco, uma nova escultura num barro mole, que se molda, mas não se repete. O ator não se repete. Reacostuma-se a cada gesto e a cada som, mas não reproduz em si uma mesma sensação e ação física consecutivamente. Tudo porque ele pretende ir além da ação, e porque trabalha sobre si, de si mesmo. Vive do presente. Já pensaram como é a nossa vida, quando nos repetimos nas nossas ações e decisões? Aquela volta de 360°?!

É esta a proposta metodológica experimental deste laboratório. “Pr’além Teatro”, ir além do teatro, do modo como o vemos do lado de fora... mergulhar dentro de nós e lá do fundo alcançar a visão última que permite ao Homem reconquistar a sua densidade emotiva e encher aquele vazio que não existe... “aquele vazio que está cheio de silêncio” (estas são palavras de uma intérprete deste grupo de teatro). O movimento de uma inspiração enche o corpo do ator, mas não esvazia o espaço que o envolve, porque há sempre mais ar para respirar. Assim deve ser o ator, ilimitado. Não um corpo cheio de ar, mas um corpo que transporta e explode emoções... a tal erupção vulcânica.

Com a analogia a um vulcão, pretendo, através da palavra e das imagens que ele sugere, evidenciar o trabalho crescente a que me proponho nesta atividade de renovação dia a dia, por oposição à vida quotidiana. Isto porque o teatro não é a vida, nem a vida é o teatro.

Digamos que o efeito devastador que um vulcão em erupção exerce sobre si próprio e sobre o seu meio envolvente não é compatível com a vida que surge à sua volta e se desenvolve. Não pretendo com isto causar nenhuma espécie de temor teatral. Mas na verdade o vulcão destrói a sua envolvente, quando em erupção e, mesmo antes disso, torna apreensivos e despertos os seus vizinhos. Assim é o trabalho do ator/intérprete. Há um compromisso denso, cósmico e metafísico quando pretendemos materializar a ação teatral. Há uma redescoberta e uma procura constante por se manter genuíno, e o cuidado com a rotina ou repetição/reprodução mecânica deve ser abolido.

De cada vez que um vulcão explode as consequências são imprevisíveis, apesar de imaginarmos o que poderá suceder. Mas não ficamos pela imaginação, nem o vulcão se contenta em imaginar os seus efeitos colaterais! Ele vive, vibra, explode e volta a si, hibernando (aparentemente), mas não deixa nunca de manifestar a sua presença (quer pela paisagem onde se destaca, quer pelo seu contributo à criação). Assim é o trabalho do ator/intérprete e assim caminhamos no Grupo de Teatro da (nossa) Universidade.

Cada aluno é visto como um vulcão. Tem a sua estrutura física, tem a sua densidade e tem a sua natureza própria (a tal vida que transporta, a sua bagagem).

Esta primeira abordagem ao laboratório proposto, visa despertar uma consciência física e emotiva que ferve dentro de nós (qual lava) mas que, por alguma razão, carece de organicidade: a zona de encontro entre o eu emotivo e o eu físico. A exploração interior, por via do exercício prático, visa consciencializar o intérprete para uma natureza infinitamente profunda que caracteriza cada ser humano. Ir ao núcleo na nossa manifestação física (humana) significa escutar o que se passa nas profundezas do nosso organismo, significa viajar além do superficial que a vida quotidiana nos permite viver e reacostumarmos a ser e a existir no momento presente. Permite-se uma viagem livre e individual, porque o teatro antes de ser coletivo é individual, no universo interior de cada um. Nesse encontro de “mim para mim” procuramos ir além da vida como já a conhecemos (ou experimentamos), procuramos explorar limites a que a vida quotidiana se desacostumou.

O teatro pelo teatro não é uma ideia vazia, é uma evidência concreta.

A autoexploração permite redescobrir novas formas de agir (o corpo físico) e de sentir (a bagagem emotiva interior) que cada elemento se permite explorar por si próprio, e dessa permissão surge o prazer de se redescobrir. Limpamos vícios. Limpamos comportamentos. Limpamos formas. Limpamos automatismos forçados a que a nossa linha da vida, até então nos acostumou. Repensamos o humano e no final sentimos que temos mais para cada um, a cada dia que passa há sempre mais para dar. E o grau da vida deixa de ser o grau do teatro. O teatro deixa de ser vida e passa a ser ele mesmo, tal como o ator/intérprete “deixa de ser ele” (abstrai-se de si) para se tornar nos diferentes “eu’s” que é capaz de manifestar, nunca anulando a sua presença. “É próprio do ator ser ao mesmo tempo um e múltiplo. Ele dá a cada um dos seus papéis a sua própria “griffe”, ao mesmo tempo, se metamorfoseia de acordo com o que cada um desses papéis exige.” (ROUBINE, 2002, p.11).

Nas aulas de preparação técnica a abordagem quis-se simples, mas é complexa porque a complicamos com a bagagem que a vida nos foi dando ao longo do tempo, a tal “herança da evolução” que socialmente herdámos por imposição... a associação voluntária ou involuntária. A cada novo encontro naquela sala 20, há um reencontro individual e coletivo. Iniciámos uma viagem reconstrutiva. Reacostumámo-nos com a reconstrução. Destruímos o “acostumado” e procuramos uma não repetição.

A proposta visou trabalhar:

- A linguagem do corpo: disponibilidade corporal; consciência física do gesto/movimento; o relacionamento com os outros; o exercício motor dramático; o corpo real e o ficcional, desenvolvendo capacidades de observação, análise, síntese, memorização, percepção visual e concentração do corpo e as capacidades expressivas, gestuais, corporais e vocais dentro das componentes espaço-tempo;
- Articular as relações entre o corpo e o espaço cénico com exercício de movimento: a relação corpo/espaço. Relação do corpo no espaço de representação, consigo e com os outros elementos: “atores”, objetos e audiência nos diferentes espaços cénicos (convencionais e não convencionais);
- A simbologia de objetos e ambiências através de exercícios dramáticos de exploração pela sensibilidade e imaginação;
- Potenciar a exploração dos sentidos (visão, audição, olfato, tato e paladar): o seu apuramento e particularização;
- A analogia – Sinais (Signo): improvisações livres e improvisações intencionais, estruturadas de modo a integrar a palavra/sentido do texto no jogo corporal de movimento/relacionamento;
- Criação de personagens tipo, utilizando diferentes intenções através de exercício de improviso dramático (espontâneo ou orientado) enfatizando contrastes e intenções opostas;
- Experimentar leituras encenadas enquanto processos “para-teatrais” que podem partir de um texto narrativo, dramático ou mesmo lírico;
- Leitura de textos dramáticos e a sua análise: códigos da linguagem dramática, noção e prática da situação cénica, personagem e contexto teórico;
- Sensibilizar para o prazer da leitura e apropriação dos sons e dos sentidos das palavras, partindo da sua "fiscalidade" e da “corporização” das imagens;
- Apreensão físico-afetiva dos textos;
- Adquirir consciência da voz/expressão oral, desenvolvendo técnicas de leitura e oralidade: exercícios de ritmos, dicção, respiração, colocação de voz, articulação, volume;
- Demonstrar a necessidade do uso intencional de ações e palavras;

- Desenvolver as capacidades de observação, análise, síntese, memorização, percepção visual e concentração, escuta e resposta na amplitude cênica.

São estes alguns dos tópicos síntese para percorrer o caminho que poderá contribuir para a adoção de uma estética teatral, no respeito pelo valor intrínseco de cada intérprete e das suas capacidades evolutivas e não por uma imposição de teorias de estética teatral.

Em síntese, no domínio da voz é pretendida a exploração e utilização de todos os recursos sonoros (naturais e “não naturais”, indo além do quotidiano) que atribuem à cena teatral uma densidade dramática dotando-a de verdadeira ação e conflito. Independente da mensagem que enuncia, (palavras inventadas, sons do aparelho fonador, vogais, consoantes, canto, declamação, fala, gritos, musicalidade da fala a que importa o conhecimento da extensão vocal, respiração/fôlego, ressoadores e etc...), o intérprete adequa as suas ideias e ambições às suas capacidades e domínios, uma vez que o uso/domínio da voz “(...) na realidade quotidiana não corresponde às exigências específicas da comunicação teatral.” (ROUBINE, 2002, p. 21).

No domínio do corpo/gesto é pretendido descobrir e treinar a fantasia gestual que irá suportar a emissão sonora pela voz, isto porque, também o corpo/gesto emite sons. A sua dimensão e amplitude; dinâmica e ritmo; improviso e precisão; a fluidez e extensão; simplicidade e economia na forma como se manifesta; a eventual substituição ao uso da palavra; o transporte paraverbal da expressão (gritos, suspiros, espasmos, ...); a respiração articulada; a flexibilidade; o domínio/controle muscular (contração/descontração); a plasticidade e imaginação de modo a que o corpo/gesto executem a ação de forma concreta, concetual ou não (dependendo da linguagem da encenação) e complementando/criando o espaço cénico e materiais de cena.

Neste projeto foi possível assistir ao desenvolvimento destas narrativas na sua concretização física, pelos diferentes modos de manifestação (acompanhamento; complemento; substituição) entre a voz e o corpo/gesto.

A cada intérprete foram dadas ferramentas de trabalho para estimular e fazer emergir a lava teatral inerente a cada um, no respeito pela natureza individual e tolerância pelos vários credos. Pude assistir a momentos de genuína representação, mas sempre com vontade de ver uma entrega ainda maior e com uma diferença de grau manifestamente superior, em benefício da realidade teatral.

6. O ator e o intérprete

O essencial na arte de representar, de “dar vida” a uma personagem ou de levar à cena uma ideia, um episódio ou um conjunto de situações, que envolvam a presença humana num palco (ou espaço físico propício à representação) é a efetiva presença humana. É por essa razão imperativo, que ao “dar vida” a alguma coisa, isso seja feito por humanos e não por objetos. Daí contarmos que em primeiro lugar devem ser trabalhadas as qualidades humanas capazes de dar resposta qualitativa e verosímil a essa ação.

A ação teatral, por muito tentadora que possa ser, não deve estar focada nos objetos de cena nem na cenografia, nos figurinos nem nas ideias que um autor pretende transmitir com o teatro. O foco é a pessoa humana, o ator e as suas capacidades. Ao avançar para a criação de um grupo de teatro na Universidade temos de ter em conta esse factor. É importante, que antes de garantirmos condições financeiras ou técnicas se garanta a existência de elementos, cuja capacidade teatral seja eficaz, ou corremos o risco de alimentar uma inverosimilhança teatral através de um mau ator de que nos fala Gasset em “A ideia de Teatro”, incapaz de nos convencer de quem é na cena. Uma falsidade ilusória que apenas apresenta a existência de um grupo de teatro, mas que não trabalha o que nele é essencial. Neste projeto, o essencial é amadurecer a ideia de que antes de tudo, é necessária a preparação do ator. Mas neste contexto, não falamos de atores, pois os seus intervenientes são elementos de diferentes naturezas (alunos e professores), sem experiência teatral profissional ou académica e, por isso, sem o domínio técnico do que é construir um espetáculo de forma autónoma.

