

# #3

ARTE E  
DESENVOLVIMENTO  
HUMANO

2015



**Revista do Departamento de Teatro e Cinema da ESAP - PERSONA**

Periodicidade Anual

**Diretor**

Marta Freitas

**Comissão Científica**

Anabela Oliveira, Costa Valente, Jorge Palinhos,  
José Manuel Couto, Luís Nogueira, Marta Freitas e Melo Ferreira

**Revisores Científicos Nº3**

Amarante Abramovici, Jorge Loureiro Figueira,  
Nayia Yiakoumaki, Nuno Rodrigues e Susana Caló

**Comissão Editorial**

Isolino Sousa, Marco Miranda, Marta Freitas e Roberto Merino

**Secretariado**

Liliana Garcês

**Design Gráfico**

Inês Vieira

**Composição**

Joana Couto

**Edição**

Departamento de Teatro e Cinema da ESAP - CESAP

**Entidade Proprietária**

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto  
Largo de S. Domingos, nº 80, 4050-545 Porto

Nº DO REGISTO DA ERC: 126413

ISSN: 2183-4504

persona@esap.pt

# Índice

pg. 5

## **Editorial**

José Eduardo da Silva

pg. 10

## **Entrevista**

Jacinto Lucas Pires

pg. 13

## **O paradoxo sobre o actor na prática teatral**

Ângela Marques

pg. 22

## **A Identidade Expressiva do Ator: A Experimentação Poética de Si no ensino de Teatro**

Celeia Machado

pg. 36

## **A Evolução Normativa e o Condicionamento da Produção Cinematográfica**

Eduardo Margarido

pg. 45

## **Processos de criação colaborativa em contexto de um projeto de Teatro Comunitário**

Marta Leitão,  
Larissa Latif,  
Maria Manuel Baptista

pg. 61

## **O Cinema como Educação Social dos Sentidos**

Sérgio Dias Branco

pg. 70

## **O teatro e a emergência de uma nova didática para o ensino da Filosofia**

Artur Manso,  
Miguel Jorge Peixoto

pg. 77

## **A Arte como Veículo: para que serve uma performance sem espectadores?**

José Filipe Pereira

pg. 84

## **The Feldenkrais Method and Community Theatre: A viable synergy?**

Claire Bynion

pg. 98

## **Sobre a *promenade*: produção & acesso / espaços & objectos**

Inês Alves

pg. 109

## **Trinta e Dois Anos, Onze Tópicos e um Pacto Declarado aos Trinta e Um**

Tales Frey

# José Eduardo da Silva



## **BIO JOSÉ EDUARDO DA SILVA**

(Guimarães, 1975) é actor, encenador e investigador em artes e ciências humanas. Licenciado em Estudos Teatrais pela ESMAE – IPP e Doutorado em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto. Nos últimos anos, o seu trabalho, tanto artístico como científico e académico, tem vindo progressivamente a integrar conhecimentos das diferentes áreas e a propor novas possibilidades disciplinares e epistemológicas. Actualmente é investigador pós-doutorado, com bolsa atribuída pela FCT, no Centro de Investigação e Intervenção Educativas (CIIE) da FPCEUP, onde também é docente externo. Colabora com o Centro de Estudos Humanísticos e a Licenciatura em Teatro da Universidade do Minho. Como investigador destaca, de entre as suas áreas de interesse, a pesquisa em torno das relações entre o teatro enquanto expressão artística e o desenvolvimento humano - nas suas dimensões psicológicas, sociais e políticas.

## *editorial*

### *Teatro, Cinema e desenvolvimento humano*

Falar de Arte é uma tarefa exigente. Para aquele que estabelece uma relação com a obra de arte, enquanto fruitor, ela fala por si mesma, mas ouvir alguém falar sobre uma obra artística revela sempre mais sobre o orador do que sobre a obra em si. Podemos dizer que o significado de Arte (*Ars*, versão latina do grego *Teknè*) está relacionado com técnica, mais especificamente, com a técnica (ou arte) de transformar percepções empíricas, emocionais ou cognitivas, em formas estéticas, objectivando assim a singularidade de cada indivíduo que se envolva nesse processo e, conseqüentemente, de cada obra de arte.

Sigmund Freud, a propósito dos processos mentais oníricos estudados em “A Interpretação dos Sonhos” (1900) refere-se aos dois tipos de conteúdos que estão subjacentes neste processo de transformação criativa. Falamos da transformação de *conteúdos latentes* em *conteúdos manifestos* decorrente de processos de *deslocamento* e *condensação*. Processos esses que Jaques Lacan (1988), mostrou, a propósito do funcionamento da mente inconsciente, obedecerem às mesmas regras sintáticas e semânticas da linguagem, nomeadamente, a *metonímia* (*deslocamento*) e a *metáfora* (*condensação*). Nesta perspectiva, torna-se mais fácil perceber a proposta do linguista (propulsor da Semiologia, ciência que estuda os símbolos) Ferdinand de Saussure (vd. 1916/2006), quando divide o conceito de *signo* em duas componentes: o *significado*

(invisível, subjectivo, múltiplo) e o *significante* (visível, objectivo, singular). Ou seja, tomando a obra de Arte como um *signo* que tem sempre como *referente* as emoções, pensamentos e vivências do seu criador, o seu *significante* estará sempre saturado de *significados* – pois não carrega apenas aquele aportado pelo seu criador, mas também todos aqueles que lhe são atribuídos pelos seus fruidores.

Podemos assim perceber que, tal como outros sistemas simbólicos, a Arte é uma linguagem que, partindo da singularidade das percepções e articulando emoções, pensamentos e acções, se tornou um poderoso produtor de conhecimento sobre o *Eu* e sobre o *Mundo*. Mas podemos também associar o processo de transformação que decorre da criação artística àquilo que autores como Jaques Derrida (1967) ou Sylvain Auroux (1994) chamaram *gramatização*, um processo técnico e colectivo segundo o qual, se torna possível que um sujeito se possa objectivar através de uma linguagem, podendo assim expressar toda sua singularidade enquanto pessoa humana. É por essa razão que podemos associar ao trabalho de criação artística, a dimensão de linguagem que permite a nossa individuação técnica e colectiva (Simondon, 1958), ou seja, a descoberta da singularidade e insubstituibilidade de cada um e a inscrição da sua narrativa individual numa mais ampla narrativa colectiva (Lévi-Strauss, 1958).

Por outras palavras, construirmo-nos na linguagem da Arte é aderir a um processo de gramatização que implica criar através de símbolos – que na arte surgem sempre saturados de significados – e, dessa maneira, exteriorizar, explicitar formas implícitas de pensar e sentir que, de outra maneira, permaneceriam enclausuradas nos corpos (e.g. Gil, 2004).

Que relações poderia, pois, haver entre teatro, cinema e desenvolvimento humano?

Tendo em conta os processos simbólicos de transformação que subjazem à criação artística, as respostas poderão tantas quantas as obras de arte. Mas todas elas partilham o facto de que, cada criação teatral ou cinematográfica propõe, antes de mais, diferentes formas possíveis de construir mundo – ou, nas palavras de Nelson Goodman, outros *modos de fazer mundos* (1978).

Isto é dizer que o caminho da criação artística é, antes de mais, um processo de construção que explora o inexplorado, o ainda não feito, não dito, não compreendido. Propondo possibilidades sempre novas de interacção entre o *eu* e o *outro*, modificando formas de pensar, agir e sentir, o caminho da criação artística contribui de forma singular para a construção de mundos mais plausíveis e viáveis. Mas, dito isto, é lamentável que o valor incomensurável deste modo de produção de conhecimento não seja, ainda hoje, reconhecido pela grande maioria dos governos, empresas e populações – incluindo aquelas populações das universidades e academias. Numa época em que, reconhecidamente, o mundo precisa desesperadamente de se reinventar para não implodir, despreza-se arrogantemente e em grande escala, o capital desenvolvimental que a criação artística representa em termos humanos.

O desenvolvimento humano é um conceito aberto que congrega dimensões biológicas, psicológicas e sociais – políticas, culturais, educacionais, económicas entre muitas outras. Mas sem dúvida que, de entre todas estas dimensões, se destacam aquelas onde os valores humanos ocupam o centro das preocupações – à revelia do enviesamento exclusivista de algumas tendências políticas, económico-financeiras ou religiosas (Stiegler & Neyrat, 2012).

É preciso reconhecer, hoje, talvez mais do que nunca, que à medida que se vai desenrolando o tempo histórico, a acção humana cria um conjunto diversificado de fenómenos que tem tornado as tarefas existenciais um processo cada vez mais complexo e exigente. Torna-se evidente que o conhecimento progressivo do mundo na sua multiplicidade, é uma condição sem a qual não será possível desenvolver acções transformadoras que tenham em vista a obtenção de níveis desejáveis de tolerância e de justiça no acesso ao bem-estar e à liberdade.

Contudo, o conhecimento, que é um processo contínuo, dinâmico, inesgotável e constantemente surpreendente, tem vindo a confundir-se erradamente com a imensa massa amorfa de informação com que os cidadãos são bombardeados todos os dias. A informação, cujas tecnologias têm massificado a sua produção e

disseminação, tornou-se hoje um verdadeiro *Pharmakon* (da famosa farmácia de Platão), ou seja, é, para todos os efeitos, simultaneamente um veneno e um remédio. Podemos, aliás, facilmente constatar que a crescente tecnologização tem sido um dos grandes instrumentos da burocratização das actividades humanas e da vida em geral. Se, por um lado, as tecnologias globalizam o acesso imediato à massa de informação que é produzida diariamente, a possibilidade de daí extrair conhecimento encontra-se muito desigualmente distribuída - assim como o poder de compra que permite o acesso a essas tecnologias. Por outro lado, para quem o souber utilizar, um acesso mais democratizado à rede permite novas formas de produção, disseminação, consulta e partilha de conhecimentos profícuos e diversificados. Mas esta diversificação - e potencial anarquização - dos objectos epistemológicos, coloca em risco o poder das diversas autoridades do saber, que, conseqüentemente, procuram sofisticar mecanismos para a manutenção das hierarquias vigentes. No campo da investigação, por exemplo, depois da emergência de um conjunto de propostas e possibilidades epistemológicas abertas, construídas de saberes interdisciplinares (lembramos contribuições de autores como Foucault, Derrida, Deleuze, entre outros), assistimos agora à sua redobrada compartimentação e à invenção de um número crescente de áreas de suposta especialização. Na sequência disto multiplicam-se as disciplinas - e aqui a etimologia da palavra *disciplina* faz justiça ao seu carácter *disciplinar* - que através do jargão e publicações especializadas, rankings e factores de impacto, voltam assim as costas à criatividade, à inovação e ao conhecimento que poderiam surgir da intersecção de vários saberes e perspectivas sobre o mundo, em troca da protecção das suas áreas de influência.

Ora a arte, o teatro e o cinema, muito antes de serem objectos de consumo, eram já importantes símbolos do melhor que a cultura humana representa na sua busca pela emancipação e liberdade dos seres. Num contexto como o actual, em que a pressão dos movimentos (monolíticos) globalizantes se faz sobremaneira sentir, o desenvolvimento humano surge como uma

necessidade premente. Ele emerge da necessidade de novos paradigmas que possam, numa lógica evolutiva, acomodar, a cada momento da história, uma diversidade cada vez mais complexa de elementos do mundo. Tal não se torna possível sem o desenvolvimento intencionado de estruturas psicológicas e sociais que possibilitem a evolução das sociedades num contexto de liberdade, que é o objectivo último da cultura.

É preciso reconhecer que a realidade não é ontologicamente pré-determinada. Ela é, sim, a interpretação que cada o observador faz sobre fenómenos que lhe são extrínsecos, mas que continuamente revela aquilo que, ao observador, lhe é mais absolutamente intrínseco. Por outras palavras, a realidade é um fenómeno interpretativo construído pelos seus observadores tendo, por isso, a particularidade de lhes permitir conhecerem-se um pouco melhor. O não-reconhecimento destes processos epistemológicos produz, entre outras coisas, desempoderamento, dependência, subalternização e desigualdade. Em suma, a adopção de paradigmas que formatam, de uma maneira insuficiente e tendenciosa, as nossas possibilidades de agir, sentir e pensar.

Sob a égide da criação artística enquanto convocação de processos promotores de desenvolvimento humano, a presente edição surge do desejo de adereçar algumas das questões acima expostas. Com a contribuição de autores de diferentes áreas, a presente publicação pretendeu retomar uma tradição cultural e artística aberta e inclusiva, que permita a associação livre de conhecimentos produzidos em diferentes áreas e geografias. Há aqui um esforço premeditado no sentido de diminuir a normatividade (formal e semântica entre outras) e democratizar a disseminação de saberes sem, contudo, fazer nenhum tipo de concessão relativamente ao seu rigor científico.

Depois de um processo de revisão por pares, duplo e sigiloso, foi seleccionado um conjunto de textos que procurámos organizar numa lógica intercalada entre aqueles de pendor mais teórico (crítico) e aqueles que assumidamente partem de uma base empírica. Assim:

Ângela Marques, cruzando referências de diversos

autores propõe uma releitura da obra de Diderot “Paradoxo sobre o Actor”, sob a perspectiva de uma fazedora de Teatro, acentuando as interligações entre pensamento, emoção e acção que decorrem do trabalho do actor.

Celeia Machado apresenta-nos um relato sobre a implementação do projecto “Fazendo Género”. Um interessante exemplo do potencial epistemológico que as diversas componentes do trabalho teatral convocam, acentuando a exploração poética do corpo e a reciprocidade da relação entre o auto e o hétéro conhecimento na construção da identidade. Eduardo Margarido, deixa-nos uma reflexão crítica sobre possíveis relações entre a política e o cinema, explicitando razões e implicações das sucessivas tentativas de controlo sobre a produção cinematográfica tanto nos regimes totalitaristas com nos regimes democráticos – de que foi pioneira a indústria norte Americana, acabando por se alargar a vários outros países, nomeadamente, Portugal.

Marta Leitão, Larissa Latiff e Maria Manuel Baptista, delinham as premissas metodológicas que orientam a implementação de um projecto de investigação-acção no âmbito do teatro Comunitário, enfatizando aspectos colaborativos, horizontais e ecológicos tanto nas suas potencialidades artísticas como nas suas limitações.

Sérgio Dias Branco, explora possibilidades hermenêuticas sobre a arte enquanto educação estética dos sentidos (um conceito proposto pelo filósofo Karl Marx) tendo por base o filme “Soy Cuba” de Mikhail Kalatozov.

Miguel Peixoto e Artur Manso, descrevem as linhas gerais de um projecto pedagógico que visou a integração de temas de filosofia por alunos do ensino profissional, através da utilização de metodologias de base teatral. Acrescentam, assim, às metodologias mais “convencionais” de pendor racionalista, outras dimensões epistemológicas mais criativas nas quais se inclui o corpo, deixando bons indicadores para desenvolvimentos futuros.

José Filipe Pereira, analisa a pertinência da última fase do trabalho de Jerzy Grotowski denominada “Arte Como Veículo”, apontando alguns dos aspectos mais pertinentes do trabalho teatral deste importante autor.

Claire Binyon, a partir de duas experiências práticas levadas a cabo no âmbito de um programa de pós-graduação em teatro comunitário, explora e analisa possibilidades sobre aplicações da prática holística do Método Feldenkrais nas suas dimensões epistemológicas, criativas e relacionais. Inês Alves, propõe uma reflexão crítica sobre possíveis relações entre industrialização, consumismo e democracia, nas diferentes conceptualizações da construção do espaço público nos últimos séculos, através da articulação de conceitos de autores de diferentes áreas do saber. Tales Frey, descreve e contextualiza alguns aspectos relativos à conceptualização e realização de algumas das suas obras performativas, bem como a forma como elas puderam evoluir ao longo do tempo.

Concluiremos esta edição com uma entrevista que Jacinto Lucas Pires gentilmente nos concedeu e que gostaríamos, desde já, de agradecer.

Resta-nos deixar uma palavra de agradecimento pessoal aos autores, à direcção e ao corpo de revisores da revista *Persona*, bem como a um conjunto selecionado convidados, que gentilmente acederam ao nosso convite para esta colaboração: a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Francesca Rayner (UM), a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Isabel Menezes (UP), o Prof. Dr. Joaquim Luís Coimbra (UP) e o Prof. Dr. Pedro Ferreira (UP). Esperamos que este conjunto de textos possa contribuir para uma maior transversalização dos saberes e para a criação de pontes disciplinares que possam ultrapassar barreiras académicas e noções ontológicas reducionistas, com vista à colaboração e ao desenvolvimento de pessoas e sociedades.

### Referências:

- AUROUX, S. (1994). *La révolution technologique de la grammatisation*. Paris: Mardaga.
- DERRIDA, J. (2016/1967). *Of grammatology*. Baltimore: JHU Press.
- GIL, J. (2004). *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras.
- GOODMAN, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- FREUD, S. (1900/2009). *A interpretação dos sonhos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- LACAN, J. (1988). *The Seminar, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954–1955*. New York and London: Norton.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1958). *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.
- SAUSSURE, F. (1916/2006). *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Pensamento- Cultrix.
- SIMONDON, G. (1958/1989). *L'individuation psychique et collective: À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*. Paris: Aubier.
- STIEGLER, B. & NEYRAT, F. (2012). Interview: From Libidinal Economy to the Ecology of the Spirit'. *Parrhesia*, 14, 9-15.