Como líder deste projeto, ator profissional, e no âmbito deste Mestrado, é fundamental definir que antes de tudo o mais, os intervenientes deste grupo são intérpretes, e não atores. Trabalhando a capacidade de responder com qualidade teatral às propostas feitas no contexto do desenvolvimento dos trabalhos no módulo de preparação técnica. Assim, o essencial no domínio da gestão será o conhecimento aprofundado de cada um dos intérpretes do grupo de teatro da (nossa) Universidade para que, junto com cada um individualmente, coletivamente, possamos avançar rumo a uma autonomia criativa que alimente o grupo de teatro – o processo de criação coletiva. Porque:

*“Gestionar cultura es gestionar personas (individuos y colectividades),
gestionar relaciones, gestionar valores, emociones y sentimientos, gestionar
expresiones diversas, pero también los entornos que hacen posible los*

encuentros, el diálogo, la experimentación, la creatividad..., el crecimiento personal y colectivo.” (AZEVEDO, AFONSO, BABO, GENÉSIO, SARMENTO, OOSTERBEEK, DE MELO, BRANDÃO, COSTA, GÓMEZ DE LA IGLESIA & NOGUEIRA, 2007, p.17)

Importa, pois, trabalhar o “eu”, o humano... a redescoberta do eu. A proposta para o desenvolvimento deste projeto está assente na expansão das capacidades teatrais que possam existir em cada um dos intérpretes do grupo de teatro. Por essa razão iniciámos aulas de preparação técnica, à semelhança dos grupos de teatro universitários nacionais. O foco, tal como descrito anteriormente, reside no aprimoramento físico e vocal (ferramenta essencial ao ator) para que o intérprete tenha elementos à sua disposição para trabalhar a ideia de ação dramática e ir além do convencional, sem demonstrar artificialismo e ações/intenções inorgânicas

Na escolha destes elementos (intérpretes) para a constituição do grupo de teatro, o critério de seleção único é ser elemento da comunidade académica na condição de aluno ou docente, sem importar a experiência teatral previamente adquirida. A razão de ser deste critério é discutível. Contudo, definida uma linha de trabalho que se baseia na natureza intrínseca de cada elemento, a experiência teatral não é relevante, pois o trabalho assenta na redescoberta individual de cada um, colocando em cena esse percurso, em paralelo com a noção de cena teatral que vão desenvolvendo. Tudo isto na fase pós preparação técnica.

Desta forma, e à luz da pesquisa feita em torno do percurso do teatro académico em Portugal e das suas dificuldades de permanência e longevidade, pretendo atenuar o esgotamento de ideias que poderia “sofrer” o grupo por ser liderado por um ator/encenador. Assim, enquanto líder no trabalho de criação artística, a gestão das qualidades teatrais que cada intérprete evidenciar individualmente e na criação coletiva, será gerida e colocada em prática por mim, como intermediário, na demonstração das qualidades máximas que a contracena poderá permitir, demonstrando competências que vão além da minha preparação exclusiva como ator. Desta forma iremos além daquilo que é o gosto e o amor pelo teatro que cada elemento possa ter, além da ideia que cada um tem do teatro, além do jeito que este ou aquele pretende alimentar ou que imagine saber demonstrar.

Quero, enquanto ator experienciado, verificar e dar a conhecer a influência que o nosso percurso de vida tem na representação dramática e, ao mesmo tempo, a influência que a descoberta interpretativa tem na nossa consciência real do quotidiano, uma demonstração da estética naturalista de Stanislavski que distingue o naturalismo teatral do naturalismo

quotidiano. O teatro como elemento intensificador e consciente da vida e não como um seu mero reproduzidor.

Para esta abordagem, e no sentido de colocar o grupo disponível à experiência sobre si mesmos, contei com “A ideia do Teatro” na forma como cada intérprete deveria encarar este jogo:

“Os atores podem mover-se e dizer nas formas mais variadas – trágicas, cômicas, intermediárias -, mas sempre com a condição imprescindível, permanente e essencial de que nada do que fazem e dizem seja “a sério” isso que fazem e dizem; portanto, que seu fazer e dizer é irreal e, em consequência, é ficção, é “brincadeira”, é farsa.” (GASSET, 1991, p.45)

Desta ideia de diversão com seriedade e profundidade, importava que cada intérprete procurasse ser o mais sincero consigo mesmo nos exercícios propostos e nos momentos trabalhados, como se de uma criança se tratasse quando imagina e concretiza uma qualquer brincadeira. Fugir à timidez e ao medo do ridículo, “É como se brincadeira não fosse tomada como brincadeira, mas a sério, (...)” (GASSET, 1991, p.45), um jogo de libertação onde por momentos a nossa sanidade nos identificasse como sendo dominados pela loucura. “(...), pois ninguém é capaz como eu de divertir tanto os homens e até os deuses.” (ROTTERDÃO, 2005, p.13), assim nos fala Erasmo de Roterdão acerca da loucura, onde a extemporaneidade, o acidental, o improvisado, o ridículo, a ousadia, o despudor, o não medo, o imediato, o deleite, o rir-se de si, a inconsciência, a incoerência, a inocência e o deixar-se levar pelas paixões, acontecem livres do censor.

E a respeito de brincadeira e de ser criança, eis que me vem à memória um dos momentos do módulo de preparação técnica, quando na construção de uma partitura física, um dos intérpretes masculinos ao sentir-se bloqueado pelos seus movimentos, foi incentivado, pelo observador participante, a exagerar mais o gesto e o entusiasmo com que executava a partitura, como se fosse uma criança aos saltos de alegria pela rua. Naquele instante o OP provocou uma interação com o intérprete, multiplicando o exemplo como se de duas crianças agora se tratassem, e eis que o intérprete/observado, após responder com entusiasmo físico à proposta, afirma: “mas assim pareço um palhaço”, e ri sonoramente, e o grupo responde numa “gargalhada divertida”. O jogo e conflito entre o ator/intérprete e o “eu” é este:

“(...) que a vida humana não é, nem pode ser “exclusivamente” seriedade, que a vida humana é e tem que ser, por vezes, em certos momentos, “brincadeira”,

farsa; que por isso o Teatro existe e que o facto de haver Teatro não é pura casualidade e eventual acidente.” (GASSET, 1991, p.46)

Para que a interpretação teatral não seja uma ação acidental ou meramente casual ou constantemente circunstancial, que careça de verosimilhança e organicidade ou fruto de um mero acaso, e na pior das hipóteses, um comportamento forçado e inseguro, importa, que os seus intérpretes estejam munidos de ferramentas que lhes permitam trabalhar a sua atitude em cena, de acordo com aquilo que é pretendido. O mero acaso ou o talento não são factores que garantam continuidade evolutiva ou confiança quando se estabelece um grupo de trabalho. Ora, não importa, na consistência teatral, ficar pela superfície do “jeito para teatro” ou do “amador de teatro”. É preciso ir além e aprofundar o conhecimento sobre si próprio de cada vez que, em cena, nos manifestamos. O trabalho aqui proposto visa uma consciência de si, da forma como nos exprimimos e manifestamos, do nosso percurso de vida, da forma como criamos um padrão de comportamento e desse padrão exportamos para o teatro o conteúdo que não esvazia a ação física de emoção, mas que a completa e a torna real à dimensão teatral. Depois dessa dimensão teatral procuramos reinterpretar no quotidiano a reformulação do padrão de comportamento criado ao longo da nossa linha da vida.

Este processo descreve a metodologia de observador participante executada por mim, como meio de identificar padrões comportamentais e, pela via da experimentação teatral, descodificar em conjunto com o intérprete, zonas de desbloqueio ou zonas de esclarecimento sobre a consciência física individual. Uma navegação entre a expressão dramática e o teatro em cada um destes intérpretes.

O objetivo deste processo não é mais do que alcançar a alegria, caminhar no sentido de tornar leve, ágil e prazeroso o momento teatral por excelência; a libertação individual e descomplexada no modo como cada “eu” revela a metafísica que há em si.

“Para aqueles que cultivam a razão, aperfeiçoando-a com a doutrina, e que em tudo preferem a dignidade e a probidade, "fica suficientemente claro como é grande o valor destas artes"; aos outros, "os quais, na vida, a nada mais olham senão ao lucro, ao interesse e ao prazer", "ignorantes e iletrados", importa demonstrar, "uma vez que não se deixam impressionar pela excelência das letras", a utilidade de cada uma das artes para o bem comum.” (Fonseca, 2011, p.57)

Conclusão

No desenvolvimento deste projeto foi nítido o cruzamento entre o real e o imaginário, e a luta entre o empenho e a sua limitação. É precisamente o limite e a forma como ele se manifesta no humano que mais caracteriza o trabalho desenvolvido neste projeto. Podemos falar de arte, história, identidade, fé, ciência, conhecimento e um rol de teorias acerca de teatro e de cultura, mas o que pudemos observar dos dados recolhidos no espaço de experimentação é que os limites e o medo travaram uma batalha com a alegria e o prazer. Esta aventura em que me lancei foi um salto de confiança mútuo, como quem se deixa guiar de olhos vendados por caminhos que, outrora percorridos, retornam ao início e se fazem percorrer cíclica e ininterruptamente, as vezes necessárias até o medo se esvaír e os novos limites se alcançarem. Citando José Ortega & Gasset:

“(..) a limitação ou finitude constitutiva do homem não é uma qualquer, não se parece em nada com as demais finitudes que existem no Universo, mas que tem o paradoxal e inquieto caráter de ser uma finitude indefinida, mas limitação ilimitável ou elástica à qual não é possível marcar termos absolutos. Ninguém pode dizer de que o homem é, em absoluto, incapaz, nem correlativamente de que será capaz.” (GASSET, 1991, p.87)

“Pr’além Teatro” foi um desafio, e continua a ser, pelo caminho da reconquista, de uma individualidade aprofundada, que recupera memórias, identifica-as no outro e através do teatro explora caminhos nem sempre aprofundados. “Pr’além Teatro” é um desafio que confronta a impotência do Humano nas suas limitações várias, e procura fazer acreditar que isso é ilusão e desconhecimento do “eu”, mesmo que essa crença seja também fruto de uma ilusão.

Do paradoxo entre a realidade e a ilusão, que se pretende criar em teatro, do seu reflexo, não se conclui que ambos sejam vida, mas não se nega que a vida está presente em ambos. Não existe medida para a manifestação das emoções, nem forma absoluta de as representar, demonstrar ou justificar. A definição dessas formas muito tem a ver com uma percepção e interpretação individual. É possível identificar esta descrição no relato das sessões, quando, por exemplo, aos intérpretes era pedido uma qualquer atividade e não eram dadas indicações específicas sobre o seu desenvolvimento, sendo necessário, por vezes, uma intervenção ou direção do observador participante, quando aqueles se encontravam perdidos na sua própria pesquisa interior/exterior. Na verdade, o propósito da não especificação dos

exercícios tinha em vista a necessidade de pôr em prática as capacidades de decisão sobre “o quê”, “como”, “quando”, “porquê”, “de onde” e “para onde”, com que os intérpretes se deveriam familiarizar no processo de criação artística. Isto, porque, para tomar ação e agir, como no ato teatral compete, importa decidir e afirmar essa decisão no momento da interpretação, com confiança e sem dúvidas.