# Jacinto



# Lucas Pires

## BIO JACINTO LUCAS PIRES

Escreve romances, contos, peças de teatro, filmes, música. O seu último romance é “O verdadeiro ator”, que ganhou o Grande Prêmio de Literatura DST 2013 e foi publicado nos EUA pela Dzanc (“The true actor”, tradução de Jaime Braz e Dean Thomas Ellis). Em 2016, a Cotovia publicou a sua nova coleção de contos, “Grosso modo”. No teatro Jacinto Lucas Pires trabalha com diferentes grupos e encenadores. Faz parte da companhia Ninguém e da banda Os Quais. E tem um blogue, “O que eu gosto de bombas de gasolina”.

## entrevista

Jacinto Lucas Pires é um dos mais notáveis e surpreendentes autores e intérpretes contemporâneos, cujo trabalho interpenetra diferentes formas de arte como a literatura, o teatro, o cinema e a música, só para citar algumas. Neste número #3, dedicado aos temas da arte e do desenvolvimento humano, o artista aceitou gentilmente o nosso convite para dar o seu contributo sob a forma de uma entrevista.

### *Enquanto artista, como descreverias a forma como tem evoluído o mundo contemporâneo?*

Para responder a isso, teríamos de fazer um filme de época que também fosse um filme de ficção-científica! Todos os dias o mundo parece mais pequeno e maior. Sabemos, em tempo real, o que acontece do outro lado do planeta, e viajar (por net ou de avião) faz já parte do nosso modo de vida — o que veio encurtar as distâncias. Por outro lado, há cada vez mais informação disponível e isso vem aumentar o nosso mundo. Ter maior acesso a tudo aumenta as possibilidades de todos — também dos artistas —, mas traz também novas interrogações. Com que ferramentas filtraremos tanto material, que perguntas é que nos guiarão entre tanto mundo? De alguma forma, é como se o que a ciência nos veio dizer — que o universo está em expansão — fosse agora verificável nas nossas casas (quer dizer, nos nossos computadores), nas nossas ruas (quer dizer, nos nossos telemóveis espertos), nos nossos sonhos (quer dizer, cá dentro).

*O que é que consideras que seria importante modificar no mundo contemporâneo para que se tornasse qualitativamente melhor? Porquê?*

O mundo precisa de mais igualdade — não no sentido de criarmos cidadãos mais iguaizinhos uns aos outros como nos pesadelos totalitários, mas no sentido de todos termos o mesmo tipo de acesso a oportunidades, informação, educação, cultura, para podermos encontrar a nossa diferença.

*Consideras que a arte e a criatividade poderiam representar algum papel nessa modificação? Porquê?*

Sim. Não no velho sentido de arte salvífica, ou arte militante, mas porque a arte pode interrogar-nos das maneiras certas, que nos permitem — no meio de tanta imagem, tanto reflexo, tanto ruído —, ver-nos a nós próprios outra vez, como pela primeira vez, do outro lado do espelho. Só nos aproximamos do mistério do que somos, como sociedade ou indivíduos, com imaginação. Imaginar é o modo de pensar livre que muitas vezes nos falta para sermos mais de verdade.

*Consideras que a arte teve (ou tem) sobre ti algum tipo de poder transformador? Porquê?*

Com certeza. Porque, mesmo agora, li um poema de Manuel Bandeira chamado “Estrêla da Manhã” e fiquei diferente. A arte liga-nos à vida, ao concreto do mundo, ao real limpo das coisas, a isto que é estar vivo. Isso é transformação para todos os dias. Portanto, como nas histórias, só dará para ver a curva inteira dessa transformação quando chegar o fim. Ou só depois do fim.

*O teu trabalho move-se entre vários domínios artísticos. Como descreverias a relação que foste construindo relativamente aos vários domínios da arte?*

É difícil falar nisso, porque nunca foi uma questão para mim. Suponho que, no meu gesto (trémulo, inicial) de artista, já estivesse contida uma vontade sem-fronteiras, digamos assim. Talvez

por isso tenha começado por escrever contos “cinematográficos”, teatro-a-brincar-com-o-cinema e curtas-metragens atravessadas de citações e com um tom vagamente livresco, senão exatamente literário.

Os géneros têm regras, os formatos têm limitações, e é importante percebê-las para poder jogar com elas. Mas o impulso artístico, o desejo de construir clareza para certo mistério, é o mesmo — quer se esteja a escrever um romance, a realizar um filme, a pensar teatro ou a fazer música.

*O teu trabalho incorpora, de uma maneira muito próxima, uma relação com o teatro e com o cinema. Como encaras estas duas formas de arte, nas semelhanças que apresentam uma relativamente à outra?*

Vejo o teatro como o lugar da palavra e da voz, e o cinema como o lugar da ação e do corpo. Por outro lado, no teatro estamos ao vivo e no cinema estamos in vitro. O teatro é um espaço e o cinema é um movimento. O teatro é a palavra-artesanato e o cinema é a palavra-arquitetura. Mas, se estivermos conscientes das diferenças, das limitações e das possibilidades de um e outro campo, podemos brincar com elas em função do que queremos dizer ou mostrar, calar ou esconder. No fim de contas, o que aproxima mais, na prática, essas duas formas de arte, teatro e cinema, é a presença dos atores. Quem, em cena, dá movimento a um texto, e quem, na tela, dá texto a um movimento.

*E relativamente às suas diferenças?*

A palavra é o coração do território que chamamos teatro. Mesmo numa peça sem palavras. Aliás, a força do não-dito em cena é talvez mesmo a grande prova desta ideia, de que a palavra é o centro da coisa-teatro. Já o cinema é feito de silêncio. Está-lhe nos genes, digamos assim. Não é por acaso que o cinema começou como cinema mudo. E, mesmo nos filmes de texto — penso em Jean-Luc Godard, Woody Allen, Nanni Moretti —, as ideias tocamos não por palavras mas num corte, num grande plano, num gesto.

*Como encaras a questão das fronteiras disciplinares na arte?*

São a moldura do que fazemos — e a moldura também faz parte da pintura! Umas vezes, trata-se de a assumir, como que dizendo “aqui acaba o teatro” ou “aqui começa o cinema”, tornando o espetador nosso cúmplice no “crime” da arte. Outras vezes, tentamos apagá-las ao máximo, para que se veja só o desenho e não o “suporte”, digamos. Outras ainda — porque certa história, personagem ou desejo nos leva por aí —, queremos tentar rasgar essas fronteiras. Por exemplo, chamando “cinema” a duas pessoas ao vivo, num palco sem ecrãs nem projetores.

*E a questão das fronteiras disciplinares em geral?*

Precisamos sempre de uma qualquer espécie de “ordem” dentro da qual possamos concretizar o pensar-tudo da imaginação do modo mais livre possível. Mas, claro, essas fronteiras são sempre questionáveis e, assim, também se tornam material de discurso, de interrogação, na nossa busca de aproximação da verdade.

*Partindo das reflexões que foram suscitadas por esta entrevista, que sínteses gostarias de propor para finalizar?*

Talvez a maneira certa de responder a esta entrevista não fosse afinal fazer o filme de época/ficção-científica que referi no começo, mas antes um documentário sobre atores em que o pensamento partisse de gestos concretos e, como no vaivém de todo o processo criativo, a eles regressasse adensando-os. Podia chamar-se Ensaio.

*Obrigado.*

# ***O paradoxo sobre o actor na prática teatral***

Ângela Marques

## Da teoria à prática – uma leitura do “Paradoxo sobre o actor” por uma fazedora de teatro

**Resumo:** Propondo-se como releitura de *O paradoxo sobre o actor* de Denis Diderot a partir da prática teatral, o presente artigo pretende reflectir sobre duas das mais polémicas teses apresentadas pelo filósofo: a ausência de carácter e a falta de sensibilidade como pressupostos inerentes ao trabalho do actor e à construção da personagem.

**Palavras-chave:** Diderot, *actor de natureza vs actor de imitação*, construção da personagem.

O presente artigo propõe-se reflectir sobre a teoria exposta por Diderot (1967) na obra *Paradoxo sobre o actor*<sup>1</sup> no que concerne o trabalho do actor e a construção da personagem e sua pertinência na prática teatral de hoje. Quisemos cingir-nos às repercussões no trabalho do actor, levando em consideração importantes diferenças entre os modos de fazer teatro no século XVIII e hoje, nomeadamente pela introdução da figura do encenador que se, na maioria das vezes, expande as possibilidades criativas do intérprete, noutros casos as constrange.<sup>2</sup>

Como refere Gilles Costaz no prefácio ao ensaio de Alain Simon *Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif* «depuis le début du siècle jusqu’aux années soixante-dix, dans un mouvement de passion attisé para Stanislavski, des vagues de livres ont épluché la pratique de l’acteur, l’ont édifiée en tables de la loi, en cours magistraux ou en théories tapageuses.» (Simon, 1989: 5) A abordagem de Stanislavski (2003) pode ser entendida como um desenvolvimento dos

pressupostos apresentados por Diderot na procura de um teatro que buscava a verosimilhança e a *verdade* em cena, contrapondo-se às experiências que preferiam a assumpção da teatralização e a ruptura com um teatro *ilusionista*, presente em autores como Brecht.<sup>3</sup> Apesar destas posições terem sido lidas como antagónicas, as suas diferenças residem mais na relação espectador/personagem que na relação actor/personagem. Como Peter Brook afirma em *O Espaço Vazio*, no teatro «o objectivo não é evitar a ilusão: tudo é ilusão, só que algumas coisas parecem mais ilusórias do que outras. É a ilusão de mão pesada, que nunca nos consegue sequer convencer.» (Brook, 2008: 112), ou seja, mesmo numa abordagem *distanciada* que lembra ao espectador que está perante uma representação teatral, o actor não pode negar a sua condição humana. O espectador pode ou não esquecer-se de que está num teatro, o actor nunca, seja qual for a estética adoptada. Alain Simon fala da presença simultânea do actor num *estado fictício* e num *estado real*. «Si la conscience d’être sur une scène et dans un théâtre disparaît, si l’acteur se laisse, comme on dit, EMPORTER PAR SON JEU, halluciner par le personnage qu’il joue, il perd son métier. SA PRÉSENCE DEVIENT ABSENSE.» (Simon, 1989: 23)

Algumas das questões que Diderot aporta permanecem actuais e tão susceptíveis de debate como outrora. Começemos por aquelas afirmações que não parecem suscitar grande oposição. À pergunta *O que faz um bom actor?* ontem, como hoje, parece perfeitamente aceitável que:

<sup>1</sup> “Paradoxe sur le comédien”, obra póstuma (1830) redigida entre 1773 e 1777.

<sup>2</sup> «Diderot serait sans doute bien perplexe devant le théâtre tel qu’il s’est développé au XXe siècle. L’art de la mise en scène et de la direction d’acteurs qui est apparu a bouleversé du tout au tout le rapport à l’art de l’interprétation [...] les comédiens ne sont plus leurs propres directeurs mais sont dirigés par des metteurs en scène qui peuvent parfois les enfermer dans un carcan où ils n’ont plus d’autonomie.» Gabriel Dufay em “L’acteur et le paradoxe”, p. 99.

<sup>3</sup> No entanto, Pierre-Etienne Heymann, no “Colóquio Internacional Bertolt Brecht”, chama a atenção para uma crescente aproximação de Brecht ao recurso da identificação, pelo menos em alguns estádios do trabalho de construção das personagens. «A evolução

“C’est à la nature à donner les qualités de la personne, la figure, la voix, le jugement, la finesse. C’est à l’étude des grands modèles, à la connaissance du coeur humain, à l’usage du monde, au travail assidu, à l’expérience, et à l’habitude du théâtre, à perfectionner le don de nature”. (Diderot, 1967: 125)

Às características naturais apontadas por Diderot, Lacoue-Labarthe acrescenta que «le *don de nature* est le *don de l’impropriété*, le don de n’être rien, voire, à la limite, le *don de rien*.» (Lacoue-Labarthe, 1980: 276). Assim, também o dom de se emprestar a uma multiplicidade de caracteres constitui para Lacoue-Labarthe uma capacidade natural e não adquirida, o que nos conduz a uma das mais polémicas afirmações de Diderot na obra em análise, a da necessária *ausência de carácter* dos actores.

“On a dit que les comédiens n’avaient aucun caractère, parce qu’en les jouant tous ils perdaient celui que la nature leur avait donné (...) Je crois qu’on a pris la cause pour l’effet, et qu’ils ne sont propres à les jouer tous que parce qu’ils n’en ont point”. (Diderot, 1967: 163)

A *ausência de carácter* como condição para o desempenho da profissão de actor pode parecer ofensiva para aqueles que a ela se dedicam, ou

não, se lermos a afirmação de Diderot de outro ângulo, aceitando-a como abdicação do carácter próprio em proveito da construção do carácter da personagem. Alguns actores transportam, melhor diríamos *carregam*, a sua personalidade para todos os papéis que interpretam, o que é limitador, sendo preferível o actor como ser incompleto que se complementa através do *outro*, da personagem. O excesso de personalidade (se é que isto é possível) pode constituir um obstáculo à disponibilidade necessária. Exercícios como a *Máscara Neutra* não visam exactamente a detecção do que é *pessoal*, para que se possa escolher o que retirar e o que acrescentar à construção de uma personagem? É necessária a consciência do que o actor leva de seu para a cena:

“C’est pourquoi l’artiste, le sujet de ce don (...) n’est pas vraiment un sujet (...) sujet multiplié, infiniment pluriel, puisque le don de rien est identiquement le don de tout, le don de l’impropriété est le don de l’appropriation générale et de la présentation. Car c’est finalement cela, le paradoxe, cet échange hyperbolique du rien et du tout, de l’impropriété et de l’appropriation, de l’absence de sujet et de la multiplication, de la prolifération du sujet: plus l’artiste (le comédien) est rien, plus il peut être tout”. (Lacoue-Labarthe, 1980: 276-277)

fundamental de Brecht tem a ver com a noção de personagem e com o método de construção do personagem (incluindo o papel da identificação). No “Berliner Ensemble”, chega à conclusão de que a existência dum personagem construído é indispensável previamente a qualquer trabalho crítico [...]. Para poder criticar um personagem, esse personagem tem que existir!» revista “Adágio”, 21-22, p. 142.

Não radicarão estas afirmações, quer de Diderot quer de Lacoue-Labarthe, numa essencialização da natureza humana? As correntes existencialistas deram-nos conta do permanente devir que constitui a construção do sujeito, defendendo que a existência precede a essência.

O actor que carrega a sua personalidade para todos os papéis num excesso de afirmação, limita as possibilidades de se metamorfosear, no entanto, o contrário não o destitui de um carácter próprio. Os *fantasmas*<sup>4</sup>, as personagens a quem o actor empresta o seu corpo, permanecerão, o actor perecerá.

Lacoue-Labarthe chama a atenção para a lógica intrínseca à mimésis, que nos parece esclarecedora desta multiplicidade a que o actor se entrega: «la matrice logique du paradoxe, c'est la structure même de la mimésis. En général.» (Lacoue-Labarthe, 1980: 277). A lógica atribuída por este autor à mimésis abarca uma equivalência dos contrários num mesmo momento, uma lógica paradoxal que permite ao actor ser ele mesmo e o outro a um tempo, sendo o dom natural de que fala a capacidade para uma representação que não se limita à imitação do que há, constituindo-se antes um acto criador que acrescenta algo à natureza. Quando Platão repudiava o actor que tudo considera digno de imitação, até a baixez e o vício, receava a sua passagem ao *gozo da realidade* (Platão, 1993: 121). Daí que na sua cidade ideal não houvesse lugar para *homem duplo nem múltiplo*, sendo esta capacidade de tudo conseguir imitar um sinal de mediocridade. Platão pressupunha uma identificação entre actor e personagem, vendo no entusiasmo da interpretação a prova de uma transfiguração. Diderot, pelo contrário, vê nesta

capacidade do actor a vantagem de conseguir ser *outro* não deixando de ser o *mesmo*. É esta *lógica paradoxal* que Lacoue-Labarthe denomina *mimetologique*.