Também reflexo deste paradoxo realidade/ilusão é a dificuldade com que os intérpretes mergulhavam nos exercícios propostos, deixando-se levar por um sentido crítico e de distanciamento em relação à postura no aprofundamento das propostas em aula. Por outro lado, carecendo de preparação teatral, era visível a vontade de contornar este distanciamento e o sentir que “não temos ferramentas suficientes e necessárias para o efeito”. Ainda assim, este jogo paradoxal chegou a ser vencido. Foi possível, a cada um, ir além da ideia que tinha do teatro no início, amadurecer o sentido real e imaginário ao ponto de, ultrapassando a fase de preparação técnica, demonstrar capacidades construtivas e criativas da personagem e da cena, que pertencem ao universo interior e latente a este.

Vários foram os momentos de descobertas individuais e coletivas que culminaram em palavras do género “Grato pelas descobertas que me permite” ou “obrigada pelo apoio e por todo o seu trabalho e entusiasmo”. Não será isto um exemplo de confiança mútua entre observado e observador participante? Uma forma de mostrar que há valor criativo em cada um? Confiança é outro valor a reter. Foi sendo conquistada e aos poucos as memórias que cada um transporta e as emoções que vertem num exercício de ilusão são tão concretas como as da realidade. Por momentos o paradoxo sustém-se e manifesta-se em jeito de exaltação naquele combinado de realidades opostas (ou complementares?).

Ao teatro é permitido um jogo de uma tal libertação que chega a ser confundida com loucura, nirvana ou embriaguez. Contudo, é ainda visível uma inconstante evolução neste processo, o que é natural, não fossem estes intérpretes uns apaixonados que se dedicam à sua arte de um modo tímido, mas sagaz.

Se por um lado a descoberta de nós mesmos nos intimida, nos faz transpirar, por outro, a sua revelação desbloqueia forças que nos dão aquela sensação de poder ilimitado, o que nos leva além dos limites, e uma “Tal experiência produz automaticamente a imaginação de outra realidade, a qual pode, sem limitação, ter tudo o que quer.” (GASSET, 1991, p.86). Isto dá-nos poder e faz-nos crescer. Porque em palco é preciso! A cada intérprete que se redescobre por detrás de cada personagem (Bêbado, Louca e Bonecos), há um quê de cada

um que se confronta a si mesmo. E esta confrontação intimida-os..., mas eles não desistem. E por isso faz sentido o teatro, porque não deixa desistir e vai cada vez mais fundo, mesmo no sítio onde estão as feridas ou os medos, até mesmo a vergonha e a timidez. Isto também se vê nos relatos das sessões, quando uns e outros se observam mutuamente e param por momentos, observando revelações que cativam, emocionam e nos colocam sorrisos no rosto. E dá vontade de ser “tão bom como o outro” ou pensar que “nunca farei o que ele faz”. Respostas a estes momentos são simples de dar, basta que se confie no nosso saber, único e indivisível; que em cada instante assumamos a responsabilidade de decidir, tal como é na vida fora do teatro, qual a tarefa a executar dentro das possibilidades de ação que alcançamos em cada momento presente. Assim, “Torna-se pois um tanto arbitrário evocar sucessivamente os diversos “utensílios” do ator”. (ROUBINE, 2002. p.11), e deste modo, “Eis aqui as duas faces da vida: ordem e desordem, seriedade e diversão, razão e alienação” (GASSET, 1991, p.76).

Da evocação destes “utensílios” surgiram memórias. Uma espécie de “reviver” da teoria e prática stanislavskiana, que coloca ao serviço da experiência teatral recursos que vão além do corpo físico e das sonoridades. Contribuem para um esclarecimento prático das soluções cénicas, na forma como a imaginação e a memória efetiva se cruzam e procuram responder de modo não estereotipado, em associação ao elemento vocal e gestual, à concretização da presença do intérprete em cena.

Nas descrições das sessões de preparação técnica é visível o trabalho em torno do aprimoramento físico (corpo) que transporta consigo as sonoridades (voz e sons), ambos utensílios únicos para a composição da cena teatral. Mas, também, da respiração como o elemento que ativa a circulação entre estes dois corpos, físicos e metafísicos.

O processo descrito nas sessões não evidencia uma profundidade constante em cada intérprete, contudo, a consistência no processo evolutivo de cada um é notória. Se por um lado, há uma dificuldade em manter um fio condutor e ininterrupto em cada dia de trabalho, por outro, a evolução é considerável à medida em que as sessões se vão acumulando.

Não se pretende formar atores profissionais, importa é que o rigor e a precisão teatrais sejam transmitidos de modo a que o meu papel de Gestor Cultural seja cumprido. Vocacionando o trabalho desenvolvido para o mais próximo possível do rigor profissional com um espírito de liderança tolerante, sem evidenciar frustrações por momentos menos conseguidos, tanto da minha parte como da parte de cada um dos intérpretes. Por outras

palavras, “(...) criar as condições para que a produção cultural aconteça (...)” e “(...) estimular a comunidade a desenvolver o seu próprio potencial criativo, o que se consegue por intermédio da formação de públicos, da descoberta e da preparação de artistas profissionais.” (COELHO, 1997, p.38)

Vários foram os momentos em que senti a genuína “forma do teatro” manifestar-se em cada um destes intérpretes:

Pela voz sonora e expressiva com que se libertavam por breves instantes, revelando timbres e melodias vocais atípicos e contrastantes com os do quotidiano. O ambiente da sala dos arcos impulsionou as sessões seguintes pela forma como o eco influenciou a projeção vocal e a sua necessária articulação, fazendo com que os intérpretes se libertassem em meio ao ruidoso ambiente ali presente.

Pela articulação que se evidenciava na medida do à vontade que cada elemento ia conquistando com o acumular das sessões, revelando brincadeiras vocais e textuais, capazes de desconstruir um texto e de lhe dar um contexto único e individualizante.

Pelas sonoridades que os lábios, a boca e as ressonâncias emitiam no usufruto das situações vivenciadas através do processo de concretização oral da palavra, do texto e das expressões sonoras. O papel revelador que o uso da respiração denuncia no modo como se projetam até as palavras não ditas quando se escuta a emissão do ar.

Pelo corpo, quando me vêm à memória os momentos sublimes de uma intérprete, que lenta e convictamente move o seu corpo num sentido aleatório e contínuo, sem hesitação, numa escuta atroz sobre si mesma que contagia o espaço de uma densidade metafísica e num silêncio capaz de atrair os olhares de todo o grupo. Num intérprete que se revela e descobre entre momentos de violência e delicadeza, risco e segurança, peso e leveza, denunciando de uma carga dramática física que, por momentos, dispensam a utilização da palavra, numa *mimesis* digna de teatro físico. Numa outra intérprete que, apesar das suas desconfianças sobre a sua capacidade teatral, é capaz de utilizar a sua matéria física para combater uma timidez e descrença consigo mesma, não revelando, mas demonstrando ferramentas de qualidade teatral. Num outro intérprete que, tendo já uma fisicalidade estruturada e articulada, não se acomoda revelando sempre os mesmos clichês e “tiques”, mas procura uma manifestação física cada vez menos convencional em benefício da criatividade e, acima de tudo, com desinibição, liberdade e como o próprio diz “a caminho da palhaçada” (e a este

respeito podemos olhar para o termo como algo associado à técnica de *clown*, numa expressividade, desenvoltura, articulação e jogo que identifico neste intérprete).

Foram estes elementos que me fizeram continuar o projeto para uma fase em que já se pode estruturar um exercício, aula aberta ou espetáculo, onde se pudesse pôr em prática estes “utensílios”. Bastava juntar imaginação e libertação ao conhecimento que fui adquirindo de cada um destes intérpretes, que em mim confiaram a manifestação dos seus sentidos. Tendo sempre em mente que na sementeira importa cuidar de cada semente individualmente, se se pretender obter uma boa colheita.

Daqui passámos para a segunda fase deste projeto numa tentativa de elaborar um trabalho coletivo. A assiduidade começou a tornar-se num problema, por não ser possível desenvolver um projeto coletivo sem o grupo todo estar presente. Desta forma, a opção foi, e tendo em conta as disponibilidades, articular o trabalho de forma individualizada permitindo que todos pudessem ter contacto com elementos de natureza teatral: a personagem, o texto, a criação da cena/das situações, a contracena (possível) e o monólogo ou diálogo. Assim pudemos avançar e colocar em prática as noções exercitadas em contexto de preparação técnica.

À medida que se avançava na criação das cenas evidenciava-se uma dificuldade geral entre os intérpretes: a imaginação, a liberdade e o “ir além dos limites”. Era como se cada um deles necessitasse da minha aprovação em cada ação que empreendiam. Na verdade, fui impelido, ao longo do processo, a adotar uma postura mais participativa do que observadora, numa associação ao papel do Encenador. Aos poucos fui verificando a dificuldade de associar a técnica ao processo criativo e à forma como cada intérprete limitava a sua ação. De facto, a preocupação com o “fazer bem” e não arriscar ou improvisar de forma livre e desordenada, bloqueava as ações a um nível que não se verificou na fase de preparação técnica. Com a minha intervenção, estímulo e contextualização, o processo voltou a ganhar ritmo e nesta fase final surgiam observações (por parte de intérpretes) que denunciavam ainda alguma preocupação com as hierarquias da Universidade. Refira-se o caso de um intérprete, em cena, num contexto perfeitamente enquadrado, “pontapear” um professor, e após o trabalho da cena comentar que nem se tinha apercebido dessa reação. Prontamente foi explicado que “as hierarquias na cena são as adstritas à cena propriamente dita e não ao universo académico”, embora no momento da ação essa relação não tivesse estado presente.

Poderia ter optado por assumir uma postura de direção, papel que compete a um encenador, criando um grupo cuja intervenção passaria pela criação de eventos, espetáculos, peças de teatro, *performances* ou outro gênero de apresentação pública com um calendário de atividades definido. Teria condicionado a ação destes intérpretes de modo imitativo/reprodutivo, dirigindo-os. Mas a proposta aqui presente visava criar um grupo de trabalho que desenvolvesse atividade teatral de um ponto de vista instrutivo/criativo. Um processo de construção interior que coloca em evidência a memória e a identidade dos seus elementos.

Na sequência da investigação e pesquisa realizada no âmbito do Teatro Universitário, contando igualmente com a minha experiência pessoal no mesmo, considerei, e à luz da natureza deste Mestrado que o caminho seguido seria o mais enquadrado para o desenvolvimento deste projeto. Para isso atente-se ao processo de recolha de dados: comum a todos os elementos do grupo era a necessidade de fechar ainda mais o espectro do trabalho a desenvolver com uma imagem concreta vinda do exterior. Ainda assim, reforço que esta consideração se foi revelando a pouco e pouco com o desenvolvimento dos trabalhos. É prática comum nos grupos de teatro universitário a formação promovida internamente aquando do início de um projeto. Seria necessário aferir as reais capacidades destes intérpretes para a criação final e sua apresentação, tendo em conta se seriam ou não capazes de aprofundar um nível de interpretação diferente da do teatro amador existente na região. E tem sido esse o caminho percorrido e que, do meu ponto de vista, mais sentido faz à luz da Gestão Cultural com o público alvo deste projeto (docentes e discentes da Universidade da Madeira).