À afirmação de Diderot de que *le grand comédien* «peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence» (Diderot, 1967: 156) temos de contrapôr, que mais do que ser *nada*, trata-se de estar disponível para uma negação do carácter próprio para preencher essa *ausência* com o *tudo* que podem assumir as personagens. Esta negação não se faz sem esforço, porque temos de antepôr-lhe o conhecimento do *ser* para aceitar as possibilidades do que se *pode ser*. É curioso que o próprio Diderot assim aconselhe Mlle Jodin em 1765, poucos anos antes da redacção do *Paradoxo*: «Si vous avez un petit caractère, vous n'aurez jamais qu'un petit jeu.» (Diderot, 1995: 145). Uma outra tese apresentada por Diderot, a da necessária *falta de sensibilidade* exigida ao actor, suscitou o repúdio por membros destacados da comunidade artística.<sup>5</sup> «Moi, je lui veux beaucoup de jugement; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité...» (Diderot, 1967: 127). Esta *falta de sensibilidade* é, para Diderot, a do artista que é sensível ao que se passa à sua volta, mas não se deixa afectar enquanto observador pelo que observa de modo a poder verdadeiramente *imitar*, juntando ao que vê a imaginação e um *gosto seguro*. Cremos que a excessiva animosidade com que esta ideia foi recebida por parte dos actores se deve à ambiguidade que a palavra *sensibilidade* pode conter. Se entendermos esta *falta de sensibilidade* como ausência de emoção, a afirmação de Diderot

<sup>4</sup> Ryngaert utiliza a palavra “fantasma” para se referir à materialidade que o corpo do actor empresta à personagem que, sem ele, não passa de mero esboço. «A personagem de teatro é, no texto, um fantasma em busca de encarnação e, na representação, um corpo sempre usurpado porque a imagem que nos é apresentada não é a única possível e de facto nunca nos satisfaz.» Jean-Pierre Ryngaert em “Introdução à análise do teatro”, pp. 150-151.

<sup>5</sup> No prefácio a “L'acteur et le paradoxe”, Gabriel Dufay dá conta da refutação das teses de Diderot por parte de actores célebres da cena francesa: Sarah Bernhardt, Jacques Copeau, Louis Jouvet e Jean-Louis Barrault, entre outros.

parecerá menos atacável, uma vez que *repetir a emoção da personagem sem se emocionar* parece condição essencial para o actor que tem de passar, por vezes numa mesma cena, por estados bastante diferentes, senão mesmo antagónicos.

“C’est qu’au théâtre, avec ce qu’on appelle de la sensibilité, de l’âme, des entrailles, on rend bien une ou deux tirades et qu’on manque le reste; c’est qu’embrasser toute l’étendue d’un grand rôle (...) c’est l’ouvrage d’une tête froide, d’un profond jugement, d’un goût exquis, d’une étude pénible, d’une longue expérience et d’une ténacité de mémoire peu commune”. (Diderot, 1967: 183)

Diderot defende que a entrega total do jogo dramático aos domínios do sensível retira a capacidade do actor no controlo das *nuances* que enriquecem a construção da personagem, pois afirma: «La sensibilité n’est jamais sans faiblesse d’organisation.» (Diderot, 1967: 131). É nossa convicção que se a sensibilidade pode ser explorada sem limites nos ensaios, ela tem de ser controlada nas representações, de outra forma constituiria um entrave à actuação de uma personagem que se quer rica em cambiantes. Não é incomum atingirem-se durante os ensaios momentos de grande profundidade emocional e beleza artísticas, que não se repetem quando o espectáculo começa a ser corrido.

Alain Ménil chama a atenção para as repercussões no plano ético que a identificação e participação

emotiva que se atribuem ao *actor de natureza despoletam*. Esta identificação entre o actor e a personagem interpretada (se acreditarmos que a emoção vivida em palco é verdadeira), torna-se causa das desconfianças e estigmas de que a profissão foi alvo desde a Antiguidade - se são verdadeiros os ataques de fúria, os lamentos, a melancolia do actor quando se empresta à personagem, é com razão que podemos ver nele o *hipócrito* que Platão temia introduzir na República. É pertinente o contributo de Aristóteles sobre o mesmo assunto, ainda que se refira aos poetas e não aos actores:

“Mais persuasivos, com efeito, são [os poetas] que naturalmente movidos de ânimo [igual ao das suas personagens] vivem as mesmas paixões; por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis por que o poetas é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatam”. (Aristóteles, 1992: 127)

Aristóteles convoca dois tipos de poetas capazes de acederem às paixões das suas personagens: *seres bem dotados*, porque a sua natureza é plasmável, e *temperamentos exaltados*. Não são destes dois tipos os actores de que fala Diderot? O actor que se modela de forma consciente de acordo com a personagem a interpretar e aquele que se identifica

de tal forma com ela que perde o controlo da sua direcção, dando Diderot a vantagem ao primeiro. Diderot alerta ainda para *l'inegalité des acteurs qui jouent d'âme*, a falta de consistência, de constância na qualidade das suas interpretações ao longo das representações que se seguem à estreia de um espectáculo, contrapondo-lhes o *comédien d'imitation*, que se mostra consciente dos desafios que a carreira de uma peça levanta.

“Le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations (...) s'il y a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière”. (Diderot, 1967: 128-129)

Um dos receios maiores de qualquer actor durante as temporadas é a instalação da rotina; para fugir à temível mecanização, há que procurar a cada representação<sup>6</sup> novos estímulos que permitam um corpo desperto, uma escuta activa e uma preparação para o eventual *accidente*, na certeza de que uma arte colectiva, como o teatro, impõe os limites próprios de um jogo ensaiado.

Por outro lado, identificar a emotividade do actor em palco como verdadeira é também inconcebível para Diderot porque, desse modo, «la condition du comédien serait la plus malheureuse des conditions; mais il n'est pas le personnage, il le

joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel: l'illusion n'est que pour vous; il sait bien, lui, qu'il ne l'est pas.» (Diderot, 1967: 133). No entanto, tendo em conta as entrevistas a diversos actores, a assumpção desta premissa não recolhe unanimidade. É Diderot quem adverte: «Ces vérités seraient démontrées que les grands comédiens n'en conviendraient pas; c'est leur secret.» (Diderot, 1967: 132). Esta posição deve-se, provavelmente, ao receio de banalização da sua arte, incompreensão pelas dificuldades que ela acarreta e pelas desconfianças que, ao longo dos tempos, suscitou. O poema de Fernando Pessoa *Isto*<sup>7</sup> (1933), traduz de forma admirável esta ausência de sensibilidade no acto da escrita, que podemos transpôr para a representação dramática: *Sentir, sinte quem lê!* poderia ser lido, neste contexto, como *Sentir, sinte quem vê!* Dizer isto não é transformar o actor num ser insensível, mas em alguém que aprende a *domar* as suas emoções para que lhes possa aceder quando isso é pertinente para o seu trabalho. Na sua vida pessoal, actores e não actores não diferem a não ser na capacidade de observação, que há-de ser mais acutilante nos primeiros. Como afirma Podalydès: «Dans le fond, Diderot ne dit jamais que l'acteur ne doit avoir aucune sensibilité. Il dit que la sensibilité n'est pas première; l'erreur est de croire que l'on peut construire avec ça, que c'est un élément suffisant, primordial, fondateur.» (Dufay & Podalydès, 2012: 72)

Ainda assim, nem todo o trabalho do actor passa por uma abordagem racional. O próprio Diderot estava ciente disso ou não teria escrito a Mlle Jodin que uma qualidade que valorizava no actor era «une âme qui s'aliène, qui s'affecte profondément,

<sup>6</sup> Na ideia de representação há a de apresentar pela segunda vez, ou então - e aqui reside o primeiro equívoco da palavra - a ideia de apresentar de novo, graças ao teatro, algo que já existiu na realidade. É em torno deste equívoco semântico que se joga o próprio significado do teatro: será o teatro a repetição, por meio de um artifício, de algo que já foi vivido uma vez? Ou será uma maneira de mostrar as coisas, de as apresentar de uma maneira que seja passível de reprodução (mas também esclarecedora, se possível...)? Talvez a palavra adequada fosse apresentação: fazer teatro é apresentar ao espectador um mundo concreto, significante. Para complicar as coisas, a palavra 'representação' designa, no domínio da percepção, o poder que o sujeito tem de tornar presentes elementos do real actualmente não disponíveis. Anne Ubersfeld em "Os termos-

qui se transporte sur les lieux, qui est telle ou telle, qui voit et qui parle à tel ou tel personnage.» (Diderot, 1995: 142. Ora esta capacidade de alienação não pode ser totalmente *fingida*, não passa por um domínio integral do actor em todos os momentos da criação ou apresentação. Noutra carta que dirige à mesma jovem actriz, o filósofo afirma: «Un acteur qui n'a que du sens et du jugement est froid; celui qui n'a que de la verve et de la sensibilité est fou.» (Diderot, 1995: 149), deixando fazer crer que é na competição de ambos os recursos que se constrói o bom intérprete de teatro. De resto, o desdobramento a que o actor se entrega em palco seria impossível se não controlasse as suas emoções, fazendo delas uso, ou da sua imitação, na medida que lhe convém. O actor em palco divide-se entre aquele que faz e aquele que se observa, vigilante. Podalydès crê que todos os autores dizem isto mesmo de maneiras diferentes, pois «on n'est jamais le personnage, la distance est infinie et irréductible. Incarner, jouer ne fait pas devenir quelqu'un d'autre, ce n'est pas une relation de cette nature» (Dufay & Podalydès, 2012: 106).

Não deixa de causar estranheza que ainda hoje haja, entre o público, pessoas que esperam do actor que viram interpretar no palco personagens exemplares, as mesmas capacidades transpostas para o quotidiano. Querer que o actor, na vida *real*, aporte as características que estão na composição das personagens que interpreta, é ignorar o trabalho de reflexão, preparação e construção que subjaz ao percurso da personagem, e também menosprezar a importância do discurso do poeta. É que, mesmo quando se trabalha num espectáculo de estética teatral naturalista, sabemos que «nada

se passa no palco exactamente como ao natural» (Diderot, 1993: 21), verdade e simulacro a um tempo, o verdadeiro paradoxo teatral também passa por aí. É Oscar Wilde (1991) quem afirma em *O Declínio da mentira* que quando a arte quer decalcar em excesso a realidade, a natureza, deixa de ser *a mentira que sempre diz a verdade*. Mas o que é isso de *ser natural (être vrai)* no teatro?

“C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. (...) De là vient que le comédien dans la rue ou sur la scène sont deux personnages si différents, qu'on a peine à les reconnaître”.  
(Diderot, 1967: 137)

É comum, entre os actores, este comentário perante cenas bizarras do quotidiano: *se representasse isto no palco, sem tirar nem pôr, ninguém acreditava*, porque também o espectador limita o *natural* não só ao que mais amiúde presencia, mas também ao que as convenções artísticas lhe foram inculcando como verosímil. Sobre isto, já Aristóteles afirmava: «se suceder que alguém não tenha visto o original [imitado], nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie.» (Aristóteles, 1992: 107). Se a mera transposição da vida real para o palco não tem qualquer interesse, também a verdadeira qualidade do actor não passa pela naturalidade *tout court*, pela imitação como mera reprodução da natureza, mas pela *poiésis*.

chave da análise teatral”, p. 88.

<sup>7</sup> Dizem que finjo ou minto // Tudo que escrevo. Não. // Eu simplesmente sinto // Com a imaginação. // Não uso o coração. // Tudo o que sonho ou passo, // O que me falha ou finda, // É como que um terraço // Sobre outra coisa ainda. // Essa coisa é que é linda. // Por isso escrevo em meio // Do que não está ao pé, // Livre do meu enleio, // Sêrio do que não é. // Sentir? Sinta quem lê! Fernando Pessoa (1933) em “arquivopessoa.net”.

Na dicotomia *actor de natureza vs actor de imitação*, a vantagem do segundo sobre o primeiro não é a abdicação dos recursos naturais, mas a sua não confinção a eles. Mas, se o estudo e a reflexão são importantes no trabalho de interpretação, não o é menos o abandono aos domínios da intuição, da emoção, da memória corporal, que nos informa sobre aspectos que não nos chegam de outra forma. Por vezes é necessário suspender o pensamento para dar voz ao inefável. É que nem tudo pode ser calculado, mensurável; ainda assim, subsiste uma parte do trabalho do actor cuja compreensão não é abarcável, mesmo pelo próprio. O grande mérito de *O Paradoxo sobre o actor* reside em ser um texto que nos permite, a cada momento, questionar os caminhos que percorremos enquanto intérpretes. Ainda que o *actor ideal* não exista, persiste a tentativa de cada actor se aperfeiçoar a cada nova jornada. Este é um trabalho permanentemente em recomeço, se o actor a isso se dispõe, não se deixando instalar nos truques aprendidos, nas receitas que funcionam, na segurança do experimentado. A cada nova empresa, a necessidade de aliar à inteligência e ao estudo uma certa estupidez, como diz Podalydès (2012), e ousar lançar-se num limbo de ausência de saber que nos permita ultrapassar o expectável. Podemos-nos questionar sobre a pertinência do debate das questões acima expostas na actualidade, quando as categorias de tempo, espaço, fábula foram definitivamente postas em causa e «o grau de realidade de uma personagem pode diminuir até ficar reduzido ao estatuto de enunciador anónimo, tão vazia quanto possível de características humanas e de sentimentos» (Ryngaert, 1992: 138), quando não é o actor a

assumir-se em cena com a sua própria identidade. Mas, a verdade é que actores e espectadores do teatro contemporâneo continuam a denotar a necessidade de personagens como «marca unificadora dos processos de enunciação» (Ryngaert, 1992: 138).

Assim sendo, o texto de Diderot permanece como *lugar* onde os actores encontram um interesse genuíno pelo seu trabalho e uma reflexão que os obriga a debruçarem-se, constantemente, sobre o modo como enfrentam os desafios que se colocam a cada novo espectáculo. E não é só do actor que podemos dizer que é um *paradoxo vivo*, «c'est aussi chacun de nous, dans notre petitesse et notre grandeur, qui consiste à se hisser à la hauteur de rêves qui nous dépassent.», como afirma Dufay (Dufay & Podalydès, 2012: 11).

### Referências Bibliográficas:

- ARISTÓTELES. (1992). *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- BRECHT, Bertolt. (1964) *Estudos sobre teatro, para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália Editora.
- BROOK, Peter. (2008). *O espaço vazio*. Lisboa: Orfeu negro.
- BROOK, Peter. (1993). *O diabo é o aborrecimento*. Porto: Edições Asa.
- DIDEROT, Denis. (1995). *Écrits sur le théâtre - II. L'acteur*. Paris: Pocket, coll. «Agora Les Classiques».
- DIDEROT, Denis. (1993). *Paradoxo sobre o actor*. Lisboa : Hiena Editora.
- DIDEROT, Denis. (1967). *Paradoxe sur le comédien précédé des Entretiens sur le Fils Naturel*. Paris: Garnier-Flammarion.
- DUFAY, Gabriel, PODALYDÈS, Denis. (2012). *Paradoxe sur le comédien précédé d'un entretien L'acteur et le paradoxe*. Paris: Archimbaud/Les Belles Lettres.
- HEYMANN, Pierre-Etienne. (1998). «Brecht e o actor», *Adágio, Colóquio Internacional Bertolt Brecht*, 21-22, pp. 139-146.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. (1980). «Diderot, le paradoxe et la mimésis», *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, 43, pp. 267-281.
- PESSOA, Fernando. (1933). *Arquivo Pessoa.net* recuperado em 18 de Maio de 2015 de <http://arquivopessoa.net/textos/4250>.
- PLATÃO. (1993). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (1992) *Introdução à análise do teatro*. Porto: Edições Asa.
- SIMON, Alain. (1989). *Acteurs spectateurs ou le théâtre comme art interactif*. Paris: Actes Sud-Papiers.
- STANISLAVSKI, Constantin. (2003). *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- UBERSFELD, Anne. (2012). *Os termos-chave da análise teatral*. Évora: Editora Licorne.
- WILDE, Oscar. (1991). *O declínio da mentira*. Lisboa: Edição Vega.

### BIO ÂNGELA MARQUES

Curso de Interpretação da Seiva Trupe sob a direcção de Cláudio da Veiga Lucchesi (1989), Licenciatura em Filosofia (2003) e Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes com a tese “Nathalie Sarraute, teatro do indizível” (2011) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Frequenta o Doutoramento em Estudos Literários na variante de Estudos Culturais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Estreou-se como atriz profissional em 1989 tendo vindo a trabalhar desde então em teatro, cinema e televisão. Co-dirige a Associação Cultural Astro Fingido, responsável desde 2011 pelas oficinas de Filosofia para Crianças e Pintura da CMP. É docente no Curso de Teatro da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo.

# A Identidade Expressiva do Ator:

A  
Experimentação  
Poética de Si  
no ensino de  
Teatro

Celeia Machado

**Resumo:** Um dos focos de pesquisa do Projeto Fazendo Gênero, desenvolvido no CAP da UFRJ, tem sido a aplicação e a análise nas aulas de Artes Cênicas do 1º ano do Ensino Médio, de uma prática teatral fundamentada nas ideias e conceitos do Teatro Físico, principalmente da pedagogia de Jacques Lecoq. A partir da experiência com os princípios do Teatro Físico no universo escolar surgiu a questão de como, em determinadas condições, o corpo do intérprete, mesmo o jovem aprendiz, é capaz de transformar-se quando está em cena e manifestar outra qualidade corporal diferente da usual. É como se aquele que atua, sem deixar de ser ele mesmo, estivesse outro. Há um fluxo de identidades que o ator é capaz de deflagrar ao se colocar em cena, evidenciando a condição poética de si mesmo que irrompe do e no ato de criação. Como se dá esse fluxo? Quais as condições para que ele ocorra? Quantas multiplicidades podem habitar um mesmo corpo? Como essas especulações podem ajudar a pensar a formação de um ser humano atravessada pela experiência poética? Estas perguntas constituem a problemática central do estudo sobre a Identidade Expressiva e orientam a pesquisa de um caminho de ensino de Teatro que favoreça a experimentação poética de si e considere a radical alteridade da qual é constituído o fazer teatral, discutindo sobre a forma de a criação teatral dialogar com a busca humana de tornar-se, de vir a “ser quem se é”, seja no espaço daquele que aprende, seja no âmbito daquele que exerce o ofício.