Desta forma, o projeto envolve não só a criação artística, no que ao Teatro diz respeito, mas também a pedagogia do mesmo face à formação de públicos, tendo em conta o seu contexto não formal. Para formar públicos não basta mostrar ou dar a ver, é preciso explicar, e no que ao teatro diz respeito, importa criar o contacto com a ação e com a experiência propriamente dita. Só assim atingimos a plena instrução com o teatro. Só assim contribuímos para um aprofundamento qualitativo capaz de identificar o “verdadeiro público” desta manifestação artística, concorrendo para a “adoção ou a renovação de hábitos culturais” (COELHO, 1997, p. 323). Deste modo, e apesar de interrompido o projeto, por via das medidas de confinamento causadas pela pandemia do COVID-19, foi possível chegar ao momento de criação cénica, e, não fosse a atual situação de contingência, este teria a sua

apresentação pública efetuada no mês de maio, de acordo com o “anexo 4 – Calendário anual: Preparação técnica”. Cada um dos intérpretes iniciou um processo onde ambos falávamos uma linguagem de criação, capaz de atenuar as dúvidas sobre o processo imaginativo da cena. Era possível um trabalho onde os intérpretes não executavam as ações imitando o OP. Foram capazes de reproduzir momentos de forma autónoma, com origem naquilo que antes os fazia estar perdidos no espaço cénico. Cada intérprete colocou ao serviço da experiência teatral a sua experiência do quotidiano, potenciando-a e sentindo-se capaz de dominar as suas propostas, alimentar a sua imaginação e tirar prazer e alegria nos momentos onde outrora habitava o medo. Sentir a liberdade e a desordem pela experimentação antes sequer de querer organizar um resultado fechado (a tal loucura), e no final, pouco a pouco, sentir que o caos se instala na medida justa, tal como um vulcão deposita a lava no sítio natural. E assim se evocava, a cada momento, e em benefício da “realidade teatral”, a memória sensitiva que aprofunda a verosimilhança na reprodução das emoções que acompanham o corpo e a voz.

Desta evolução laboratorial, foi possível identificar diferentes formas de abordagem. Conscientes da morosidade a que este processo estava sujeito, pela via instrutiva/pedagógica, alcançar um resultado em formato de apresentação pública seria uma meta difícil, mas não impossível. Isto porque todo este processo visava retirar de cada indivíduo a sua forma de expressão, suscetível de exponenciação, pela via do teatro, processo moroso e dependente da individualidade e ritmo de cada um. Contudo, o facto de se ter avançado para uma fase de criação artística demonstra que surgiram respostas concretas ao nível da teatralidade na eficácia da abordagem perante o grupo. Com a constante preocupação de não manipular em excesso a espontaneidade destes, e apesar dos contras que este tipo de metodologia comporta, a evolução e adaptação na abordagem perante o grupo revelam capacidade sensorial e de cumplicidade, características essenciais para um líder de projeto, provada na habilidade para extrair o melhor de cada um em campos desconhecidos e, com prudência e resiliência, encontrar soluções a cada sessão e a cada desafio. A liderança deste projeto mostra que:

“Gestionamos cultura para generar experiencias en la ciudadanía: conocimiento, sensaciones, percepciones, sentimientos, emociones... para desarrollar nuevos (o no tan nuevos) valores, nuevas relaciones... que ayuden a hacer más feliz a la gente, y aporten más valor a sus territorios, que contribuyan a hacer más próspero su entorno.” (AZEVEDO, AFONSO,

BABO, GENÉSIO, SARMENTO, OOSTERBEEK, DE MELO, BRANDÃO, COSTA, GÓMEZ DE LA IGLESIA & NOGUEIRA, 2007, p.19)

A integração de “mim” para o grupo e do grupo para mim encontrou inconstâncias que poderiam ter levado à sua extinção, pela irregularidade nas presenças e pontualidade nas sessões, pelo facto de os elementos não prepararem conteúdos fora destas (texto, personagem, etc...) e pelas desistências a meio do processo.

Chegar a este ponto, onde já se preparam textos e cenas para uma criação coletiva, numa atividade não prioritária, com um pequeno grupo de intérpretes/atores motivados e resistentes, é uma vitória. Mas, podemos sempre observar melhorias que, no meu entender, passariam por uma relação mais direta com a Universidade e os cursos aí lecionados, contando, preferencialmente, com o interesse dos próprios docentes. A este respeito, destaco a articulação com uma aluna da Licenciatura em *Design* na criação do logótipo para o grupo de teatro, pondo em prática conteúdos do seu curso numa atividade anexa ao grupo. E a este propósito, deixo uma reflexão que partilho:

“Entre a reduzida classe académica e os artistas aprofunda-se o abismo mental em termos, quer da desvalorização da reflexão teórica, quer de um certo menosprezo pela expressão artística enquanto um saber decorrente de técnicas específicas. Evidentemente, esta articulação com o intuito de troca não tem, obrigatoriamente, de existir para que surjam propostas artísticas de qualidade ou estudos competentes sobre a contemporaneidade performativa. Contudo, essa ligação constitui uma possibilidade extremamente vantajosa para ambos: fornecendo-se reciprocamente de elementos para uma constante atualização e confronto discursivo, estimulando a troca de olhares críticos, artes e academia ganham uma maior consciência sobre os seus próprios mundos e saberes.” (PAIS, 2005, p.8)

Sendo este um Mestrado em Gestão Cultural, importa estudar e compreender o fenómeno do teatro analisando a sua envolvência no meio académico, e migração para o mercado do teatro propriamente dito, na relação com o social e cultural; projetar as suas potencialidades a médio e longo prazo, nos impactos que poderá vir a ter no contexto regional e nacional.

Para este projeto de teatro, foi estudada e evolução histórica que caracteriza as dinâmicas do teatro universitário na sua relação institucional, autónoma, interna e externa, para poder contextualizar e caracterizar a natureza destes grupos. É um facto que estes contribuíram, e muito, para a promoção e mediação cultural, social e política nos tempos em que o teatro era ainda mais negligenciado do que é atualmente. Comprovam-no a forma

como procurou combater e resistir a regimes político-religiosos e ideológicos; como se substituiu às ainda obsoletas políticas culturais e de descentralização cultural, indo a lugares periféricos onde o institucional e o profissional não chegavam, ainda que pela associação à instituição Universidade; como ajudou a impulsionar uma certa modernidade na estética teatral portuguesa, sendo um espaço propício a experimentalismos e à entrada de novas correntes pela abertura das universidades ao exterior. O teatro universitário, beneficiando de uma relativa institucionalização face ao teatro institucionalizado (e antiquado), foi abrindo caminho à entrada nas Universidade dos cursos especializados para Teatro, nas suas diferentes vertentes; primeiro, colocando agentes experimentados (atores, etc...) das suas atividades extracurriculares no mercado profissional, segundo, pela forma como se têm aberto aos “novos” profissionais de teatro que, pondo em prática as suas competências artísticas, passam a orientar/intervir nestes grupos nos nossos tempos.

Certo é que, sendo uma atividade desenvolvida em circuito não profissional, este teve a capacidade de se “infiltrar” no meio social e político (lembramos as campanhas de dinamização cultural e ação cívica do MFA), que criou e promoveu eventos culturais que foram além do teatro, por zonas do país afastadas das maiores cidades e dos centros de decisão; teve um papel importante na oferta da diversidade e descentralização cultural no território português; desenvolveu ação crítica e direta sobre os contextos políticos, sociais e culturais vividos ao longo da sua existência, com dinâmicas capazes de agitar a convencionalidade dos modelos instituídos.

É um facto que a interligação da instituição universitária com estas atividades, apesar de não ter sido sempre constante e gradual (e nem sempre nas melhores condições), permitiu incorporar-se “(...) nos *curricula* académicos, conferindo-lhes contornos de novos domínios do saber” (BARATA, 2009, p.26). Foram os grupos autónomos dentro da instituição; grupos de trabalho inseridos numa disciplina como formação complementar, numa espécie de curso aplicado entre saberes comuns ao Teatro e outras áreas do conhecimento (no caso dos cursos associados às Letras, à Educação, à História, etc...) e como movimentos espontâneos/pontuais, na vertente *happening*, *performance* e outros que esta realidade se concretizou.

São inumeráveis e ainda não totalmente contabilizados os benefícios desta corrente de teatro. Estes são alguns dos argumentos que ajudam a contextualizar a importância especial

que o teatro académico desenvolveu no panorama teatral, cultural, social e político em Portugal.

Em aberto deixo a possibilidade de novas interações para o futuro deste grupo de teatro e as formas de desenvolvimento que ele poderá contemplar, com a certeza de que isolado sobre si mesmo, com a “quarta parede” erguida, o seu impacto será mais reduzido do que o desejável. E o desejável seria que este grupo se tornasse numa plataforma prática de demonstração aplicada aos conteúdos universitários, na criação de um grupo de trabalho que se assemelhasse ao Regulamento GTUM (1ª versão - anexo 10); ou que se desenvolvesse com um sistema de bonificação de créditos em disciplinas específicas, numa espécie de curso aplicado. É este o mote para a criação de um Curso Técnico Superior para Artes Performativas aberto à comunidade com o intuito de: treinar e preparar intérpretes e técnicos de nível superior; desenvolver investigação com componente prática acerca das áreas do teatro na região e suas ligações; estudar conteúdos teóricos e práticos de natureza artística, social, cultural e científica capazes de abranger conteúdos transversais às diferentes Faculdades da nossa Universidade e em articulação com o mercado das artes na sua vertente criativa e artística, investigação e promoção e desenvolvimento de conteúdos de natureza documental e técnica.

Lançar pontes de diálogo congregando vontades em torno de um projeto, fazendo do teatro uma plataforma de entendimento para ações futuras, poderia ser uma máxima para um Gestor Cultural, poderá ser a máxima para construir o futuro deste projeto, iniciado e testemunhado com este trabalho.

Acerca de “Pr’além Teatro”

“É, antes de mais, o reflexo de uma actividade de formação, do poder regenerador da criação, da descoberta do prazer do teatro, de experimentação, de laboratório, de uma forma de ler o Mundo em que o estudante é um cidadão e um criador artístico através da linguagem teatral.” (COELHO, 2005, p.6)

Epílogo:

do projeto “Pr’além Teatro” aos domínios da Gestão Cultural

A respeito deste ponto, permito-me agora, e antes de fechar as cortinas, discorrer sobre conteúdos que contribuem para a criação de pontes entre a pertinência deste projeto e os domínios da Gestão Cultural.

Os fenómenos culturais e a sua gestão vão além da matéria. Abraçam o simbólico e o imaterial, numa equação que procura ter o elemento vida como foco primordial. Atuam sobre uma determinada comunidade, interpretando símbolos, emoções, criatividade e o seu quotidiano.