**Palavras-chave:** identidade expressiva, subjetividade, ensino de teatro, alteridade.

**“Os outros:  
o melhor de mim sou Eles.”  
Manoel de Barros**

Sou professora de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Brasil e desenvolvo um projeto de pesquisa chamado “Fazendo Gênero”, com turmas de 1º ano do Ensino Médio, compostas de jovens com idade entre 15 e 17 anos. É a partir deste trabalho que surgiram as reflexões que pretendo compartilhar aqui.

Um dos focos de estudo do Projeto Fazendo Gênero trata da aplicação e da análise de exercícios corporais e de jogos teatrais fundamentados nas ideias e conceitos do que *grosso modo* chamamos de Teatro Físico, principalmente nos conceitos elaborados por Jacques Lecoq. A experiência com os princípios do Teatro Físico no território da aprendizagem fez surgir a questão de como, em determinadas condições, o corpo do intérprete, do mais experiente até mesmo ao mais jovem aprendiz, é capaz de transformar-se quando está em cena e manifestar uma outra qualidade corporal diferente da usual. É como se o ator, sem deixar de ser ele mesmo, estivesse outro (mesmo representando a si mesmo, pois, há nesse caso, um colocar-se para fora, um distanciamento que toma o si mesmo como outro). Há um fluxo de identidades que o ator é capaz de deflagrar ao se colocar em cena, evidenciando a condição poética de si mesmo que irrompe do e no ato de criação. Como se dá esse fluxo? Quais as condições para que ele ocorra? Quantas multiplicidades podem habitar um mesmo corpo? O que revela nos espaços vazios da *transformação*? Como

essas especulações podem ajudar a pensar a formação de um ser humano atravessada pela experiência poética? Estas perguntas constituem a problemática central do estudo sobre Identidade Expressiva.

A ideia de Identidade Expressiva quer remeter a uma operação identitária que atravesse e transborde os enquadres do eu. Pensadores como Haroldo de Campos (1969), Deleuze (1992) e Octavio Paz (1982) referem-se ao ato poético como uma abertura ao inusitado, mágico e inefável do mundo e das coisas. Assim, o propósito da investigação recai em pensar o aspecto de jogo, criação e negociação presente na dinâmica do *chegar-a-ser-o-que-se-é* que subjaz no trabalho do ator. Toma como base o pressuposto de que o ato de criação põe em funcionamento um dizer poético de si mesmo. E, como tal, compreende a totalidade e a pluralidade de sentidos que a Arte proporciona.

### **1. Começemos por pensar o que é identidade**

A construção da identidade repousa na pergunta “quem”: Quem sou *eu*? Porém, as respostas não produzem necessariamente uma arquitetura sólida, estável amarrada e fechada em si. Os contornos do eu são fabricados no confronto daquilo que é e daquilo que não é. Pela demarcação de fronteira entre pertencer e não pertencer: *quem* e *o que* pertence e *o que* e *quem* não pertence. Entre eu e o outro, nós e eles. *Eu sou esse e não sou aquele*. No interior do processo identitário operam de forma simultânea, porém não simétrica, as forças do Mesmo e do Outro. Ao mesmo tempo em que a identidade remete e submete as experiências aos enunciados da ordem da mesmidade, ela se produz a partir da relação com a alteridade, com

aquilo que é diverso de si. Segundo Silva (2000), para Derrida a alteridade não é dicotomia, mas contingência. Como representação, depende da rede de signos em que está inscrita e se transfigura a cada novo contexto em que vai sendo inserida. Assim, a identidade comporta um processo de significação de si no mundo. O ser humano apreende a existência de si, do mundo e de si frente ao mundo através da representação. A representação atribui à experiência humana entre as coisas e eventos do mundo um sentido – um querer dizer, uma direção, uma consciência e uma afecção. Os inúmeros estímulos e eventos que ocorrem ao redor e dentro do homem são percebidos a partir de relações, associações, composições, dando formas às suas experiências, representando-as.

No entanto, nossas representações não se aderem à experiência, tornando-se elas próprias as coisas em si. Aquilo que representamos de nós mesmos, tanto quanto a realidade do mundo, está irremediavelmente separado daquilo que nosso ser ou as coisas são, de tal maneira que se torna impossível prender o ser e as coisas ao seu signo. O signo sempre escapa e conduz a outro signo. À pergunta: *quem sou*? Respondemos com mais construções sígnicas de nome, gênero, raça, nacionalidade, classe social, profissão etc. Aquilo que somos recusa-se a se posicionar em uma referência estável e central, como algo fixo, original, anterior à representação. Desliza e escapa de nós porque estamos continuamente nos tornando e refazendo as associações e formas que nos compõem. A marca da existência humana se apresenta como um contínuo transformar-se, o incessante devir.

E como damos forma ao nosso existir? Muitos são os sistemas de representação dos quais o homem se vale para dar sentido a si, ao mundo e ao seu existir no mundo. A linguagem talvez seja o mais poderoso deles, através da palavra o homem diz: *eu sou*. Junta um nome às coisas, denota a si e aos eventos que vive, estabelecendo relações, ligando os fenômenos e afigurando o mundo. Entretanto há outros modos de representar: a Arte, a Ciência e a Religião, entre outras, também são formas de dar sentido.

## **2. Eis então outro eixo deste estudo: a experiência artística, mais precisamente o processo de criação teatral, como uma possibilidade de apreender e dar sentido aos eventos da existência**

O Fazer Teatral compreende uma operação poética peculiar: a teatralidade institui-se a partir de uma manipulação do espaço-tempo, um recorte, uma suspensão, um destaque, uma condensação ou intensificação, enfim, a busca de um espaço-tempo singular. Neste lugar, o percurso de criação do ator requer um estado cênico de constante metamorfose. É no seu corpo que o ator negocia o seu fazer artístico, na busca de colocar um outro no lugar de si. Em cena faz surgir uma existência eminentemente poética a qual poderíamos chamar personagem, persona, papel... eu optei por chamar de máscara. A ideia de máscara abarca, além da evidente encarnação de um personagem ou um papel, essa alteridade que está no princípio da representação teatral, a materialidade deste outro assumido pelo ator, que se acopla ao seu rosto e ao seu corpo, seguindo o pensamento do crítico de teatro e ensaísta brasileiro Jacó Guinsburg (2001). Dessa forma, a máscara, tecida na flutuabilidade

da subjetividade do ator, compreende um existir poético, na medida em que desencadeia um universo de representação, que é a própria cena. Guinsburg (2001) defende que a marca fundamental do fenômeno teatral é relação consentida entre um que assume e encarna a concreção da máscara (de um outro) diante de outro que aceita essa “encarnação” como “possível”. Lecoq (2001) afirma que jogar ser uma outra pessoa e de reunir presenças ilusórias constitui-se o corpo absoluto do teatro: “Yo coloco el acto de mimar em el centro, como si fuera el cuerpo mismo del teatro: poder jugar a ser outro, poder dar ilusión de todo”. Quando está em cena, há uma espécie de suspensão das características da vida corrente do ator, da forma em que ele é corriqueiramente reconhecido pelo seu grupo, e irrompe um outro estado ou um outro ser no próprio ator ali presente. A criação teatral articula a possibilidade de existirem duas facetas agindo simultaneamente no corpo do ator durante a representação artística: uma face do cotidiano, proprietário da sua identidade civil, e uma face da cena, a máscara, resultante das forças que regem o espaço cênico. No espaço cênico, o ator, sem deixar de ser ele mesmo, está outro. Sob certo aspecto, o estar e o ser se maçarocam no trabalho do ator, como fios que se enroscam entre si. O seu fazer evoca essa aproximação quase até à equivalência de sentido. Mais do que produzir um efeito, o ator provoca em si esse emaranhamento porque, pela especificidade do seu trabalho artístico, no ato de criação, é ao mesmo tempo criador e criatura de sua obra. Ao se colocar em cena, o ator já não é mais aquele que pensa e age como todos os dias. Assim que assume o espaço cênico, o intérprete já se coloca

nesse estado de ser outro, em uma “outridade”, ou seja, em alteridade. Enfim, manifesta-se em outras possibilidades de existência.

É nesse contexto relacional entre mesmidade e alteridade que desejo pensar a operação poética da identidade do ator. Pois nesta zona de indeterminação e metáfora que pertence à experiência poética, a máscara trama uma ligação peculiar com o artista. Há um sentido da máscara que existe por si, que tem vida própria, sem conexão com quem a criou. Por outro lado, a máscara só pode manifestar-se no corpo do ator. Ela habita o corpo do ator como contiguidade e coexistência. Há algo que passa de um ao outro, sem transformar-se nem fundir-se. Não se trata de um empréstimo, de uma confusão ou de uma reflexão dos aspectos da personalidade do ator para a máscara, nem a relação inversa, da máscara para o ator. O ator joga a máscara como algo que transita e atravessa a si mesmo, não destrói e tampouco se apodera daquilo que carrega o seu nome e sua história, pois a máscara não produz outro corpo. Ela o afirma como alterabilidade e iterabilidade, abrindo-o àquilo que é inteiramente outro. Como se fora um estado de alteridade em que o Outro se atravessa e se sobreponha ao Mesmo, sem mistura ou diluição. Possibilidade, desejo e experimentação.

Desta forma, embora seja razoável pensar a criação do ator independente de si – e por isso é possível reportar o ator e a máscara como seres distintos – é improvável efetivamente apagar os traços de quem ele seja do seu objeto de criação. O que parece configurar-se é uma tensão que não procede da oposição e sim da diferença de intensidade. Com esta tensão é que trabalha o ator:

buscando manter um corpo em jogo que permita abrir o *eu* para o *outro*, instalando uma dinâmica entre o Mesmo e o Outro, entre o que se é e tudo aquilo que se possa ser. E assim, enquanto a máscara se assevera em cena, o ator entrega sua própria existência à alteridade, em um movimento de estranhar e estranhar-se. Seu corpo em cena parece afirmar tal qual Rimbaud no celebre verso: *Je est un autre*.

Além disso, a relação com a máscara permite com que o ator rompa com certa ordem de si, faz transbordar aquilo que lhe é próprio e que detém certo controle sobre a sua identidade do cotidiano: seu nome, sua história e sua rede social, as quais estão atribuídas de determinado valor e poder no círculo de relacionamentos na economia simbólica da vida cotidiana. Faz surgir um câmbio hierárquico: aquilo que se afirma e firma *o que se é* no mundo permuta de lugar e valor com o devir poético, aventurando-se na oscilação e na instabilidade. No interior da máscara sucede uma dinâmica relacional e contextual dos traços do ator, que mobiliza continuamente um pleito e uma negociação por posição.

É nessa relação entrecruzada com a máscara que o ator inventa-se em cena, no constante deslizamento, impermanência e diferimento de si que compreende *o ser o que se é*. Compõe imagens cênicas, manifestando-as em seu próprio corpo, em ato, na representação teatral. O corpo de quem está em cena projeta-se na máscara, mas também é capturado por ela. A maneira de estar no mundo do ator – estrutura permanentemente em aberto e por se fazer, converte-se em composição poética – imagem e ser de sensação – desdobrando-se ao infinito em alteridade, pluralidade e mistério.

Reitera-se na inexplicabilidade, na impermanência e na singularidade que comporta a criação artística.

Não se trata de pensar que haveria algo adormecido dentro de cada um a ser revelado ou resgatado em cena. Tampouco prescrever um processo de descoberta ou desvelamento. O dizer poético de si articulado pelo ator em criação não comporta a intervenção do ato explicativo. Apresenta-se como uma escritura de si que se faz na criação artística. Sem um sentido oculto, a ser revelado, identificado e classificado, mas como um traço que surge no jogo de presença e ausência do ator em cena. Seu estatuto é o da Arte e só pode ser apreciado como experiência poética, naquilo que tem de inominável, ambíguo e plural.

### **3. A partir destas duas ideias centrais: a identidade como uma construção em devir e a existência de um dizer poético da identidade no trabalho do ator, podemos apresentar a ideia de Identidade Expressiva**

A gênese da noção de Identidade Expressiva se situa no espaço da Arte como sistema simbólico do homem de apreender os eventos de si e toma como base a ideia de que o ato de criação do ator pressupõe um potencial de dizer poético de si mesmo. Deve ser compreendida no contexto do dizer poético, com a totalidade e pluralidade de sentidos que a Arte proporciona.

Este dizer poético de si age nos e com aspectos da subjetividade do ator que emergem do seu corpo em criação cênica, aproveitando a oscilação nas amarras daquilo que se é que a cena provoca. Favorece um movimento de construção e desconstrução, composição e recomposição das

possibilidades de si. Opera em uma zona marginal que se instala entre quem cria e quem assiste, onde se precipitam em jogo os sentidos do outro e do mesmo.

A Identidade Expressiva de alguém se apresenta a partir da capacidade daquele que entra em cena de desestabilizar seu comportamento do cotidiano e fazer surgir a máscara. Ao criar, o ator instala um estado cênico de constante mobilidade, invenção de formas de estar no mundo e, conseqüentemente, abriga a possibilidade de tecer um dizer poético de si mesmo. Na finitude da máscara, o ator pode lançar-se ao infinito do caos, constituindo um si que se desloca e se desdobra, transformando e permutando aquilo do qual é composto.

Nas palavras de Machado (2010):

“A Identidade Expressiva é antes uma prática do que um resultado. É escrita no interior de um fazer artístico, tecida em um plano de construção de um corpo que sustente o jogo da máscara em cena. Requer que o processo de aprendizagem teatral considere sua constituição de radical alteridade. Colocando aqueles que participam da experiência poética em relação com o Outro que a cena irremediavelmente acolhe”.

Destarte, a Identidade Expressiva fundamenta-se em pensar um exercício de criação teatral como um plano de construção de subjetividade, cujo princípio pedagógico seja a experimentação poética de si. Propõe instituir um percurso

construtivo de si, baseado no pressuposto de que o sujeito que nós somos está em permanente processo de invenção - algo por vir a ser, ou ainda, por se fazer.

Nessa perspectiva, um tema eminentemente transversal à prática de criação teatral seria perceber e sustentar a condição de diferimento que a cena provoca no corpo do ator – estado *indecidível de différence*. Esta condição deve ser necessariamente capturada pelo corpo, por meio de uma experiência poética de despojamento, construção e desconstrução, carregada dos sentimentos de transitoriedade, iminência, não-acabamento, imponderabilidade.

#### **4. Desdobramentos da Identidade Expressiva: Projeto Fazendo Gênero**

O Projeto Fazendo Gênero, nos últimos anos vem sistematizando e aplicando as ideias de Identidade Expressiva, propondo-se a pensar um exercício de criação teatral, cujo princípio pedagógico seja a experimentação poética de si por meio da experimentação da teatralidade do corpo. Há um investimento significativo no trabalho corporal como base para o exercício da atuação, com um claro objetivo de tornar o aluno capaz de materializar e suportar em seu corpo o universo cênico. Destaca-se também a abordagem lúdica com a qual é conduzido o processo de aprendizagem e criação teatral. A intenção é possibilitar que os alunos percebam seu corpo enquanto lugar privilegiado da expressividade cênica e compreendam a dinâmica da ação teatral como uma relação de forças produzidas e sustentadas pelo jogo.

A instância por uma fisicalidade no trabalho do

ator não é nova e nem inédita na história do teatro, muitas tradições teatrais, principalmente a partir do século XX, reivindicam ao intérprete um treinamento com fim semelhante à preparação intentada pelo “Fazendo Gênero”, qual seja ter em vista a aquisição de qualidades corporais que sustentem a materialidade cênica. Todavia, o “Fazendo Gênero” investiga tornar esse treinamento exequível à realidade escolar, preocupando-se em instituir uma prática com noções e princípios na qual o adolescente seja capaz de apropriar-se, bem como adaptada à estrutura da escola, desde os horários e a periodicidade semanal das aulas, até a conquista da disponibilidade dos alunos, bastante comprometidos com outros trabalhos escolares. Com base nas reflexões postas pela Identidade Expressiva, o Projeto propõe um exercício criativo preocupado menos com o conteúdo da criação do aluno e mais com a operação poética que ele realiza. Os elementos e conceitos de práticas corporais e de linhas de treinamento de ator que foram incorporados ao “Fazendo Gênero” são aplicados a fim de suscitar uma experiência poética com o corpo, no corpo e para o corpo do aluno. Com esse direcionamento, procuramos ajustar e combinar partes de muitas técnicas, costurando aquilo que experimentamos com e nos alunos em tessitura pedagógica.

Os exercícios e as improvisações propõem uma experimentação das possibilidades expressivas do corpo mais do que o domínio ou o controle de determinados movimentos. O compromisso pedagógico fundamental do Fazendo Gênero é com a contribuição da criação teatral na formação do aluno imbricada no domínio da expressão artística. Interessa-nos, sobretudo, que eles percebam seu

corpo como lugar de experimentações sensíveis. Poucos adolescentes seguirão a carreira artística, porém, certamente todos podem ser tocados efetivamente por uma vivência artística. Investimos antes na produção da experiência do que no aprimoramento das habilidades. Mas não uma experiência baseada na interpretação da história ou da personalidade do aluno e sim eminentemente vinculada ao ato de exercer a criação. Trata-se de experimentar o corpo em criação, fazer surgir do jogo um estado de percepção poética que transbordasse os limites da vida diária. Assim, experimentamos e incorporamos os elementos de diferentes métodos teatrais, empregando os princípios, combinando-os e os adequando ao contexto da sala de aula e às demandas do trajeto criativo de cada turma de alunos. Pode acontecer *quase tudo*, desde que não percamos o nosso plano de levar o adolescente a experimentar em seu próprio corpo o estado da cena, colocando em movimento um universo próprio de significados e mobilizando sua forma constituída de ser.

Essa possibilidade de acontecer *quase tudo* exige uma atenção a situações que podem parecer extremamente banais e fora do contexto do jogo. Por exemplo, se um exercício exige muito esforço físico deve ser aplicado com cuidados e restrições, pois a aula de Artes Cênicas ocorre durante o horário escolar, entre uma matéria e outra. Certamente o aluno sairá dali para outra atividade, provavelmente sem oportunidade de fazer uma higiene adequada, o que, conseqüentemente, traz desconforto e transtorno para ele. Parece simplório, mas muitas vezes a atenção a essas pequenas demandas do cotidiano permitem uma maior

disponibilidade do adolescente e o abrandamento de suas resistências frente às nossas propostas. Demanda também uma certa delicadeza: o aluno, ao entrar em cena, muitas vezes vive um sentimento de ansiedade e angústia que pode se revelar em um constrangimento intenso, um não saber o que fazer do seu corpo em cena ou em um demasiado apego a formas estereotipadas. As respostas intensas dos alunos aos exercícios nos levam a pensar sobre o sentido do fazer artístico um caminho que leva à transformação de si tal qual uma viagem. Na análise do “Fazendo Gênero”, reporto-me ao processo de criação dos meus alunos como um ato de arrumar a mala para sair de viagem (Machado, 2004).

O sentido de viagem remete a uma experiência de sair de onde se está, ir de um a outro lugar. Tem a ver com aventura e com desprendimento. Viajar nos leva a re-visitar o nosso próprio lugar no mundo. No seu fazer artístico, o intérprete estabelece um entrecruzamento articulando formas de estar no mundo sobrepostas e subjacentes: esmaece seu eu civil e cotidiano para deixar sobressair a máscara. Criar seria atrever-se a uma viagem no interior de nossos próprios territórios e de Outros. E há muitos Outros que surgem nesta viagem de criação do ator: a máscara, o si mesmo como outro, o ator, o outro ator, o espectador e o outro espectador, além do desdobrar de outros que existe em cada um. O fazer teatral esparrama-se em outridade. É uma viagem desafiadora. O aluno em cena muitas vezes se parece com alguém que está no alto de uma montanha e não consegue ver a trilha de descida: a cada tentativa na beira do precipício o acomete uma sensação vertiginosa de queda, perigo e risco junto com a alegria, a palpitação e a vibração do

desafio. Muitas vezes a vertigem é insuportável e imobiliza o aventureiro.

Para o “Fazendo Gênero”, a saída da trilha está no interior da experiência de criar: na celebração da alteridade de cada processo criativo. A experiência criativa jamais é oca, embora ressoe no vazio e no silêncio que guarda o interior da nossa existência. A cada exercício o ator escolhe dar um passo em direção a esse vazio e faz estremecer a si próprio. Só a experiência de cada um responde até onde pode seu corpo. O limite do aluno não pertence ao professor, tornando-se necessário escutar e negociar as possibilidades daquele que se coloca em cena. Com amorosidade. A amorosidade contrapõe um gesto de suavidade à abertura violenta que provoca o espaço intersticial da criação: há de se sustentar, sem negar ou disfarçar o sentimento vertiginoso que perpassa o fazer artístico, mas também há de se amparar o medo e o embaraço de estar em cena, negociando até onde se pode suportar a instabilidade lúdica.

Porque o percurso de criação não é um partir ao léu. Há um percurso que leva o corpo a colocar-se em jogo, uma maneira de fazer e pensar a linguagem teatral que não deixa de ser um programa de estudo. Enleada a esse programa é que acontece a aventura em direção ao que se é. A aventura fica ameaçada em uma condução aleatória. O rigor que requer o jogo não é uma intimidação ou controle, mas um cuidado para que se mantenha aceso, em conexão, essa zona intersticial de turbulência que é o espaço lúdico. Trata-se de delinear um programa que permita experimentar um corpo que se coloque e se mantenha em jogo. Emprego o termo plano em três significados: como projeto, como superfície

e como mapa. Ou seja, como direção para onde se vai, como recorte de espaço no qual se dispõe e se sustenta o estudo e como posicionamento geográfico das relações que o compõe. Um plano que tanto pode levar a algum lugar, como pode ser povoado.

Com essa perspectiva, o Fazendo Gênero vem investigando uma prática de ensino de teatro, com esses paradigmas: jogo e alteridade. Busca-se sistematizar um processo no qual os exercícios, as maneiras de proceder, as dinâmicas surjam durante o percurso de criação, que seja no próprio fazer que se instituem os rumos e as relações com a criação. O processo de ensino se constitui ele próprio como um jogo, jogando com as possibilidades de arranjos e distribuição de seus elementos, podendo seguir, suspender, permanecer, redirecionar, acelerar mudar e transformar as dinâmicas.

O Projeto Fazendo Gênero não resulta em solução. Não há uma fórmula única, verdadeira e definitiva para tais demandas. Mais do que respostas, surgem modos de agir, formas de se posicionar, contingências a serem aproveitadas...

Porém, é possível perceber algumas orientações que permeiam os tantos caminhos que temos trilhado: há três atitudes que procuramos cultivar na experiência artística - tanto no contexto daquele que atua quanto no contexto daquele que assiste ou orienta: escutar, esperar e acreditar. São também ações/gestos que procuram acolher o ato criador do outro na sua condição de demasiada extravagância - singular, enigmática, esquisita e extraordinária.

a. O primeiro destes gestos é ESCUTAR “Escutar é perder o próprio nome”, diz Larrosa

(2006, p.82), “dispersar-se pela face da Terra, atender o outro como outro.”

A escuta seria estar atento e dar lugar em si mesmo àquilo de desconhecido, estrambótico até – ao ainda não entrevisto em nós ou naquele que está à nossa frente. Deixar fluir o que nos parece das formas as mais débeis, dos movimentos os menos usuais, das expressões as mais esquisitas e dos gestos os mais inusitados.

Por vezes, no jogo, o ator surpreende-se consigo mesmo – de onde vem tal impulso e tal forma de agir? Que corpo é esse que faz coisas que desconheço de mim? Ou apanha de repente a quem o vê – é esse o mesmo que estava sentado do meu lado há pouco? Que me contava da sua ida ao cinema ou das brincadeiras de seu animal de estimação?

Por exemplo, em determinada aula propus um exercício em duplas, no qual um se mantinha de olhos fechados enquanto o outro o tocava apenas com a ponta de um dos dedos de cada vez, procurando o toque mais sutil possível. O Foco era comprometer-se com as modificações sensíveis que o toque provocava em si mesmos.

Impressionei-me com o grau de absorção estabelecido, visto que o exercício exigia algumas atitudes complexas para um jovem de 15 anos, envolvendo a percepção da sua pele e a do companheiro, a administração dos afetos que essa interação gera, a permanência de uma quietude de movimentos e a fala, entre outras. Eram doze alunos e instaurou-se um silêncio profundo. Na avaliação, disseram que sentiram o corpo mais atento, pulsante, ampliado, que escutaram os sons diferentes da escola, uma menina disse que em determinado momento os dedos da colega

pareciam seu próprio corpo.

Quando se escuta, modificam-se as referências. Daquilo que somos, daquilo que pensamos que somos e daquilo que julgamos que o outro é. “... Escutar talvez exija também a disposição a perder a própria língua e a perder a própria cidade” (Id., p.82).

Além disso, escuta-se o abandono do qual é feito o Outro. O corpo do ator hesita, gagueja, assusta-se frente ao desconhecido que a alteridade do jogo institui. Escutar é considerá-lo nessa condição vulnerável de interstício do ser e não-ser e ampará-lo. Por vezes, o amparo se resolve no silêncio, no contato caloroso de um abraço, no respeito ao limite de cada um ao enfrentar o desafio da criação, na espera.

b. O segundo é ESPERAR

Esperar é também um gesto de amor. Esperar é receber o tempo do Outro, esperar pelo Outro. Sem expectativas, mas com esperança. A esperança, em contraponto com a expectativa, não pressupõe um compromisso e um julgamento anterior, que se revela em uma promessa ou uma probabilidade. A esperança é um crédito no escuro. Quem espera coloca a si mesmo à disposição, oferece sua casa ao estrangeiro. Total receptividade.

Trabalhar a receptividade era o que pretendíamos ao abordar o *jogo em cumplicidade*: que cada um ao estar em cena saboreasse a construção de cada aspecto da ação, jogando junto com o outro, adiando o conflito direto para que a tensão dramática fosse gerada da dinâmica das relações que surgissem em cena e não de uma história pré-planejada.

Uma improvisação muito proposta era estabelecer cenicamente um lugar a partir de uma ação. Os

alunos entravam um a um e permaneciam em cena até a possibilidade de o grupo manter a comunicação em jogo. Eu suspendia o exercício quando, por alguma razão, se perdia o elo entre os atores ou o envolvimento com a ação. O lugar a ser *jogado* deveria dar possibilidades à representação de muitos tipos de pessoas em várias ações e durante certo tempo, poderia ser um bar, uma rodoviária, um aeroporto etc. Não havia fala e as relações entre as pessoas inseridas nesse lugar só poderiam estabelecer-se a partir da necessidade da ação, em silêncio.

Este tipo de exercícios evidencia como o fazer teatral sustenta algo como um espaço ativo de espera do acontecimento poético. O ato criador requer certa passividade no criar: embora o ator se lance nos exercícios, eles não lhe prometem nem asseguram a experiência poética. Nesse sentido, quem cria espera, e esperar é manter-se em um deserto e em um tempo não controlado - adentrar no mistério, penetrar no imponderável.

Na criação, existe um instante de inspiração – “manifestação da ‘outridade’ constitutiva do homem” (Paz, 1982, p.218). O advento desse instante escapa ao governo de si próprio, exigindo um estado que é ao mesmo tempo chamamento e alerta a sua chegada.

Outro exemplo: ao trabalhar o jogo trágico, seguindo os princípios da geodramaticidade (Lecoq:2001), abordávamos uma composição corporal fundada na economia dos gestos e na tensão entre baixo e cima, superior e inferior, céu e terra. Pedíamos que os estudantes investigassem os movimentos nestas direções, explorando a sensação de verticalidade. Logo entregávamos a eles pequenos trechos de falas de heróis gregos

para que incorporassem à sua movimentação, deixando manifestar na voz o ritmo e a pulsação advindos do movimento, sem preocupar-se em buscar coerência ao sentido do texto. Em determinados momentos, alguns adolescentes conectavam certa vibração no seu corpo e voz que parecia haver tocado em seu corpo algo da fúria trágica, pois nesse instante capturava algo diferente de si, afigurava-se em outra intensidade, de uma forma diferente da que o víamos fazer no pátio do Colégio, até o ambiente da sala de aula mudava.

Desta forma, os exercícios solicitavam que o corpo do aluno fosse se inventando e maquinando, fazendo ecoar o que o próprio corpo carregava das várias representações de si mesmo, como se fossem atravessando camadas.

Este tipo de prática corporal busca enfatizar a busca do corpo em jogo com a convicção de que assim o aluno seja capaz de avistar e suportar a modificação sutil do corpo em cena, permitindo ao aluno experimentar essa diferença e potencializá-la.

Esperar de maneira amorosa cumpre-se em não ter pressa e estar vigilante: dar o tempo necessário a quem cria e ficar atento aos instantes em que emerge a poesia dos movimentos e da improvisação. Enfim, sustentar o processo de criação, sem intimidação e sem promessa.

#### c. O terceiro seria ACREDITAR

Acreditar tem uma forma mais indefinida que esperar e escutar, porque é atravessada por ambos. Consiste em dar crédito ao Outro, sem cobrança. É um arriscar.

Arianne Mnouchkine (2007, p.25) conta que o processo de criação de uma personagem é, “en

primer lugar, alimentar la esperanza de que el personaje esté en el actor, o que por lo menos exista en el actor el lugar para esse personaje. Y después dejarlo venir. Limpiar para que emerja.” Acrescentaria a esta reflexão a necessidade de querer que a personagem exista e se apresente. Na pista de Deleuze (1988-1989), para quem o desejo é produção e agenciamento, quando o ator tem a vontade de colocar-se em criação é sinal de que algo já se estabeleceu e está sendo construído. A esperança surge da escuta do desejo, da atenção ao delírio sobre o que se está criando: um delírio sobre Lady Macbeth, outro sobre um clown, meu aluno sobre estar em cena.

Quando foi realizada a leitura dramática de Bodas de Sangue com os alunos de 1º ano de Ensino Médio, achávamos que era uma ousadia muito grande montar a tragédia espanhola com adolescentes de 15 anos. Havia o entendimento intelectual da obra, que não é uma tarefa das mais simples; mas havia ainda a composição das personagens, que exige, além desta compreensão mais intelectual, uma disponibilidade psicofísica do ator que assevere uma aproximação com a personagem tal que o permita materializar em seu corpo o universo simbólico da personagem. Como uma menina desta idade poderia compreender a dor da Mãe que perde o filho a ponto de compor no seu corpo o peso da dor desta Mãe ou aproximar-se do conflito entre a paixão e a ternura que envolve a Noiva? Igualmente com as personagens masculinas: de quais recursos necessitaria um menino ainda em processo de maturação do seu corpo masculino para sustentar a virilidade adulta das figuras de Lorca? No entanto, tanto professores quanto alunos, acreditávamos e queríamos que

houvesse algo em cada um que tangenciasse o universo cênico que estávamos compondo. Nesse caso da Leitura de Bodas de Sangue, o universo lorquiano.

Quando vejo a foto da cena inicial da montagem, que representava a foto da família no casamento (uma alusão ao filme homônimo dirigido por Carlos Saura) rememoro e reconheço nos olhos e no corpo de cada aluno, a intensidade dos momentos em que foi criada essa Leitura: Os adolescentes não compreendiam o texto dramático, então, foi necessário, em um primeiro momento, efetivar uma compreensão literária da estrutura dramática, desde o significado de algumas palavras até o entendimento das personagens, ações, conflitos e do ambiente espanhol retratados por Lorca. Mas isso não bastava, era necessário que a expressividade dos adolescentes tocasse aquela dinâmica dramática. Antes disso, precisávamos acreditar e que os alunos também acreditassem que continham em algum lugar de si mesmos a condição cênica de Bodas de Sangue.

A partir desse crédito no universo poético dos alunos é que se faz possível acolher a experimentação e a composição dos personagens e cenas de cada peça. Procura-se estabelecer um vínculo de confiança fundamental entre nós – professores e adolescentes: a esperança e o desejo de que a existência poética habite cada um, dando ouvidos ao corpo em cena por entre o montante de fluxos, emoções, sensações, pensamentos e vibrações do qual somos feitos.

### **5. Experimentações poéticas de si na sala de aula**

O princípio pedagógico da prática teatral do “Fazendo Gênero” é a experimentação poética de

si, através de um exercício de criação que permita surgir uma zona de entrecruzamento de formas de estar no mundo sobrepostas e subjacentes. Tornar o próprio corpo um espaço intersticial de jogo. Aí onde ocorre um desencontro, uma intermitência, onde se produzem as possibilidades, as contradições, as multiplicidades e as diferenças. Colocar-se em cena na condição de leveza que é do jogo. Talvez essa seja a grande magia e o atrativo que o teatro, não só como obra, mas como exercício de criação, exerce sobre as pessoas: a oportunidade de experimentar, como jogo, o ato de existir, sem ter nada a possuir, nada a perder, com direito de interromper e recomeçar a qualquer momento. Um jogo de dobrar os muitos desdobramentos daquele que se lança em cena. Enfim, o propósito seria pensar uma prática de ensino que se preocupe com as operações poéticas de si mesmo no processo de construção de identidade, baseado no pressuposto de que o sujeito que nós somos está em permanente invenção - algo por vir a ser, ou ainda, por se fazer. E, ao tomar como propósito pensar a condição ontológica que atravessa o ato de criação do ator, queremos afirmar a forma poética de a criação teatral dialogar com a experiência humana, de tornar-se e de vir a *ser quem se é*. Sobretudo, defender que a experiência poética, através do exercício de criação teatral, torna possível encontrar e dizer do obscuro, infinito e inominável que habita em nós. Dar corpo àquilo que escreveu Saramago na voz de uma das suas personagens: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos.”