“Hemos de entender, por tanto, desde la Gestión Cultural, en qué entorno trabajamos: una sociedad compleja donde hemos de ser gestores de esa complejidad social; en un marco profesional de barreras difusas, funciones difusas y agentes hasta ahora “extraños a nuestro sector” entrando en la Gestión Cultural; con nuevos conceptos y nuevas tendencias sociales, en un marco de gran transformación de las tecnologías, de las instituciones y de los valores ...para poder ser capaces de sistematizar (...)” (AZEVEDO, AFONSO, BABO, GENÉSIO, SARMENTO, OOSTERBEEK, DE MELO, BRANDÃO, COSTA, GÓMEZ DE LA IGLESIA & NOGUEIRA, 2007, pp.16-17)

Isto significa que as competências inerentes a um Gestor Cultural vão além da pura gestão associada ao universo empresarial, económico, administrativo e financeiro. Ao Gestor Cultural compete: operar sobre e sob o horizonte simbólico de indivíduos, espaços, comunidades, vivências e objetos; ter sensibilidade para compreender os destinatários e emissores das mensagens; ter disponibilidade (criatividade e improviso) para a constante mutação e adaptabilidade ao nível dos acontecimentos e fenómenos que caracterizam o meio ambiente; ser capaz de encontrar respostas humanistas e cuja sensibilidade agregue o sentido da comunidade; possuir liderança coletiva e focada numa resposta para o grupo, demonstrando resiliência e confiança face aos resultados obtidos, na sua longevidade (rápidos / lentos) e particularidade/individualidade (prudência e profundidade *versus* precipitação e superficialidade). Importa referir que o papel de um Gestor Cultural não se resume a uma execução de procedimentos administrativos e meramente técnicos. A este compete zelar pela proteção e manutenção de determinados saberes e experiências, contribuir para um aprofundamento de projetos e respetiva integração das diferentes vivências dos elementos que os compõem.

O ensino e a educação são ferramentas que permitem a um Gestor Cultural obter, por via direta, resultados que irão contribuir para o aperfeiçoamento da descodificação e interpretação dos impulsos transmitidos pelos fenómenos sociais (coletivos e individuais; humanos e organizacionais). Por essa razão, um Gestor Cultural é também um professor, que não só extrai informação do outro, como procura transmitir impulsos capazes de uma descodificação metafísica (horizonte simbólico da comunidade), num processo de formação humana contínua entre o físico, o mental e o emocional. Ele é capaz de orientar, na prática, conteúdos académicos e técnicos de diferentes perspetivas, alavancadas pelo estímulo criativo que cada aluno descobre em si de forma espontânea. Longe do apego aos procedimentos do formato tradicional do ensino, entrelaçando com a vida em comunidade, contraria o divórcio existente entre o ensino e a vida quotidiana. Contribui para uma atualização constante no processo interpretativo dos símbolos sociais, como atesta a seguinte citação:

“La educación, en tanto campo cultural específico, es el principal vehículo a través del cual una determinada sociedad o sectores de la misma producen continuidad y sentido en función de la necesidad de concretar sus intereses generales y/o particulares (hegemonías culturales) y de ir actualizándose históricamente en el seno de espacios culturales concretos.” (OLMOS, 2009, p.152)

Na prática, este estudo permitiu-me experimentar muito do que se lê nos manuais teóricos acerca de teatro, das suas políticas e da sua dificuldade em se colocar no mercado como elemento diferenciador na ação cultural. Apresentar teatro e respeitar a sua arte e profundidade pensado apenas em termos de programação cultural, é um processo incompleto. É imperativo ter em conta o universo profissional, maturidade interpretativa e criativa dos seus intervenientes. Não é possível a um público reconhecer a verdadeira essência teatral, quando este não é concretizado por aqueles que o estudaram e experimentaram de forma exclusiva e integrada profissionalmente.

Este é o principal desafio para uma eficaz definição do futuro do teatro Regional: não formamos públicos sem uma linguagem e estética especializadas. Cientificamente falando, o teatro profissional não é equivalente ao teatro amador, e, conseqüentemente, está desvirtuado o sentido da formação de públicos de teatro que não seja pelo contacto com o profissional, com ou sem salas esgotadas, e por muito que agrade ou não ao seu público.

Desta forma, espero ter dado o meu contributo para uma dignificação efetiva e científica da realidade teatral. Evidenciar o modo como a identidade e a individualidade do Humano contribuem para valorização dum coletivo. Porque ser cidadão não é o mesmo que ser consumidor, e o consumo cultural deverá ser, sempre, de e para o cidadão. Seja qual for a função que este exerça na troca de experiências, o seu compromisso deverá ser com a comunidade para a qual trabalha. E é neste compromisso social que este projeto também se manifesta, auscultando e valorizando cada identidade de modo a criar luzes acerca de uma ideia de manifestação teatral. Comprometido com a história e técnicas que contribuíram para a evolução do teatro ao longo dos tempos deposito noções e experiências, complementares, às já existentes.

“En sociedades como las nuestras, de profundas desigualdades, no podemos darnos el lujo de planificar políticas que sólo apunten a ampliar las posibilidades de consumo de bienes culturales a la mayor cantidad posible de habitantes, aunque este sea un objetivo necesario también. Pero con la democratización de lo que hay no alcanza, con producir más de lo mismo tampoco.” (OLMOS, 2009, p.52)

É desta forma que este projeto se tem desenvolvido: gerindo a busca de uma sensibilidade capaz de compreender os processos criativos; estabelecer relações de cooperação com o mundo académico e artístico (pelas suas diversidades expressivas); articulando o intangível com a visualização plástica da qualidade expressiva individual e gerindo a sua manifestação criadora pela descoberta de infinitas formas de estar no mundo, em específico no sector cultural, no respeito e sensibilidade pelos processos sociais inerentes ao indivíduo e ao coletivo.

Acredito, com este projeto, ter iniciado um processo de inversão face ao modelo de distanciamento das políticas culturais vigente no nosso território, e que no caso do teatro é manifesto. É um pequeno passo para a caminhada gigante, urgente e necessária com vista a compreender a familiaridade do público com o teatro e sua cultura, de dentro para fora. Foram estudadas possibilidades de trabalho e oportunidades de melhorias através de um território descentralizador de meios científicos e humanos em relação à sua abrangência regional: a Universidade. Daí ser essencial a articulação com as diferentes áreas desta.

Dentro do horizonte simbólico do teatro e das relações que este é capaz de gerar, a criação deste projeto foi uma “gestão de sentidos”, uma analogia à criatividade inerente ao artista – um operador de sentidos dos acontecimentos!

“Continuar não é ficar no passado nem sequer enquistar-se no presente, mas mobilizar-se, ir mais além, inovar, porém renunciando ao pulo e ao salto e a partir do nada; muito ao contrário, é ficar os calcanhares no passado, despegar-se do presente, e *pari passu*, um pé após outro à frente, pôr-se em marcha, caminhar, avançar.” (GASSET, 1991, p.14)

Bibliografia

As normas bibliográficas adotadas para este ponto seguem o estilo APA (*American Psychological Association*), na sua 7.^a edição.

Artigo científico eletrónico:

Coelho, R. P. (2005). *Da vida para a cultura. O repertório do Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa (1999-2005)*.

https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/942/1/da_vida_para_cultura.pdf

Fonseca, F. T. (2011). *As artes do Colégio e na Faculdade*. Revista de História das ideias, volume 32, 51-80.

<https://digitalis->

dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/41386/1/As_artes_no_Colegio_e_na_Faculdade.pdf

Lopes, A. (1993). *A educação em Portugal de D. João III à expulsão dos Jesuítas, em 1759*. LUSITANIA SACRA: Jesuítas na Cultura e Sociedade Portuguesa, 2.^a série, 5, 13-41.

https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4909/1/LS_S2_05_AntonioLopes.pdf

Mónico, L.S. Alferes, V.R., Castro, P.A., Parreira, P.M. (2017). *A Observação Participante enquanto metodologia de investigação qualitativa*. Atas do 6.^o Congresso Ibero-Americano em Investigação Qualitativa, volume 3, 724-733.

<https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1447>

Pais, A. (2005). *Teatro em Portugal: o desafio da periferia*. Revista Número Magazine, n.ºs 17-18, 1-15 (na versão aumentada).

<https://www.ces.uc.pt/ces/publicacoes/oficina/232/232.php>

Vilar, E.R. (2007). *Sobre a Economia da Cultura*. Revista Comunicação & Cultura, n.º3, 131-144.

https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10383/1/03_07_Emilio_Rui_Vilar.pdf

Livros impressos:

- Adorno, T. (2009). *Indústria Cultural e Sociedade*. Paz e Terra.
- Argan, G.C. (1988). *Arte e Crítica de Arte*. Estampa.
- Aristóteles. (2004). *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Artaud, A. (1999). *O teatro e o seu duplo* (2.^a ed.). Martins Fontes.
- Barata, J.O. (2009). *Máscaras da Utopia*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Borie, M., Rougemont, M., Scherer, J. (1996). *Estética Teatral* (1.^a ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Brook, P. (2008). *O espaço vazio* (1.^a ed.). Orfeu Negro.
- Carlson, M. (1995). *Teorias do Teatro*. NESP.
- Chekhov, M. (2003). *Para o ator* (3.^a ed.). Martins Fontes.
- Metodologia das Ciências Sociais (pp.129-148). Edições Afrontamento.
- Diderot, D. (2000). *Paradoxo sobre o comediante* (1.^a ed.). Guimarães.
- Gassner, J. (2005). *Mestres de teatro I* (3.^a ed.). Perspectiva.
- Gassner, J. (2003). *Mestres de teatro II* (3.^a ed.). Perspectiva.
- Grotowski, J. (1975). *Para um teatro pobre*. Forja.
- Jares, R. X. (2007). *Técnicas e Jogos cooperativos para todas as idades* (3.^a ed.). ASA.
- Meyerhold, V. (1980). *O Teatro Teatral*. Arcádia.
- Monteiro, P.F. (1992). *Públicos das artes ou artes públicas*. In Conde, I. (Ed.), *Percepção estética e públicos da cultura* (71-85). ACARTE – Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ortega Y Gasset, J. (1991). *A Idéia do Teatro*. Perspectiva.
- Roubine, J-J. (2002). *A arte do ator*. Jorge Zahar Editor.
- Snell, B. (2003). *A descoberta do Espírito*. Edições 70.
- Stanislavski, K. (1979). *A Preparação do ator*. Arcádia.
- Stanislavski, K. (1989). *A construção da personagem* (5.^a ed.). Civilização Brasileira.
- Stanislavski, K. (1995). *A criação de um papel* (5.^a ed.). Civilização Brasileira.
- Vasques, E. (2003). *O que é Teatro* (1.^a ed.). Quimera.
- Wagner, R. (2003). *A obra de arte do futuro*. Antígona.