### Referências Bibliográficas:

- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 1992.
- . *O Abecedário de Gilles Deleuze* – transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Série de entrevistas feitas por Claire Parnet, nos anos 1988-1989. Dossiê Gilles Deleuze & Felix Guattari. Disponível em: <[http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br)> acesso em maio de 2009.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GUINSBURG, J. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético – una enseñanza sobre la creación teatral*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.
- MACHADO, Cleusa Joceneia. *Fazer teatro na escola... por que não? estudo sobre a produção teatral no espaço escolar*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- . *A Identidade Expressiva do Ator*. 2010. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- MNOUCHKINE, Ariane. *El arte del presente – conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel; Montevideo: Trilce, 2007.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença. A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

### BIO CELEIA MACHADO

Possui mestrado(2004) e doutorado (2010) em Artes pela UNICAMP/ BRASIL. Atualmente é professora de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Brasil. Tem experiência na área de Ensino de Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: criação teatral e produção de subjetividade(s), teatro educação e formação de professores de teatro.

# **A Evolução Normativa e o Condicionamento da Produção Cinematográfica**

Eduardo Margarido

**Resumo:** Análise sobre o cinema e os poderes constituídos, particularmente em Portugal, tendo em conta a evolução normativa e a sua influência e condicionamento quanto à liberdade artística. Especulação hipotética sobre a circunstância do financiamento público do cinema constituir uma forma de controlo e condicionamento, ou, pelo contrário, ser condição necessária para a liberdade artística.

**Palavras-chave:** Totalitarismo; código Hays; macartismo; lei dos cem metros; espírito português; júri; concursos; “fundcrowding”.

## 1. Introdução

Com este artigo pretende-se fazer uma breve reflexão sobre a relação entre o cinema e os poderes constituídos, especialmente em Portugal, analisando a evolução normativa do quadro legislativo nacional e as limitações que, por essa via, quer a liberdade artística quer a liberdade de expressão através do cinema sofreram. Como último objectivo destas linhas propomo-nos tentar ensaiar uma resposta sobre se a questão do financiamento público do cinema constitui, ele próprio, uma derradeira forma de controlo ou se, pelo contrário, constituirá a única forma de assegurar a liberdade criativa.

## 2. Da Emergência dos Regimes Totalitários ao Macartismo

No espaço que medeia as duas guerras generalizadas na europa começam a ganhar relevo público e político correntes ideológicas até aí minoritárias, mas que viram na ascensão dos movimentos doutrinários socialistas uma

oportunidade política para, por um lado, se assumirem enquanto alternativa de organização social e exercício do poder e, por outro, utilizarem instrumentos de organização política (o partido) e mobilização de massas (a agitação e a propaganda) característicos das doutrinas leninistas para os seus próprios fins.

Estas correntes políticas são habitualmente classificadas como totalitárias porque, para além do exercício autoritário do poder (algo que já não era novidade na europa que, com apenas algumas excepções, vivia sob o jugo de monarquias autoritárias ou regimes militares com a mesma génese) têm uma visão global sobre a sociedade e os cidadãos de cariz ideológico, organizada sob um esquema generalizado de valores impostos por via institucional para orientar todos os aspectos da vida pública e privada.

Esta ideia do totalitarismo enquanto exercício do poder político “total” através do Estado foi formulada na década de vinte do século passado por Giovanni Amendola numa crítica ao fascismo italiano, que via como uma ditadura (autoritarismo) diferente das ditaduras convencionais. Um dos principais teóricos do fascismo, Giovanni Gentile, usou o termo “totalitário” para se referir à estrutura e fins do estado fascista: este deveria dispor sobre a representação total da nação e a orientação total das suas metas nacionais. Para Mussolini o sistema e estado fascista deveriam politizar tudo o que é espiritual e humano, daí resultando a sua célebre expressão “tudo no Estado, nada contra o Estado, nada fora do Estado”. Esta concepção do Estado e da sociedade exigia a existência de um programa político, de uma concepção de organização económica, de uma

religião, de uma moral e, para um exercício cabal do controlo social e disseminação dos seus postulados ideológicos, de uma eficaz máquina de propaganda.

É neste contexto da propaganda que o cinema aparece como um eficiente instrumento de manipulação de massas, tendo cedo sido compreendido pelos ideólogos totalitários o papel fundamental que poderia desempenhar na disseminação das suas ideias e na construção de uma narrativa oficial que glorificasse os feitos e símbolos do regime.

Como arquétipo do que fica dito relembramos o papel de Leni Riefenstahl na construção da imagem do regime nazi e de toda a sua simbologia.

Se, por um lado, se entendeu o poderoso papel da imagem em movimento enquanto instrumento ao serviço da sua própria ideologia, também logo se compreendeu o perigo que o cinema poderia representar se usado para a combater ou, pura e simplesmente, para retractar a realidade como efectivamente ela era.

Da compreensão deste postulado logo surgiu a necessidade de controlar a produção cinematográfica, bem como outras formas de comunicação ou divulgação de ideias, através de uma férrea censura que, de uma maneira ou de outra, de forma dissimulada ou larvar, enroupada muitas vezes como sendo a própria garantia da liberdade de expressão (para alguns), perdura até aos dias de hoje.

Este reconhecimento ao cinema do seu potencial de carácter subversivo, para além de dócil instrumento dos poderes instituídos, originou que não fosse só nos regimes totalitários que o seu controlo censório se tornasse realidade, existindo

sobejos exemplos de democracias liberais que instituíram nas suas construções normativas formas de controlo da produção cinematográfica, quando não de aberta censura.

A primeira tentativa de controlo especificamente dirigida ao cinema ocorreu nos Estados Unidos, através de uma série de regras de conduta a que deveriam obedecer as produções de cinema, e que ficaram conhecidas como o código Hays.

Criado pela associação de produtores cinematográficos dos Estados Unidos assumiu o nome de um dos seus membros, William H. Hays, proeminente dirigente do Partido Republicano da época e membro da ala ultrarreligiosa e conservadora.

O código vigorou de 1934 (comungando do espírito do tempo) até 1967, quando foi substituído pelo sistema de classificação por idades, sistematizando uma série de orientações sobre o que podia ser mostrado, bem como o que o não podia, na produção cinematográfica americana. Sendo um código de censura, existe, no entanto, quem refira que também foi uma tentativa de proteger a produção cinematográfica americana (ou não fosse produto da sua associação de produtores) em nome de princípios da decência, já que rara era a película estrangeira que podia ser exibida nos EUA e que obedecesse aos estritos princípios do código. A título de curiosidade, a que mais adiante nestas notas daremos devido relevo, o código dispunha sobre regras gerais de conduta (não permitia que se tomasse partido pelo crime ou pelo pecado) eivadas de moral puritana e religiosa, bem como sobre pormenorizações do que devia ou não ser mostrado com relação ao assassinio, consumo de álcool e, claro, sexualidade.

Da consideração global das suas normas emerge a vontade determinada de defesa de uma concepção de organização social, de timbre religioso e conservadora nos costumes, afinal uma visão política próxima do ideário dos republicanos americanos.

Foi também no âmbito do agudizar da luta política e ideológica no contexto da guerra fria que surgiu nos anos quarenta e até meados dos anos cinquenta o chamado Macartismo, consubstanciado no Comité de Investigação de Actividades Antiamericanas do senado dos EUA, principalmente nos anos de 53 e 54 quando era liderado pelo senador Joseph McCarthy. Este comité não era dirigido especificamente à investigação de actividades suspeitas de simpatia comunista na indústria de cinema americana mas sim na sociedade em geral, mas teve efeitos devastadores na produção cinematográfica. Com efeito, as suspeitas lançadas sobre muitos actores, produtores e realizadores, muitas vezes sem qualquer substância concreta e produto de rivalidades e invejas, originou a organização de “listas negras” de pessoas a quem era recusado trabalho na indústria e as condenava ao ostracismo.

O que distingue o Macartismo do contexto da censura com o código Hays é que, naquele, nem necessário foi codificar normas atinentes ao que era permitido ou não fazer, já que as normas de conduta e as referências de pensamento eram interiorizados pelos intervenientes na indústria, de tal forma aterrorizados pela perseguição que era movida aos suspeitos de simpatia com o comunismo que autocensuravam os seus actos e acções.

Importa reter esta noção da autocensura provocada por pressão externa, quer política quer económica, porque constitui, ainda hoje, uma das poderosas formas de controlo da criatividade e transgressão no domínio cultural.

A este propósito citamos A. P. Ribeiro (Ípsilon, 6/12/2013) “...o kafkianismo é muito associado ao universo de uma certa burocracia onde melhor do que rebelarmo-nos é sobrevivermos através da aceitação. Há inúmeros sócias de Gregor Samsa entre os nossos governantes, figuras com uma forma de actuar onde o que mais se destaca é justamente essa conjugação da letargia com desresponsabilização e autocomiseração”.

### **3. A Evolução Normativa em Portugal num Contexto de Censuras**

A produção de cinema em Portugal seguiu de perto as vicissitudes que a imagem em movimento conhecia por esse mundo fora, especialmente as que ocorriam na Europa.

Desde logo a compreensão da poderosa máquina de propaganda que a produção de cinema poderia constituir. Se olharmos para a evolução do cinema em Portugal pela perspectiva da produção normativa que o pretendeu regular, este desiderato ressalta logo do DL 23 054 de 25 de Setembro de 1933, publicado em plena pujança do estado novo, em que se cria um secretariado da propaganda nacional e que estabelecia no seu artigo 3º alínea h) o cinema como um dos meios indispensáveis à sua acção.

Discorrendo ainda sobre a produção normativa sublinhamos a publicação do Decreto 13564 de 6 de Maio de 1927, conhecido pela lei dos 100 metros por impor a exibição dessa metragem de produção

portuguesa em todas as estreias de películas, mas que tem especial relevância em duas das suas disposições.

A primeira, no facto de impor como condição de apoio às artes, nelas incluindo o cinema, “que se acautelasse os interesses...da moral social e o prestígio das instituições” (Art. 4º nº 1 in fine), que outras não seriam que a moral e instituições do Estado Novo. Ou seja, o apoio à produção cinematográfica fica condicionado à adesão às matrizes que condicionam ideologicamente o regime.

A segunda, a circunstância de impor a censura aberta a películas que “atendem da moral e regime político e social vigorantes” bem como sobre as que apresentassem cenas de nudez, crimes e assassinios, entre outras, num afã censório precursor do código Hays.

O que importa reter é que existem dois tipos de condicionamentos à produção cinematográfica, a censura aberta e o não financiamento, condicionamentos que se irão manter em toda a produção legislativa posterior, pelo menos numa das suas vertentes.

Assim foi na Lei 2027 de 18 Fevereiro de 1948 que criou o fundo do cinema, que além de reforçar a censura aberta condiciona o apoio financeiro à produção cinematográfica através do artifício de definir o que é o cinema português, definido no artigo 11 alínea c) por, entre outros requisitos, representar o “espírito português”. A utilização destas cláusulas gerais legais, além de permitir o arbítrio interpretativo, reforça o condicionamento da produção cinematográfica à adesão ao regime político prevalente.

O mesmo desiderato continua presente na Lei 7/71

de 7 de Dezembro que criou o Instituto Português de Cinema que, além de manter o óbvio “exame prévio”, faz depender o apoio financeiro à produção a filmes “que sejam representativos do espírito português”.

Poder-se-ia pensar que com a transformação política e mudança de regime ocorrida com o 25 de Abril alterar-se-ia radicalmente o contexto de apoio à produção cinematográfica. E se em parte assim foi, desde logo com a abolição da censura, elementos houve do condicionamento à produção que permaneceram, os óbvios e anteriores pela vigência da Lei 7/71 por um longo período de tempo, até à publicação da Lei 42/2004 de 18 de Agosto. Mas mesmo a nova legislação, já produzida em pleno regime democrático, sub-repticiamente introduz condicionamentos com a mesma matriz, nomeadamente quando no seu artigo 3º se refere à “afirmação da identidade nacional, protecção da língua e valorização da imagem de Portugal no mundo”. Que distância vai desta formulação ao “espírito português”?

Aqui, mais uma vez citamos A. P. Ribeiro (*idem*), “...a justificação identitária não colhe. A representação de uma identidade é construção de um regime quando este escolhe e constrói uma narrativa sobre o seu passado, quando cria os mitos e os heróis mais convenientes para essa narrativa. Stuart Hall, Hommi Bhabha, Paul Gilroy e muitos outros desconstruíram estas construções nacionalistas o suficiente para se perceber que nestes formulários existe uma incultura – e não apenas cinematográfica – aliada a propósitos de criação de um cinema de (um) regime”.

Mas é na regulamentação desta mesma Lei através do DL 227/2006 de 15 de Novembro que melhor

fica ilustrada a vontade de condicionamento pelo controlo político, ao sujeitar, no seu artigo 6º nº 4, a homologação política (pelo membro do governo responsável pela cultura) os resultados dos concursos para atribuição de apoios. Todos sabemos as polémicas e imbróglis criados precisamente pela utilização desta prerrogativa para condicionar a criatividade da imagem em movimento ao momento político prevalente. Seria de concluir que, com o amadurecimento da vida democrática, estes condicionamentos à produção fossem eliminados, até como fruto da própria experiência da aplicação da lei. Mas, sem completa surpresa se considerarmos a apetência dos políticos para controlo dos instrumentos de poder (poderíamos dizer de propaganda, ou, como hoje se diz, de comunicação) assistimos mais uma vez, com a publicação da Lei 55/2012 de 6 de Setembro, à consagração dos mesmos instrumentos de condicionamento. Logo no seu artigo 3º nº1 alínea a) voltamos a encontrar as condições de “afirmação da identidade nacional, ...valorização da imagem de Portugal no mundo” como critério geral para a atribuição de apoios, curiosas expressões que se arrastam com o mesmo sentido e função pelo menos desde a Lei de 1971, ou seja, desde a sua formulação em termos doutrinários pelos teóricos do neo-estado-novo (no sentido de pós-salazarista).

Aqui chegados seria de esperar dar como adquirido que a interferência política num processo que é iminentemente de ponderação e consideração de critérios artísticos tivesse sido afastada com a nova legislação, atendendo até à polémica que o quadro legislativo anterior tinha ocasionado nesta matéria. Puro engano.

Se é certo que os resultados do concurso já não têm que ser homologados pela tutela política, pelo menos na lei (produzida na Assembleia da República), já na regulamentação da lei (DL 124/2013 de 30 de Agosto, e da responsabilidade do governo) veio-se sub-repticiamente introduzir pela janela o que se quis fazer sair pela porta. Com efeito, o artigo 14 nº3 do referido DL impõe a homologação pelo membro do governo da **tutela da composição do júri dos concursos**. Ora, se os resultados do concurso foram afastados de considerações políticas já não o foram os responsáveis pela existência daqueles particulares resultados, ou seja, os membros do júri. A interferência política é assim mais discreta, mas eventualmente mais poderosa do que o era na legislação anterior.

Para finalizar, e citando ainda A.P. Ribeiro (*ibidem*), “...requisitos esses que são a fachada de uma imposição: a de um cinema nacionalista completamente anacrónico. Além da visão nacionalista e provinciana que revela, este regulamento pretende, com os seus processos burocráticos, com certeza inspirados em regimes autoritários, controlar”.

Chegou agora o momento de produzir algumas reflexões sobre a questão a que inicialmente nos propusemos ensaiar uma resposta, qual seja a de saber se o financiamento público do cinema constitui um instrumento de liberdade artística ou de condicionamento da liberdade de expressão através da imagem em movimento.

Paradoxalmente parece-nos que a resposta pode ser positiva e negativa ao mesmo tempo. Positiva se pensarmos que, no caso específico de Portugal, a não existência de uma indústria

cinematográfica e a cumulativa ausência de financiamento público, mais do que condicionar, pode ocasionar a falta de oportunidades de produzir qualquer trabalho cinematográfico. Efectivamente sem público pagante (em número suficiente), sem receitas e sem fluxo de dinheiro, não existirá uma actividade independente do estado que gere as receitas necessárias à produção de cinema. Sendo este o “estado da arte” em Portugal, parece que se revela indispensável o apoio público, via orçamento do estado, para que se possa continuar a produzir cinema.

Nesta vertente o financiamento público constituirá uma necessidade da liberdade artística, até porque nunca existirá liberdade de coisa nenhuma se não existirem os meios para que o próprio objecto exista.

Mas também será negativa, como visto, porque o apoio vem sempre com um preço, e colocará sempre ao criador a acomodação ou não ao preço a pagar, que poderá ter diversas intensidades consoante as conjunturas políticas, sociais e pessoais.

Aqui chegados cumpre tecer outras considerações, nomeadamente sobre se será possível encontrar outras formas de financiamento da produção cinematográfica.

A resposta afigura-se positiva.