Livro eletrônico:

Artaud, A. (1936). *A la grande nuit / ou Le Théâtre de Séraphin*.

http://les.tresors.de.lys.free.fr/antonin_artaud/menuartaud.htm

Artaud, A. (1938). *Le théâtre et son double*.

https://fr.wikisource.org/wiki/Le_th%C3%A9%C3%A2tre_et_son_double

Camilo, E.J.M. (2010). *Ensaio de Comunicação e Estratégia*.

http://labcom.ubi.pt/ficheiros/20101104-camilo_ensaios_2010.pdf

Coelho, T. (1997). *Dicionário Crítico de Política Cultural*.

https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Coelho-Dicionario_critico_de_politica_cultural.pdf

Costa, A.F. (1990). *A pesquisa de terreno em sociologia*. In Silva, A.S. & Pinto, J. M. (Eds.), *Metodologia das Ciências Sociais* (pp.129 – 148). Afrontamento.

<https://liciniapinto.files.wordpress.com/2013/10/augusto-santos-silva-metodologia-das-cic3aancias-sociais.pdf>

Martinez, J. T. (2010). *Conceptos y experiencias de la Gestión Cultural*.

<https://pt.calameo.com/read/000075335052cdc537aa3>

Olmos, H. A. (2009). *Gestión cultural y desarrollo: claves del desarrollo*

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv4185>

Azevedo, A.F., Afonso, A., Babo, E., Genésio, H., Sarmiento, J., Oosterbeek, L., de Melo, M., Brandão, P., Costa, P., Gómez de la Iglesia, R. & Nogueira, V. (2007). *Gestão Cultural do território*.

<http://static.lvengine.net/setepes/Imgs/Colecao%20Publicos%20-%20Gestao%20Cultural.pdf>

Site Web:

Arquivos RTP - Rádio e Televisão de Portugal. (2020).

<https://arquivos.rtp.pt/>

Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa. (2019).

<http://www.aafdl.pt/index.php>

Associação de Comunicadores e Jornalistas Independentes. (2020).

<https://www.sulinformacao.pt/>

Câmara Municipal do Funchal. (2019).

<http://www.cm-funchal.pt/pt/c%C3%A2mara-municipalpt/regulamentos.html>

Camões – Instituto da Cooperação e da Língua. (2016).

<https://www.instituto-camoes.pt>

Direito da União Europeia. (2019).

<https://eur-lex.europa.eu/>

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. (2019).

<https://www.esmae.ipp.pt/comunidade/documentacao/docs>

Escola Superior de Teatro e Cinema. (2019).

<https://www.estc.ipl.pt/regulamentos/>

Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa. (2020).

<https://www.fatal.ulisboa.pt/>

Fundação Calouste Gulbenkian. (2019).

<https://gulbenkian.pt/programas/programa-gulbenkian-cultura/programa/apoios/>

Fundação – Gestão dos Direitos dos Artistas (2019).

<https://www.fundacaogda.pt/acao-cultural/concursos-de-apoio/>

Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais. (2019).

<http://www.gepac.gov.pt/pagina.aspx?ur=1>

Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra. (2020).

<http://www.gefac.pt/o-gefac/>

Grupo de Teatro da Universidade da Beira Interior (2013).

<http://teatrubi.blogspot.com/>

Grupo de Teatro do Instituto Superior Técnico (2015).

<https://gtistcoordenacao.wixsite.com/grupodeteatroist>

Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro. (2020).

<http://gretua.pt/>

Teatro Nacional São João. (2019).

<https://www.tnsj.pt/>

Universidade de Lisboa (2019).

<https://www.ulisboa.pt/info/teatro>

Teses de Doutoramento:

Reis, A.A.C.B, (2015). *A Crítica de Teatro em Portugal: Passado, Presente e Futuro*.

Repositório Institucional da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/81413?locale=pt>

Torres, G.M.F.A. (2016). *Percursos do Teatro Universitário em Portugal*. Repositório Institucional da Universidade de Coimbra.

<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/79602>

Anexos

- Anexo 1 – Convocação para reunião de arranque

21/02/2020

Email – Fabio Ferro – Outlook

Pr'além Teatro - Grupo de Teatro da Universidade da Madeira

Fabio Ferro <au_coeur@hotmail.com>

Qua, 16/10/2019 09:32

C
<
C
n
<
<
<
n
n
<
x
N

Contactos omitidos por proteção de dados e anonimato.

Bom dia.

Bem vindos ao Grupo de Teatro da Universidade da Madeira: Pr'além Teatro.

Eu sou o Fábio Ferro, e este é o meu Projeto de Mestrado para obter o Grau de Mestre em gestão Cultural.

É meu desejo profundo que todos possamos usufruir ao máximo deste projeto e que possamos obter grande felicidade no seu desenvolvimento.

Porque teatro é prazer e disciplina... não é *cliché*... porque teatro é prazer e disciplina, vamos juntos criar um ambiente de paz e crescimento interior onde o drama e a comédia são um jogo de manifestação emotiva, livre de preconceitos e de emoção consciente. Dar consciência à emoção... como uma criança dá vida a um brinquedo!

Partimos juntos... vamos do riso grotesco ao sublime drama... de Apolo a Dionísio!

A todos os destinatários deste mail, confirmo a vossa pré-inscrição... somos 17!

Juntos daremos início a um projeto que se pretende revelador de emoções e de partilhas, onde cada um será a sua própria matéria prima para a cena, consciente da sua liberdade individual e desperto para a manifestação das suas emoções.

Assim, gostaria de contar convosco na próxima sexta - feira, dia 18 de Outubro, às 19h na nossa Universidade, *campus* da penteada. (sala a confirmar)

Este encontro tem a seguinte ordem de trabalhos:

1. Explicação do projecto
2. Horários/cronograma
3. Abordagem ao regulamento interno
4. Dúvidas (tragam todas!)

Ainda não precisam de trazer roupa confortável (desportiva e preta!).

Aguardo as vossas confirmações.
Despeço-me com gratidão.
Muito obrigado
FábioFerro

<https://outlook.live.com/mail/0/AQMkADAwATY3ZmYAZS04MjFkLTM4NDU1MDACLTAwCgAuAAAD9hTPZJEn0UWTb7rdlumewEAG7NV3sz5U...> 1/2

- **Anexo 2 – Informação para arranque da preparação técnica**

21/02/2020

Email – Fabio Ferro – Outlook

RE: Pr'além Teatro - Grupo de Teatro da Universidade da Madeira

Fabio Ferro <au_coeur@hotmail.com>

Dom, 20/10/2019 12:06

Contactos omitidos por proteção de dados e anonimato.

plano de aulas_grupo de teatro UMa.pdf;

Bom dia caros todos,

No seguimento da reunião feita no dia 18 de Outubro, envio informação a ter em conta para o início da atividade prática relativa ao grupo de teatro.

Esta informação segue para os que tiveram na dita reunião, bem como para os restantes, para que possam tomar conhecimento do ponto de situação da mesma:

Irei enviar informação faseada para simplificar o processo.

Assim sendo, segue descritivo para a parte relativa à preparação técnica/interpretação:

1. Segue em anexo calendário de trabalho prático com os dias e o horário, tendo em conta o calendário académico. Por favor, atendem à informação descrita.
2. Iniciamos já na próxima terça feira! (temos atividade às 3as e às 5as)
3. Solicito aos que precisam de estacionar a viatura no Colégio dos Jesuítas o favor de me enviar o nome completo e número de cartão da Universidade para que possa informar os serviços da autorização de entrada no parque. Quem ainda não tem cartão e precise de estacionar, solicito informação do curso e na condição de aluno { o número do aluno} ou docente {elemento que identifique o docente}. Esta informação terá de vir até amanhã, segunda feira, até às 13h.
4. Para o desenvolvimento da actividade prática, em contexto de aula, solicito a utilização dos seguintes materiais: tapete ioga {ou tapete simples, para se protegem do chão quando for necessário estar deitado}, roupa desportiva preta { ou o mais escuro possível e mais flexível possível}, toalha preta {para o caso de transpirar!}, toalhas { para limpar os pés caso fiquem descalços ou passar no corpo em caso de transpiração}. O teatro é movimento e ação, daí ser importante estar com roupa confortável e equipar-se de materiais que vos permitam estar preparados para explorar limites! Estejam à vontade.
5. Não esqueçam de trazer um agasalho para o caso de arrefecer ou até mesmo, para o caso de saírem da aula quentes e não apanharem uma diferença de temperatura no exterior que vos possa causar algum quebra. Tragam chapéu de chuva, pois o caminho até a sala não está coberto e protegido da chuva.

Por agora é tudo.

Espero-vos na próxima terça feira.

Até lá.... muito obrigado a todos e aguardo as vossas respostas.

saudações

<https://outlook.live.com/mail/0/AQMkADAwATY3ZmYAZS04MjFkLTM4NDUIMDAcLTAwCgAuAAAD9hTPZJEn0UWTb7rdlumewEAG7NV3sz5U...> 1/3

- **Anexo 3 – Minuta: Proteção de dados e imagem**

DECLARAÇÃO

Proteção de dados e imagem

Eu, _____, com o cartão de cidadão nº. _____, válido até ____/____/____ e o NIF: _____, na qualidade de elemento integrante do Grupo de Teatro da Universidade da Madeira – “Pr’além Teatro”, que frequenta/lecciona o/a _____ na Universidade da Madeira, declaro que autorizo o tratamento dos dados fornecidos no âmbito desta atividade, na ficha de inscrição ou outros documentos, necessários ao seu bom desenvolvimento, de acordo com a legislação em vigor sobre a matéria.

Mais declaro que autorizo a cedência dos direitos sobre a imagem e voz, e consequentemente, seja utilizada, total ou parcialmente, em fotografias, ilustrações, vídeos, animações, panfletos, sítio da internet e Facebook associados a este grupo de teatro e seus parceiros, publicidade e todo o material produzido no âmbito do desenvolvimento das atividades em que participo, para fins de informação e divulgação dos diferentes projetos que venham a ser realizados. Esta cedência de imagem será por tempo ilimitado e a título gratuito.

Funchal, ____ de _____, de _____

(O elemento integrante)

• Anexo 5 – Solicitação de apoio à Reitoria

21/02/2020

Email – Fábio Ferro – Outlook

Pedido de apoio para projecto de Mestrado _ Fábio Ferro n. 2080618

Fábio Ferro <au_coeur@hotmail.com>

Seg, 23/09/2019 22:39

Pe
Cc

Contactos omitidos por proteção de dados e anonimato.

1 anexos (190 KB)

ProjetoMestrado-FabioFerro.pdf;

Exma. Senhora Vice-Reitora para a área Académica
Profª Doutora Custódia Drumond

Assunto: **Pedido de apoio na cedência/atribuição de espaço para desenvolvimento de Projeto para obtenção de grau de Mestre em Gestão Cultural**

Eu, Fábio Jorge Fernandes Alves Ferro, aluno nº 2080618 do Mestrado em Gestão Cultural da Universidade da Madeira, venho por este meio solicitar apoio na cedência/atribuição de espaço para o desenvolvimento das actividades necessárias à boa execução do Projeto para obtenção de grau de Mestre em Gestão Cultural, com o tema **Pr'além Teatro: Para a criação dum Grupo de Teatro da Universidade da Madeira**, orientado pela Professora Doutora Maria Teresa Nascimento.

Para a concretização deste projeto, venho solicitar o vosso cuidado e atenção para que me seja facultada uma sala de aula de acordo com os seguintes critérios:

1. Disponibilidade da sala no horário pós laboral, entre as 18h e as 22h (dias úteis).
2. Dois dias por semana, por definir mediante a disponibilidade da sala apresentada e a disponibilidade dos elementos do grupo de Teatro (de preferência terça-feira e quinta-feira).
3. Sala, de preferência, sem cadeiras e mesas, ou onde seja possível afastar este material para o lado.
4. O espaço solicitado poderá ser também um auditório, ginásio ou outro desta natureza de que a Universidade disponha.
5. Início da actividade após o final das inscrições: 15 de Outubro de 2019.

Informo que estou disponível para prestar mais informações que sejam necessárias para este pedido, e, se necessário, reunir.

Segue em anexo a proposta de Projecto aprovada por unanimidade no Conselho Científico da Faculdades de Artes e Humanidades da Universidade da Madeira, que fundamenta e manifesta as intenções deste projecto e o porquê de o mesmo ser uma mais valia para esta instituição.

Link para inscrição on-line: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdE3Bm8dDL8NiuxBas7zYqNrBh22S-D46SeCTfM_qwZCjQwNA/viewform?usp=sf_link



[Ficha de pré-inscrição para grupo de teatro da UMa - "Pr'além Teatro"](https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSdE3Bm8dDL8NiuxBas7zYqNrBh22S-D46SeCTfM_qwZCjQwNA/viewform?usp=sf_link)

Universidade da Madeira Faculdade de Artes e Humanidades Projecto para obtenção do Grau de Mestre em Gestão Cultural 2º Ciclo Mestrado em Gestão Cultural 2019/2020 Com Fábio Ferro (Actor, Licenciado em Teatro pela Escola Superior de Teatro e Cinema, com 12 anos de experiência profissional) (Horários) a definir pelos elemento do grupo - pós laboral

docs.google.com

Aguardo a vossa comunicação.

Despeço-me com amizade e gratidão

Muito obrigado

O mestrando: Fábio Ferro

<https://outlook.live.com/mail/0/AQMkADAwATY3ZmYAZS04MjFkLTM4NDUIMDAcLTAwCgAuAAAD9hTPZJEn0UWTb7rdlummeWAG7NV3sz5U...> 1/2

- Anexo 6 – Cartaz de pré-inscrição



Pr'além Teatro

PARA A CRIAÇÃO DUM
GRUPO DE TEATRO DA UNIVERSIDADE DA MADEIRA
PROJETO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM GESTÃO CULTURAL



PARA MAIS INFORMAÇÕES E PRÉ-INScrição SEGUIE LINK ABAIXO:

[HTTPS://FORMS.GLE/AOMZ3GJU9ZGEPERH6](https://forms.gle/AOMZ3GJU9ZGEPERH6)

ESTA INSCRIÇÃO DESTINA-SE A ALUNOS E DOCENTES DA UNIVERSIDADE DA MADEIRA
DATA LIMITE DE INSCRIÇÃO: 14 DE OUTUBRO DE 2019
AULAS/CRIAÇÃO: DUAS VEZES POR SEMANA / PÓS-LABORAL

- **Anexo 7 – Pedido de divulgação de pré-inscrição**

21/02/2020

Email – Fabio Ferro – Outlook

**Pedido de divulgação - Abertura de pré-inscrição para Grupo de Teatro da UMA:
Projeto para a obtenção do Grau de Mestre em Gestão Cultural**

Fabio Ferro <au_coeur@hotmail.com>

Qua, 02/10/2019 22:36

P
C
Contactos omitidos por proteção de dados e anonimato.

📎 1 anexos (887 KB)

Pré-inscrição_ Pr'além Teatro (8).pdf;

Bom dia, envio informação para vossa melhor divulgação.

Assunto: Pedido de apoio na divulgação de cartaz com vista à pré-inscrição para desenvolvimento de Projeto para obtenção de grau de Mestre em Gestão Cultural

Eu, Fábio Jorge Fernandes Alves Ferro, aluno nº 2080618 do Mestrado em Gestão Cultural da Universidade da Madeira, venho por este meio solicitar apoio **na divulgação de cartaz com vista à pré-inscrição para desenvolvimento de Projeto para obtenção de grau de Mestre em Gestão Cultural**, com o tema **Pr'além Teatro: Para a criação dum Grupo de Teatro da Universidade da Madeira**, orientado pela Professora Doutora Maria Teresa Nascimento.

Solicito a vossa melhor divulgação deste cartaz no sentido de promover junto da comunidade académica as inscrições para elementos interessados em integrar o grupo de teatro. Em anexo segue documento para envio, por correio electrónico, aos alunos e docentes da Universidade da Madeira.

Agradeço a vossa atenção e melhor divulgação.

Muito obrigado

Fábio Ferro

" EXISTO LOGO PENSO "

- Anexo 8 – Cartaz de inscrição

Pr' além Teatro

PARA A CRIAÇÃO DUM
GRUPO DE TEATRO DA UNIVERSIDADE DA MADEIRA

UNIVERSIDADE da MADEIRA
A Nossa Universidade
www.uma.pt

Inscrições

JÁ COMEÇOU O GRUPO DE TEATRO DA NOSSA UNIVERSIDADE

TERÇAS E QUINTAS FEIRAS DAS 18H30 ÀS 21H30
DATA LIMITE PARA A INSCRIÇÃO: 27 DE NOVEMBRO DE 2019

"O teatro que não está em nada, mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, jogo, gritos - encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir as suas manifestações." (Antonin Artaud)

PARA MAIS INFORMAÇÕES E INSCRIÇÃO SEGUE LINK ABAIXO

<https://forms.gle/Ui7yCL3a7KURzh8Y9>

ESTA ATIVIDADE DESTINA-SE A ALUNOS E DOCENTES DA UNIVERSIDADE DA MADEIRA

- **Anexo 9 – Pedido de divulgação de inscrição**

21/02/2020

Email – Fabio Ferro – Outlook

Pedido de divulgação - Abertura de inscrição para Grupo de Teatro da UMA: Projeto para a obtenção do Grau de Mestre em Gestão Cultural

Fabio Ferro <au_coeur@hotmail.com>

Sex, 08/11/2019 14:27

P
C
<

Contactos omitidos por proteção de dados e anonimato.

📎 1 anexos (559 KB)

Pr' além Teatro.pdf;

Bom dia, envio informação para vossa melhor divulgação.

Assunto: Pedido de apoio na divulgação de cartaz com vista à inscrição para desenvolvimento de Projeto para obtenção de grau de Mestre em Gestão Cultural

Eu, Fábio Jorge Fernandes Alves Ferro, aluno nº 2080618 do Mestrado em Gestão Cultural da Universidade da Madeira, venho por este meio solicitar apoio **na divulgação de cartaz com vista à inscrição para desenvolvimento de Projeto para obtenção de grau de Mestre em Gestão Cultural**, com o tema **Pr'além Teatro: Para a criação dum Grupo de Teatro da Universidade da Madeira**, orientado pela Professora Doutora Maria Teresa Nascimento.

Solicito a vossa melhor divulgação deste cartaz no sentido de promover junto da comunidade académica as inscrições para elementos interessados em integrar o grupo de teatro. Em anexo segue documento para envio, por correio electrónico, aos alunos e docentes da Universidade da Madeira. Informo que este pedido vem na sequência de efetuar uma segunda fase de inscrições.

De igual modo solicito apoio na impressão de 10 cartazes, tamanho A3 a cores para divulgação no edifício da Penteada e Colégio dos Jesuítas.

Aguardo vosso parecer e agradeço a vossa atenção e melhor divulgação.

Muito obrigado

Fábio Ferro

" EXISTO LOGO PENSO "

- **Anexo 10 – Regulamento GTUM (1ª versão)**



Faculdade de Artes e Humanidades

Projeto para obtenção de Grau de Mestre em Gestão Cultural

Mestrando: Fábio Jorge Fernandes Alves Ferro n. 2080618

Orientadora Professora Doutora Teresa Nascimento

Regulamento

Grupo de Teatro da Universidade da Madeira

“Pr’além Teatro”

2019/2020

CAPÍTULO I

Natureza e objetivos

ARTIGO 1º

Preâmbulo

O Grupo de Teatro da Universidade da Madeira, na pessoa do seu Diretor Artístico, publica o presente regulamento que apresenta as normas, orientações e diretivas com vista à sua boa orientação e funcionamento.

ARTIGO 2º

Objeto

Este regulamento define os princípios orientadores para o desenvolvimento de uma estrutura teatral de cariz laboratorial, a sua doutrina, a sua organização e estrutura internas, produção e logística, bem como a sua relação com elementos externos ao grupo.

ARTIGO 3º

Denominação

O Grupo de Teatro da Universidade da Madeira (GTUM) é uma estrutura autónoma, integrada nesta instituição no âmbito do Mestrado em Gestão Cultural, denominado “Pr’além Teatro”.

ARTIGO 4º

Objetivo

1. O GTUM surge com o propósito de se posicionar no mercado regional, contextualizando-o no nosso panorama cultural e artístico decorrente de um vazio a nível do teatro académico universitário na região.
2. São objetivos deste posicionamento:
 - a) Contribuir para o enriquecimento da dinâmica universitária (UMa), através da articulação com os diferentes cursos disponíveis da possibilidade de desenvolvimento de competências artísticas e de formação dos alunos ali

inscritos, e por assimilação, das dinâmicas sociais envolventes à sua área geográfica;

- b) Contribuir para uma promoção sustentada, do ponto de vista artístico e científico da própria instituição no âmbito teatral;
- c) Elucidar e educar os públicos para uma estética teatral experimental e etnográfica, que visa uma aproximação entre o intérprete e o espetador;
- d) Proporcionar intercâmbios de natureza local, regional e nacional através de encontros e festivais de teatro académico ou outros;
- e) Interconexão entre a Universidade e as escolas da Região.

ARTIGO 5º

Missão

Garantir que a Universidade da Madeira tem uma presença ativa nas artes de palco no âmbito regional e por conseguinte, nacional.

ARTIGO 6º

Visão

Promover as qualidades artísticas intrínsecas dos alunos e docentes da Universidade da Madeira nos palcos da Região.

ARTIGO 7º

Valores

A promoção dos valores da Paz, da não violência, da cooperação, do respeito, da entajuda como mote para desencadear a alegria, a desinibição e a cumplicidade no seio do grupo de trabalho.

ARTIGO 8º

Natureza dos eventos

1. Da participação cultural do GTUM podem confluír diferentes manifestações artísticas, em diferentes línguas, com diferentes raízes etnográficas que não apenas a Portuguesa.

2. Das manifestações artísticas possíveis, enumeramos as seguintes: leituras encenadas, *performance*, *happening*, teatro físico, multidisciplinar (música, voz, vídeo, artes plásticas, dança, etc...).