Desde logo pela intensificação dos esforços de criação de uma indústria, seja ela através da captação de produções estrangeiras em território nacional e com técnicos e produtores portugueses (“venda de decors”), ou pela criação de produtos cinematográficos que atraiam públicos, com exemplos no passado e um bem recente. Para que uma estratégia deste género funcione há

que afastar pruídos de alguns meios do cinema em Portugal, receosos de que uma excessiva comercialização da produção possa comprometer a liberdade de criação. Sendo um risco não negligenciável, há também que considerar a massa crítica que uma produção industrial pode ocasionar e que, muitas vezes pela força da sua própria inércia, cria condições para a emergência de cinematografias marginais e experimentais. E finalmente, mas provavelmente assumindo cada vez mais relevo, buscando formas alternativas de financiamento, como os “fundcrowding” e outros tipos de colectas provenientes de ONG’s e organizações internacionais. As co-produções devem igualmente ser exploradas na perspectiva de captação de fundos disponíveis noutras latitudes, mas igualmente como forma de pôr em comum e potenciar recursos que de outra forma se revelam escassos.

Podemos recordar aqui a história da produção de longas-metragens de “manga” no Japão, que só foi possível depois de todos os micro-produtores se juntarem e colocarem os seus recursos em comum. Ou, numa outra vertente, mas nem por isso menos inovadora, repensar o sentido do que é considerado “pirataria”. Na Nigéria e na Índia o cinema sobrevive graças ao modelo doméstico, no qual os filmes são vendidos na rua num suporte mais barato (VCD). Esta estratégia mais do que acabar com a “pirataria” tornou-a aliada da distribuição, passando as receitas de uma actividade ilegal a constar dos proventos da produção cinematográfica. Olhando de perto este modelo, em 2008 investigadores da fundação brasileira Getúlio Vargas propuseram à actriz e produtora Regina Casé a ideia de fazer um filme e

vendê-lo apenas nas ruas. A intenção era observar o consumo popular e a estratégia de distribuição dos vendedores, que também foram contactados pela fundação (MELO, et al. 2010).

Será então de concluir que esta tensão entre criação e necessidade, liberdade e condicionamentos, arrojo estético e conformidade artística, que a questão do financiamento inevitavelmente levanta e agudiza, será sempre, afinal, uma questão de consciência, porque os filmes que tiveram que ser feitos nunca deixaram de o ser e assim continuará a ser no futuro desde que entre nós permaneçam os necessários espíritos livres.

### Referências Bibliográficas:

- BRETON, Philippe – *A palavra Manipulada*, Lisboa Ed. Caminho, 2002.
- DIAS, Fernando Nogueira – *A manipulação do conhecimento*, Lisboa, Veja, 2005.
- ADORNO, Theodor W – *The Authoritarian Personality*, 1950.
- DUVERGER, Maurice – *De la dictature*, 1961.
- PRINCIPE, Angelo – *The darkest side of the fascist years*, Guernica Editions, 1999.
- MELO, P.B. de et al. – *O financiamento do cinema: os níveis de intervenção estatal na produção mundial*, Recife, Fundaj, 2010.
- RIBEIRO, António Pinto, – Artigo publicado na revista “Ípsilon” do jornal “Público” de 6/12/2013.

### Webgrafia:

- [www.film-philosophy.com](http://www.film-philosophy.com)
- [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com)
- <http://cjpmi.ifl.pt>
- [www.ica.ip.pt](http://www.ica.ip.pt)
- <http://competenciastic.educ.ar>
- [www.madamelumiere.com.br](http://www.madamelumiere.com.br)
- [www.livroslabcom.ubi.pt](http://www.livroslabcom.ubi.pt)
- [www.revistacinetica.com](http://www.revistacinetica.com)

### Cronologia Legislativa:

- Decreto-Lei 23054 de 25 de Setembro de 1933 – cria o secretariado de propaganda nacional
- Decreto 13564 de 6 de Maio de 1927 – Lei dos cem metros
- Lei 2027 de 18 de Fevereiro de 1948 – cria o fundo do cinema
- Lei 7/71 de 7 de Dezembro – cria o Instituto Português de Cinema
- Lei 42/2004 de 18 de Agosto – primeira lei do cinema do pós 25 de Abril
- Decreto-Lei 227/2006 de 15 de Novembro (Regulamentação da Lei 42/2004) - estabelece a homologação dos resultados dos concursos pela tutela política
- Lei 55/2012 de 6 de Setembro – actual lei do cinema
- Decreto-Lei 124/2013 de 30 de Agosto (regulamenta a Lei 55/2012) – estabelece a homologação dos júris dos concursos pela tutela política

### BIO EDUARDO MARGARIDO

Auditor jurista; formador nas áreas jurídicas e de comunicação; animador cultural; membro de colectivos de acção social pela cultura; curso de fotografia no IPM; trabalhos publicados na RICJ (Macau); formação para a cooperação na área do ensino (UCP); curso guionismo na FLUP; curso de gestão das relações com os média (CENJOR); aluno de mestrado (2º ano) em RCT na ESAP.



# Processos de criação colaborativa em contexto de um projeto de Teatro Comunitário

Marta Leitão,  
Larissa Latif,  
Maria Manuel Baptista

**Resumo:** Neste artigo é explorada uma concepção metodológica e processual do Processo de Criação Colaborativa, em contexto de um projeto de Teatro Comunitário. Esta concepção surge enquadrada num trabalho investigação-ação - *Dramaturgias teatrais contemporâneas: reconfigurações identitárias individuais e sociais face ao desemprego jovem* - realizado pela primeira autora, no âmbito de um programa doutoral em Estudos Culturais e que visa explorar, desenvolver e validar novas estratégias académicas, artísticas, culturais, sociais e políticas, através do desenvolvimento de uma prática teatral colaborativa.

Iniciamos este artigo com uma contextualização do projeto no qual será aplicado o método processual aqui sistematizado. Para a compreensão da metodologia e do contexto em que será aplicada, desenvolvem-se definições de investigação-ação adaptada ao contexto de ação e de Teatro Comunitário, segundo pressupostos de emergência de dramaturgias identitárias contemporâneas. O artigo avança tentando compreender como o Teatro Comunitário assume os processos de criação colaborativa enquanto conceito, método e procedimento. Por fim elabora-se um método processual que, embora encontre a sua génese conceptual e metodológica nos processos colaborativos, é aqui adaptado e transformado. Deste modo, são propostos cinco princípios orientadores do processo que irão sendo readaptados ao longo do desenvolvimento do projeto aqui apresentado: (i) processo, enquanto procura coletiva de sentidos comuns; (ii) colaboração, enquanto trabalho coletivo de todos os intervenientes que estabelece o *modus operandi* dos processos colaborativos (no qual

são definidas cinco etapas processuais, que demarcam os diferentes níveis de colaboração, durante o processo de criação); (iii) cena teatral, enquanto concepção de ideia e materialização em cena; (iv) avaliação, crítica e negociação, enquanto reguladores do processo; (v) espetáculo, enquanto produto artístico que se estabelece perante uma relação dialética com o público.

**Palavras-chave:** Processo colaborativo; Teatro Comunitário; Democratização; Cena Teatral; Negociação; Público.

### **1. Dramaturgias teatrais contemporâneas: reconfigurações identitárias individuais e sociais face ao desemprego jovem – um projeto de investigação-ação**

*Dramaturgias teatrais contemporâneas: reconfigurações identitárias individuais e sociais face ao desemprego jovem* é um projeto de investigação-ação cujos alicerces são sustentados numa prâxis profissional, desenvolvida pela autora no trabalho com grupos, ao nível da educação formal e não-formal através do teatro (educativo e comunitário).

Ao definir a investigação-ação como metodologia processual interessa primeiramente referir que é controversa a conceptualização e operacionalização desta metodologia no campo da investigação científica, não existindo consenso entre os especialistas, que atribuem diferentes origens, teorias e prepósitos (Máximo-Esteves, 2008). A partir do referencial teórico de autores como Kurt Lewin, 1946; Elliott, 1991; Freire e Almeida, 2000; Latorre, 2003; Máximo-Esteves, 2008; e Coutinho *et al.*, 2009) define-se investigação-ação

enquanto metodologia de investigação assente numa perspetiva epistemológica e empírica do conhecimento, que articula simultaneamente prática e teoria segundo movimentos cíclicos em *espiral dialética* de planificação, implementação e avaliação da ação. Uma metodologia que envolve todos os participantes segundo um processo colaborativo e participativo, na construção da compreensão de uma situação concreta, e na procura da transformação qualitativa dessa situação, segundo critérios de avaliação reflexiva, crítica e sistemática, sempre orientada por princípios éticos. A metodologia de investigação-ação assume um carácter essencialmente político ao promover práticas que abrangem a participação de todos os intervenientes e lhes proporciona ferramentas para que transformem a realidade em que estão inseridos. A modalidade de investigação-ação aqui apresentada define-se como emancipatória (crítica). Segundo os critérios enunciados pretende-se: «participar na transformação social», o investigador assumirá o papel de «moderador do processo», pretende-se que o conhecimento gerado seja «emancipatório», as formas de ação serão práticas e o nível de participação dos atores sociais será orientado pela «colaboração»<sup>1</sup> (Coutinho, *et al.* 2009:364). É segundo o pressuposto da emergência de novas dramaturgias adequadas às necessidades de reconfiguração identitária, individual e sociocultural, face a uma situação problemática - desemprego jovem - que este projeto de investigação-ação encontra a sua génese. Simultaneamente, procuram-se novas funções do teatro adaptadas ao contexto específico em questão, as quais Bento (2010:6) identifica

como: “dramaturgias de vida, dramaturgias de novas oportunidades, dramaturgias de novos conhecimentos, dramaturgias de novas competências, dramaturgias locais, dramaturgias plurais, dramaturgias das diferenças” para “criar novas dramaturgias e novas estéticas, concebendo espetáculos a partir dos interesses e necessidades das populações ou grupos socioculturais específicos”. Pode categorizar-se esta forma teatral, que se distancia do Teatro Clássico, e se reveste de uma roupagem contemporânea, como Teatro Comunitário. Através de diferentes métodos e técnicas teatrais contemporâneas caracteriza-se por ser: “simultaneamente uma ação artística social e cultural, conjuga a instância ética e estética, sempre no respeito por os sujeitos envolvidos no processo” (Bernardi, 2004:97). O Teatro apresenta-se neste projeto de investigação-ação, através de um processo concretização de Oficinas Teatrais, como instrumento de ação privilegiado que procura: (i) meios concretos de ação; (ii) promoção de estratégias inovadoras de aquisição e desenvolvimento de competências e capacidades individuais e coletivas; (iii) exploração de novas opções adaptadas à necessidade de procura de um sentido individual e sociocultural, com conseqüente incremento de poder de escolha, autonomia e responsabilização; (iv) promoção de emancipação e transformação individual e social através do trabalho colaborativo assente no respeito pela diversidade identitária sociocultural. Ao assumir como objeto de investigação uma problemática sociocultural atual – desemprego jovem - os temas subsequentes explorados através dos diferentes métodos e técnicas teatrais, são

<sup>1</sup> Processo no qual os sujeitos envolvidos na ação participam de forma colaborativa com o objetivo de melhorar as suas práticas, segundo ciclos em espiral de planificação, ação, observação e reflexão (Latorre, 2003).

temas inerentes à realidade que os indivíduos habitam, às preocupações que o grupo assume como coletivas tornando-se, desta forma, parte da identidade do grupo. Segundo este processo metodológico, o teatro, para além da sua função artística, passa a desempenhar uma função sociocultural, onde os sujeitos têm como objetivo a procura do seu lugar de pertença individual e sociocultural. Desta forma, atribui-se ao processo de ação uma relevância equivalente, face à apresentação do projeto definindo o processo de ação, enquanto caminho de efetivação de mecanismos de transformação dos atores sociais, e a apresentação do espetáculo, enquanto meta de comunicação com o público (Rocha e Kastrup, 2008).

Por fim, acresce referir que este projeto assume o capital cultural de cada indivíduo como o domínio central, com o qual se podem compreender práticas e representações identitárias, individuais e sociais. A cultura existe inserida no quotidiano social e revela-se em todas as práticas da sociedade, sendo ela também transformada pelas mesmas. O conceito de cultura apresenta-se como complexo, dinâmico e sobre o qual não há uma definição unívoca (Hall, 2003). No entanto, parte-se da definição de Hall (2003) que a expõe como o conjunto de práticas sociais e a forma como elas se interrelacionam adquirindo sentidos que refletem as experiências comuns. Assume-se esta definição como ponto de partida, pelas suas características socializantes e democratizantes (Idem). Neste contexto, desenvolvemo-la segundo um conjunto de significados e valores, passados e presentes, que emergem na sociedade através das práticas relacionais, pelas quais lidam com as suas

condições de existência, se manifestam, expressam e são simultaneamente incorporados.

## **2. A emergência do Teatro Comunitário na procura de dramaturgias identitárias contemporâneas através de processos de criação colaborativa**

Na segunda metade do século XX e num contexto de crises sociais e regimes políticos autoritários, surgem novos movimentos teatrais na Europa e América do Sul que, visam reposicionar o teatro enquanto ferramenta de emancipação pessoal e social, democratizando esta forma artística. É neste contexto que surge a definição e o conceito contemporâneo de Teatro Comunitário.

Augusto Boal<sup>2</sup> foi um dos responsáveis mais importantes pela democratização da arte teatral contemporânea. Influenciado pela *Pedagogia do Oprimido*<sup>3</sup> de Paulo Freire<sup>4</sup>, e segundo a premissa de “o ato de transformar é transformador”<sup>5</sup> cria o *Teatro do Oprimido*, que tem como principal objetivo “humanizar a humanidade”<sup>6</sup> através de um método composto por técnicas, exercícios e jogos teatrais. É um método teatral de transformação pessoal e social que, através dos seus atores sociais e da relação dialógica com o público, visa uma consolidação de cidadania assente em valores democráticos e de justiça social.

O Teatro do Oprimido revelou-se um avanço significativo aproximando o Teatro das comunidades, dos espectadores, promovendo ferramentas de questionamento, consciencialização através da própria ação.

É neste contexto social, político e teatral que emergem práticas de Teatro Comunitário e processos de criação teatral colaborativos e coletivos (Oddey, 1996). Como contracultura ao

<sup>2</sup> Augusto Boal (1931-2009). Encenador, dramaturgo e fundador do Teatro do Oprimido.

<sup>3</sup> “Pedagogia do Oprimido” de Paulo Freire propõe um novo método pedagógico, assente na relação dialógica (professor, estudante e sociedade) e na emancipação dos oprimidos, por oposição a uma pedagogia das classes dominantes. O livro foi escrito em 1968, quando Paulo Freire se encontrava exilado no Chile.

<sup>4</sup> Paulo Freire (1921-1997). Pedagogo, professor e filósofo brasileiro. É considerado um pedagogo de referência ao nível mundial, estando associado ao movimento de pedagogia crítica, a qual influenciou.

<sup>5</sup> Acedido a 06 de maio 2015. Disponível em: <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-do-oprimido/>

poder enraizado, estas práticas e processos teatrais propõem novas dramaturgias criadas coletivamente, que refletem a voz e identidade do grupo, propondo uma relação dialética e não hierarquizada de organização na criação teatral (Rinaldi, 2006; Abreu, 2004; Erwen, 2001; Oddey, 1996). Deste modo, o grupo encontra um espaço criativo de colaboração e reflexão em torno de temáticas comuns, concretizadas num processo de reconstrução e re-significação individual e coletiva de identidades (Afonso, Silva, Abade, 2009). Este processo conjuga-se num percurso dinâmico e dialético segundo processos verticais, nos quais estão implícitas as histórias de vida individuais dos participantes, e processos horizontais, nos quais é criada a história coletiva do grupo (*Idem*). Os indivíduos passam a participar de forma politicamente ativa na sociedade através da partilha das suas histórias identitárias, da exploração de memórias, das necessidades e preocupações identificadas, assim como, da exploração dos desejos coletivos “nunca se fez um desejo com um não querer” (Deleuze & Parnet, 1998: 112). O Teatro Comunitário pode então ser definido como uma prática na qual a arte não comenta a vida, mas participa dela (Telles, 2003). Promove a integração e a participação dos atores sociais, agora atores teatrais, na construção coletiva da transformação da ordem social, segundo um compromisso coletivo e político que une os indivíduos e lhes confere um lugar de pertença face à sua comunidade e grupo sociocultural (Erwen, 2001). Deste modo, o Teatro Comunitário impulsiona o desenvolvimento da cultura artística, comunitária e política promovendo a participação cívica de todos os elementos

de uma comunidade, incluindo as minorias. A comunidade encontra, por conseguinte, um espaço de reflexão, expressão e criação coletivo, segundo o qual, os indivíduos encontram novas possibilidades de relacionamentos, consigo, com o outro e com o mundo que os rodeia (Taylor, 2003) e onde a diversidade passa a ser potenciadora de um trabalho criativo de maior abrangência multicultural (Rocha e Kastrup, 2008). No entanto, interessa referenciar que o conceito comunitário não se limita, e por vezes não se coaduna, com o conceito de comunidades territoriais; deste modo, define-se comunidades enquanto grupo relacional enquanto agregação de interesses e objetivos comuns dos indivíduos que delas fazem parte (Ornelas, 2008).