CAPÍTULO II

Organização interna

ARTIGO 9º:

Estrutura e caracterização de funções

1. Fazem parte da estrutura do GTUM os seguintes órgãos:
 - a) Direção Artística;
 - b) Produção e Administração;
 - c) Comunicação e Imagem;
 - d) *Design* de Cena;
 - e) Dramaturgia, Investigação e Estatística;
 - f) Técnica e multimédia;
 - g) Conselho Artístico.

2. Compete a cada um dos órgãos a responsabilidade pelas seguintes funções:
 - 2.1 Direção Artística:
 - a) Define a linguagem de encenação teatral;
 - b) Elabora o programa orientador, disciplinar e pedagógico enquadrado na estética teatral;
 - c) Elabora o programa de aulas com vista à preparação técnica dos intérpretes;
 - d) Cria artisticamente os projetos;
 - e) Orienta os grupos de trabalhos nos respetivos órgãos.
 - 2.2 Produção e Administração:
 - a) Gere os recursos disponibilizados para o desenvolvimento das atividades artísticas e de preparação técnica;
 - b) Obtém conhecimento das normas legais necessárias à boa execução dos projetos;

- c) Levantamento, preparação, acompanhamento e balanço da logística inerente às atividades;
- d) Emite pareceres à Direção Artística.

2.3 Comunicação e imagem:

- a) Trabalha a comunicação e a imagem externas ao GTUM;
- b) Promove uma articulação clara entre os meios de comunicação envolventes e a atividade desenvolvida internamente;
- c) Emite pareceres à Direção Artística.

2.4 *Design* de Cena:

- a) Acompanha a Direção Artística no desenvolvimento dos projetos com vista à criação e proposta de: adereços, figurinos e cenários.
- b) Emite pareceres à Direção Artística.

2.5 Dramaturgia, Investigação e Estatística:

- a) Prepara estudos de carácter científico com vista à fundamentação das opções tomadas durante a execução dos projetos;
- b) Fundamenta dramaturgicamente, a relação entre o texto, o intérprete e a cena;
- c) Prepara, realiza e analisa estudos relativos aos públicos, aos intérpretes e às atividades desenvolvidas;
- d) Emite pareceres à Direção Artística.

2.6 Técnica e multimédia:

- a) Acompanha o processo de criação artística nas vertentes criativas e técnicas da imagem e do som;
- b) Emite pareceres à Direção Artística.

2.7 Conselho Artístico:

- a) Do Conselho Artístico fazem parte os líderes de cada um dos 7 órgãos do GTUM;
- b) Define as linhas orientadoras e programáticas no âmbito das políticas do GTUM;
- c) Aprova as alterações necessárias ao Regulamento, bastando, para isso, 4 votos favoráveis;
- d) Fiscaliza toda a atividade do GTUM.

- 3. Caso não se verifique capacidade estruturante para a criação destes órgãos, compete ao Conselho Artístico a sua substituição.

ARTIGO 10º

Módulos de preparação técnica e criação

1. O GTUM tem, no seu funcionamento interno, atividades de natureza técnica/formativa e criativa.
2. São atividades de natureza técnica/formativa aquelas referentes à formação, em ambiente de aula, nas áreas do corpo, da voz e da interpretação.
3. São atividades de natureza criativa aquelas, que tendo por base o improviso, visem uma construção artística criteriosa à luz do artigo 8º deste regulamento.
4. A pontualidade e a assiduidade são características fundamentais a ter em conta na continuidade dos intérpretes neste grupo.
5. Sempre que se verificar perturbações no desenvolvimento do ponto 2. e 3., deste artigo, por incumprimento do ponto 4., os intérpretes serão chamados a votar a exclusão do elemento incumpridor.

ARTIGO 11º:

Bens e equipamentos

1. O GTUM não possui finanças próprias, cabendo a cada um dos seus elementos a aquisição do material proposto e necessário. Deste modo, a propriedade desse material é do responsável pela sua aquisição.
2. Cabe a cada intérprete, no exercício da sua ação cénica, zelar, manter e acompanhar os bens e equipamentos exclusivo à sua atividade.
3. É da responsabilidade do órgão *Design* de Cena o restante material, utilizado pelo coletivo.
4. Cabe ao Conselho Artístico a tarefa de orientar e apoiar o órgão Produção e Administração na aquisição de apoios e parcerias, com base nas regras estabelecidas no regulamento interno da Universidade da Madeira.

ARTIGO 11º

Admissões

1. São sujeitos de admissão todos os alunos e docentes da Universidade da Madeira, no ano em que se efetuam as provas de ingresso no GTUM.

2. A Direção Artística, ouvindo o Conselho Artístico, define o número de elementos em falta no final do ano letivo, bem como os critérios de seleção dos intérpretes.
3. Aquando da abertura da pré-inscrição, no início do ano letivo seguinte, efetua o processo de seleção, divulgando o mesmo junto da Reitoria, por correio eletrónico, e nas redes sociais.
4. O processo de seleção é coletivo e presencial, visa, em ambiente de aula, observar:
 - a) A disponibilidade e a atitude do intérprete;
 - b) A consciência de si e do outro (capacidade de contracena e interação);
 - c) A expressividade vocal e gestual nas 3 dimensões (o eu, o outro e o espaço).
5. Não são equacionadas provas de seleção de natureza formal, como as denominadas audições.
6. Não são toleradas discriminações de qualquer natureza durante este processo.
7. A seleção dos intérpretes está a cargo da Direção Artística.
8. São excluídos do GTUM elementos pertencentes a estruturas artísticas das artes de palco que exerçam funções para além das interpretativas.

CAPÍTULO III

Outras disposições

ARTIGO 12º

Proteção de dados/imagem e confidencialidade

1. É garantida a confidencialidade dos dados e da documentação recebida e processada de todos aqueles que criem relação com o GTUM.
2. O GTUM compromete-se a cumprir o disposto na Lei de Proteção de Dados Pessoais, bem como na estante legislação aplicável, designadamente, a não copiar, reproduzir, adaptar, modificar, alterar, apagar, destruir, difundir, transmitir, divulgar ou por qualquer outra forma colocar à disposição de terceiros os dados pessoais a que tenham tido acesso ou que lhes sejam transmitidos no âmbito das suas atividades, sem que para tal tenham sido expressamente autorizadas pelos respetivos titulares nesse sentido, comprometendo-se a utilizá-los exclusivamente para as finalidades determinantes de recolha, abstenendo-se de qualquer uso fora do contexto, quer em benefício próprio, quer de terceiros.

3. Todas as informações transmitidas bem como as suas fontes serão utilizadas unicamente dentro dos limites estritamente necessários para assegurar o bom desenvolvimento das atividades propostas.
4. Os elementos integrantes do GTUM comprometem-se a não ceder, revelar, utilizar ou discutir, com terceiros, todas e quaisquer informações e materiais internos, que não sejam de conhecimento público e lhes tenham sido confiadas ou que tenham tido conhecimento no âmbito desta atividade, salvaguardando o disposto no artigo 26º da Constituição da República Portuguesa e o ponto 1. do artigo 483º do Código Civil.

ARTIGO 13º

As dúvidas quanto à interpretação e aplicação do presente regulamento, bem como qualquer caso omissivo, serão resolvidas por decisão final e definitiva do Conselho Artístico.

ARTIGO 14º

O presente regulamento entra em vigor 7 dias após a data de homologação nele constante.

A Reitoria

Direção Artística

Homologado a: ____ / ____ / ____

- **Anexo 11 - Guião para a entrevista**

Guião para a entrevista

Grupo de Teatro da Universidade da Madeira

A informação solicitada neste documento tem como objetivo caracterizar a existência de grupos de teatro na Universidade da Madeira.

Serão colocadas questões para as quais pedimos a vossa melhor resposta e exatidão.

Todas as respostas serão fruto de análise e cruzamento, de modo a permitirem uma contextualização fiel da realidade em que estes grupos se inseriram.

1. Nome completo
2. Contacto (*mail*)
3. Sabe da existência de algum grupo de teatro na Universidade da Madeira anterior a 2020?
4. Que nome tinha esse grupo?
5. Teve alguma participação nele?
 - a. Se respondeu sim, a que título?
 - i. Direção Artística
 - ii. Encenação
 - iii. Preparação técnica (voz, corpo, dramaturgia, cenografia, outros)
 - iv. Outros
6. Qual o período/data em que desenvolveu esta atividade?
7. Em que espaço decorria?
 - a. Sala
 - b. Auditório
 - c. Fora das instalações da universidade? Onde?
8. Explique de que forma a Universidade se envolveu no projeto e o apoiou:
 - a. Cedência de espaço?
 - b. Apoio financeiro?
 - c. Outros
9. Quantos elementos compunham o grupo?
 - a. Descreva a evolução da sua composição, indicando entradas e desistências

- b. Género
 - c. Idades
 - d. Concelho de residência
 - e. Ocupação profissional (se existente)
10. Indique de que cursos ou áreas de formação eram provenientes os elementos do grupo.
11. Que relação tinham os elementos com a Universidade?
- a. Alunos
 - b. Docentes
 - c. Não docentes
 - d. Outros (fornecedores, colaboradores externos, atores convidados, etc....)
12. Que relação tinham os elementos do grupo com o mundo teatral?
- a. Profissional
 - b. Amadora
 - c. Outra
13. Sabe se algum dos elementos desenvolveu atividade teatral fora da Universidade?
Especifique se a mesma foi de natureza profissional.
14. Atualmente, algum elemento do grupo trabalha na área do teatro?
- a. Se sim, indique:
 - i. O nome
 - ii. Área geográfica de atuação
 - iii. Estrutura profissional
15. O grupo desenvolveu alguma atividade em articulação com alguma cadeira ministrada na Universidade? Se sim, explique o trabalho/processo desenvolvido.
16. O grupo contou com o apoio técnico de algum docente ou aluno da Universidade em áreas específicas como:
- a. Design de cena
 - b. Legislação
 - c. Contabilidade
 - d. Dramaturgia
 - e. Arte e imagem
 - f. Comunicação
 - g. Outra...

- i. Explique como se desenvolveu o processo.
- 17. O grupo teve um plano de eventos ou atividades desenvolvidas? Se sim, explique de que forma de desenvolveu:
 - a. Aulas abertas
 - b. Festivais
 - c. Espetáculos
 - d. Audições
 - e. Outros...
- 18. No desenvolvimento das atividades que estéticas teatrais foram adotadas? Que referências do mundo do teatro foram adotadas?
- 19. O trabalho desenvolvido comportou formação técnica? Se sim, descreva o método ou a estética aplicadas.
- 20. Que autores foram trabalhados?
- 21. Que obras foram apresentadas?
- 22. Colaboraram com o grupo agentes ou associações profissionais de teatro? Se sim, especifique quais e de que forma colaboraram.
- 23. Que avaliação faz do trabalho desenvolvido:
 - a. Aspetos positivos
 - b. Aspetos negativos
- 24. Que modelo de trabalho propõe para que um grupo de teatro na Universidade da Madeira seja uma realidade a longo prazo?
 - a. Associação
 - b. Curso Técnico Superior
 - c. Formação informal, não certificada/creditada
 - d. Formação complementar com atribuição de bónus nos créditos
 - e. Outros
 - i. Justifique