O Teatro Comunitário, segundo a perspetiva aqui defendida, deverá envolver atores sociais, membros integrantes da comunidade, territorial ou relacional, e artistas profissionais, capazes de conferir a qualidade estética e artística exigida, face a processo e produto teatral (Abreu, 2004; Erwen, 2001). Deste modo, é assumida, simultaneamente, uma dimensão estética, sociocultural e política, que possibilita o acesso das comunidades aos bens simbólicos, por vezes restritos às classes dominantes, promovendo a democratização cultural (Telles, 2003). Por conseguinte, o Teatro Comunitário afirma-se como contracorrente face aos circuitos da indústria cultural convencional, criando os seus próprios circuitos alternativos, emergentes da organização e necessidades comunitárias. Segundo Koppers “uma nova forma de entender a criação artística pode emergir daqui (criação comunitária): uma estética de acesso que redefine quem faz arte, o que é a

<sup>6</sup> Acedido a 06 de maio 2015. Disponível em: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=0>

arte, a natureza da beleza e do prazer e as formas adequadas para apreciar a arte” (2007:4).

Uma das significativas inovações do Teatro Comunitário é relativa ao processo de criação, sendo este, um processo colaborativo que procura uma horizontalidade dialética nas relações entre os criadores intervenientes no processo teatral (Abreu, 2004; Erwen, 2001; Oddey, 1996). O processo de criação transforma-se assim, num processo no qual todos os intervenientes, de uma forma democrática, contribuem com o seu conhecimento e experiência, para a exploração e criação teatral, que se transformará num reflexo de múltiplos contributos criadores, ou uma criação artística coletiva (Oddey, 1996).

O Teatro Comunitário, ao ser uma prática concretizada de forma coletiva pela comunidade, ao apresentar em cena as aspirações coletivas, os espectadores, também eles, membros integrantes da comunidade, passam a assumir uma participação ativa no espetáculo, assim como na continuação dos grupos de teatro da sua comunidade, dependendo, no entanto, da aceitação ou não, face ao trabalho desenvolvido e apresentado (Bidegain, 2011; Boal, 2009; Telles, 2003).

O Teatro Comunitário tem vindo a expandir-se mundialmente assumindo diferentes métodos, estéticas, vocabulários, técnicas e temáticas nos seus processos e criações (Erwen, 2001). No entanto, Erwen (2001) no seu caso de estudo, publicado em livro “Community Theatre, Global Perspectives” no qual analisa esta prática teatral enquanto conceito, metodologia e processo nos seis continentes, define como objetivo principal comum: o desenvolvimento pessoal e social através

dos processos teatrais coletivos.

O Teatro Comunitário, embora seja uma prática em ascensão, ocupa ainda no campo artístico e académico uma posição marginal (*Idem*), quer enquanto prática, como enquanto objeto de investigação (*Ibidem*). Como consequência desta marginalização ainda são escassos os instrumentos de validação dos trabalhos, debates sobre os resultados das práticas e publicações sobre as mesmas (Nogueira, 2007).

Em Portugal, o Teatro Comunitário também se tem expandido e desenvolvido de forma significativa, sobretudo a partir de 1974 segundo motivações políticas. Durante o Estado Novo as atividades artísticas desenvolvidas nas comunidades, por coletividades artísticas locais, eram controladas através da censura pelo aparelho repressivo do estado. Deste modo, os conteúdos e formas de apresentação dos espetáculos, para além de não deterem liberdade de expressão, estavam sob o controlo dos avaliadores destacados pelo regime (Andrade, 2013). A partir da revolução de Abril de 1974, os espetáculos criados por algumas companhias independentes aproximam o seu trabalho das comunidades segundo fortes motivações políticas e sociais, segundo uma ideologia revolucionária “os grupos independentes ganham expressão e ecoam um Teatro para a libertação (...) dão voz ao povo e reflectem uma teatralidade para a transformação social” (Cadete, 2013:214). A partir de 1974 foram criadas companhias que exerceram um papel fundamental na democratização teatral em contexto português, aproximando o teatro das comunidades e restituindo-lhes a voz, a palavra, através das criações teatrais. Entre essas companhias cujo

papel foi de suma importância destacamos: a Comuna criado em 1972, a Cornucópia criada em 1973, o Bando criado em 1974, a Acert – Associação Social e Recreativa de Tondela em 1975, a Barraca criada em 1976 (Andrade, 2013).

No século XXI, não faltam exemplos de boas práticas relativas ao Teatro Comunitário em Portugal, assumindo diferentes formas, técnicas e métodos. Interessa referir, ainda que de forma não exaustiva, alguns exemplos de boas práticas realizadas de teatro com as comunidades:

*Tituria*, espetáculo criado com os Membros da Associação de Moradores do Bairro da Bouça, no Porto, e encenado por José Carretas em 2001; o espetáculo *Oresteia*, criado com reclusos do Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira e encenado por Nuno Cardoso, em 2001; espetáculo *R2*, a partir da peça *Ricardo II* de Shakespeare, Nuno Cardoso encenou o espetáculo com jovens da Cova da Moura e do Bairro do Zambujal, Lisboa, 2007; espetáculo *Texturas* inserido no Festival *Imaginarius*, uma criação da associação *Pele-Espaço de Contacto Social e Cultural* que envolveu dezenas de elementos de diferentes freguesias de Santa Maria da Feira, dirigido por Hugo Cruz, 2009; espetáculo *Entrado* criado pela *Pele* com reclusos do Estabelecimento Prisional do Porto, espetáculo integrado no Festival *Imaginarius* dirigido por Hugo Cruz em 2010; espetáculo *Inesquecível Emília* criado pela *Pele* com reclusas do Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, dirigido por Hugo Cruz, 2011; Espetáculo *Peregrinações* criação do Grupo de Teatro Comunitário da Vitória, Porto, em parceria com a *Pele*, dirigido por Hugo Cruz e Susana Madeira, 2012; espetáculo *Mapa*, uma criação *Pele* em parceria com o Serviço Educativo

da Casa da Música e o Teatro Nacional São João, e que envolveu diversos grupos comunitários da cidade do Porto como: Grupo *AGE*, Grupo *Auroras* - Lagarteiro, Grupo de Teatro Comunitário *EmComum* - Lordelo do Ouro, Grupo de Teatro Comunitário da Vitória - Centro Histórico e Grupo de Teatro de Surdos do Porto, 2014.

### **3. Processos colaborativos de criação teatral: Processo, enquanto procura coletiva de sentidos comuns**

É segundo o pressuposto da emergência de dramaturgias teatrais contemporâneas, adequadas às necessidades de reconfiguração identitária, individual e sociocultural, que os processos colaborativos de criação teatral, que caracterizam o Teatro Comunitário, em geral, e este projeto em particular, encontram a sua génese e continuam a fazer sentido na atualidade, enquanto procura artística de um sentido comum.

Uma das primeiras etapas processuais deste projeto foi referente à definição dos objetivos. Esta é uma etapa essencial, pois foi a partir dessa definição, que foi delineado o plano de ação e se desenrolou o processo.

Deste modo, prevêm-se duas hipóteses válidas no trabalho teatral comunitário. Uma primeira, na qual se enquadra este projeto, em que o mesmo, após a sua formulação, ao nível dos objetivos, estrutura e processo de ação, é apresentado à comunidade. Neste caso, os objetivos propostos são explanados aos participantes no início da ação, indo de encontro aos princípios éticos de um trabalho colaborativo (Máximo-Esteves, 2008). Paralelamente, o grupo é auscultado segundo as suas expectativas individuais face ao trabalho

que se desenrolará, com vista a serem delineados os objetivos dos participantes. Por fim, através da negociação de grupo, são estabelecidos os objetivos comuns a todo o grupo. No caso de o projeto ser delineado de raiz com o grupo envolvido, é importante que para a definição dos objetivos coletivos, sejam confrontados os objetivos individuais e através da negociação se possam formular os objetivos comuns. O grupo é assim um conjunto de pessoas articuladas num mesmo espaço e tempo segundo objetivos comuns que “se propõem explicita ou implicitamente a uma tarefa, interagindo para isto em uma rede de papéis, com o estabelecimento de vínculos entre si” (Afonso, Silva, Abade,2009:710).

A partir do momento em que se inicia a ação teatral considera-se como fundamental outra etapa, baseada em pressupostos de trabalho colaborativo: definição inicial das regras de funcionamento e de dinâmica do grupo concretizada por todos os intervenientes. Esta definição não se revela estanque, pelo contrário, é flexível, e suscetível de alterações em qualquer fase do projeto; no entanto, revela-se como fundamental, sobretudo num momento inicial, em que são balizados limites, definidos pelos intervenientes, como essenciais para um bom funcionamento do projeto (Afonso, Silva, Abade,2006). Todas as questões relacionadas com o grupo, dinâmica e funcionamento do mesmo, devem ser concretizadas segundo processos de decisão coletivos. Posteriormente, as decisões podem revelar-se como positivas ou negativas, mas são processos de aprendizagem, individuais e coletivos, que desenvolvem o sentido crítico e participativo dos intervenientes.

Num projeto de Teatro Comunitário, assim como nos processos colaborativos, e simultaneamente neste projeto, a participação entre os diversos intervenientes é também entendida, segundo o processo de decisões com impacto na transformação social pretendida pelo grupo. A definição da problemática a abordar relativa a este projeto foi elaborada num momento prévio à formação do grupo, segundo um levantamento de necessidades com grupos sociais em situação de vulnerabilidade social. Deste modo, foi definida uma problemática atual - desemprego jovem - sentida ao nível europeu, em geral, e nacional em particular.

Neste caso específico, ao ser assumida uma problemática num momento prévio à formação do grupo, há o risco eminente da comunidade não se identificar com a mesma. Deste modo, como resposta, a formação do grupo foi realizada segundo o interesse dos intervenientes comunitários, sujeitos jovens em situação de desemprego, em participar num trabalho teatral a partir desta problemática. Simultaneamente foi identificada e assumida uma problemática suficientemente ampla e flexível, de modo que a comunidade possa identificar temáticas do seu interesse. Caso contrário o envolvimento e participação poderiam estar comprometidos, tornando-se num trabalho criado pelo grupo de artistas, em que a comunidade assumiria um papel de figuração. Poderá ser um modelo viável, desde que assumido como tal, segundo os seus princípios e objetivos desde o início dos projetos com todo o grupo. No entanto, não é esta abordagem de participação que nos interessa desenvolver.

#### **4. Processos colaborativos de criação teatral: Colaboração, enquanto trabalho coletivo de todos os intervenientes que estabelece o *modus operandi* dos processos colaborativos**

Se nos processos coletivos desenvolvidos no Brasil na década de sessenta, não havia funções circunscritas e a interferência podia ser ilimitada (Abreu, 2004), na concepção atual de processos colaborativos assumida neste projeto e desenvolvida neste artigo, as funções artísticas voltam a estar definidas em campos de ação próprios, contudo, segundo uma relação dialética horizontal entre as diferentes linguagens, logo uma relação não hierarquizada. Assim, relativamente aos criadores das áreas específicas, estes voltam a assumir a autoria da criação, embora os processos de criação se mantenham coletivos, nos quais estão presentes, todos os participantes (Abreu, 2004; Erwen, 2001).

Os processos colaborativos, a partir da implementação da ação, são marcados por momentos distintos, nos quais a colaboração entre os intervenientes é realizada segundo diferentes pressupostos. No projeto concreto que aqui se apresenta, são definidos cinco momentos processuais que balizam diferentes níveis de colaboração entre os intervenientes da ação: (a) num primeiro momento todos os intervenientes são convocados para a sugestão de ideias, levantamento de temas, definição de conceitos, princípios, objetivos e regras de funcionamento do grupo. Este momento é ser concretizado através do método '*brainstorming*' ou 'tempestade de ideias', e é definido como um momento de exploração criativa, no qual não são colocados limites ou fronteiras para as ideias que possam

surgir, estando estas livres de julgamentos "um campo aberto para interferir e trazer sugestões" (Rinaldi, 2006:135); (b) num segundo momento, a partir das sugestões livres, concretizadas inicialmente, são definidos: conceitos, temáticas, princípios do projeto, segundo processos de negociação coletiva deixando de ter um caráter individual e assumindo um caráter coletivo; (c) posteriormente, num terceiro momento, segue-se a prossecução da pesquisa coletiva. Esta pesquisa pode e deve realizar-se através de diferentes formas e fontes (improvisações, observação direta e indireta, visualização de obras artísticas, recolha de informação atualizada, entrevistas, recolha de literatura, etc.), desenvolvendo o conhecimento documental e artístico de todos os intervenientes, assim como o pensamento crítico através da percepção de diferentes perspetivas. Neste momento, todo o material explorado é tornado comum, cabendo então à dramaturgia propor um guião estrutural assente em propostas de cenas. Surge, assim, o primeiro guião que contém conceitos, improvisações e esboços referentes a cenários, luz, sonoplastia, estruturas de cenas e personagens, sendo este, objeto de reavaliação perante todo o grupo e mais uma vez sujeito a modificações; (d) num quarto momento, cabe aos criadores das áreas artísticas específicas intervenientes no projeto, "processar, organizar e finalizar o material" (*idem*), confirmando assim a autoria sobre esse material. Deste modo, a autoria não é da responsabilidade de um único autor, uma vez que surge do material criado coletivamente durante o processo; no entanto, a assinatura final das diferentes áreas de criação cabe ao artista da área.

O processo de criação teatral transforma-se num processo de criação colaborativa, no qual todos os participantes, membros da comunidade e artistas, contribuem com o seu conhecimento e experiência, para a criação teatral.

### **5. Processos colaborativos de criação teatral: Cena teatral, enquanto concepção de ideia e materialização em cena**

A cena teatral é definida na concepção metodológica dos processos de criação colaborativa, como um dos princípios orientadores (Abreu, 2004; Oddey, 1996). Simultaneamente neste projeto e na conceptualização aqui definida, a cena teatral apresenta-se enquanto laboratório criativo, no qual se exploram, validam e viabilizam ideias e conceitos.

Deste modo, na concretização deste projeto a cena assume-se enquanto unidade concreta, sendo o fim a alcançar que ganha supremacia sobre a ideia. Por sua vez, a ideia, se não encontrar objetivismo comunicável perante a cena teatral, não passa de uma concepção imprecisa de uma visão subjetiva, que não expressa o seu conteúdo, alcançando o seu apogeu na discussão intelectual, sem cumprir a premissa dialética face ao público. Segundo esta perspetiva, todo o material idealizado deve ser testado em cena. Desta forma, a cena não é uma unidade acabada de ações escritas dramaturgicamente; ao invés, é a disposição de ações propostas pelos participantes que terá que ser verificada e, posteriormente, validada ou refutada nos ensaios. No entanto, para a refutação de uma ideia é necessário propor uma nova, impondo ao nível do processo a avaliação sistemática, assente em critérios objetivos,

enquanto instrumento de regulação. Também na cena teatral, enquanto laboratório de criação e exploração, as diferentes áreas artísticas voltam a assumir funções relevantes, segundo relações dialéticas horizontais.

Todos os intervenientes do grupo têm voz ativa na construção dramaturgica, pelo que, a narrativa dramática é criada de forma colaborativa através da cena teatral. Contudo, ressurge a função de dramaturgo que acompanha o processo recebendo influências de todos os intervenientes. A dramaturgia surgirá, desta forma, do material concebido na cena teatral que, embora possa vir a ter uma assinatura individual, não deixa de ser um produto coletivo. O dramaturgo assume-se enquanto criador direto, participante que age de forma colaborativa, acompanhando todo o processo de criação teatral que se desenvolve nos ensaios.

Quer nos processos colaborativos em geral, quer na conceptualização aqui apresentada, referente a um projeto específico, as diferentes linguagens e funções teatrais assumem, de novo, uma individualidade.<sup>7</sup> O ator, o cenógrafo, o sonoplasta, o *designer* de luz, reivindicam igualmente o domínio de criação, não estando mais submissos às orientações do texto e/ou do encenador.

A função do encenador volta também a assumir-se com relevância igual às restantes áreas artísticas. Cabe-lhe organizar o material criativo enquanto unidade, sempre segundo conceitos, objetivos e princípios definidos pelo grupo.

O guião do espetáculo torna-se um elemento organizador fundamental no processo de criação colaborativa e é encarado, até ao fim do processo, como uma proposta passível de ser transformada

<sup>7</sup> “A individualidade é o verdadeiro oposto do ser pela metade” (Grotowski, 1992:217).

através da experimentação em cena; só aqui encontra o poder de se metamorfosear. Assim, a cena teatral assume-se como um espaço de experimentação e criação com perspectivas múltiplas, inerentes à realidade do grupo, às preocupações e/ou ambições que preconiza como coletivas, definindo uma identidade do grupo, restituindo ao teatro, uma vez mais, a sua função social de transformação da realidade.

#### **6. Avaliação, a crítica e a negociação, enquanto reguladores do processo**

As práticas teatrais comunitárias assim como os processos de criação colaborativa exigem uma reflexão sistemática, a partir de uma práxis aprofundada, para que se possam tornar, simultaneamente, um objeto de estudo e análise: “monitorizando a forma como os recursos, estratégias e atividades estão a decorrer, de modo a verificar se é necessário introduzir modificações ao planeamento, e de resultados, determinando se os objetivos foram atingidos e se as mudanças podem ser atribuídas à intervenção”. (Menezes, 2007:71). Deste modo a avaliação sistemática configura-se como promotora de novas práticas emergentes das necessidades da ação, fundamentadas em processos metodológicos eficazes e estruturados e desenvolvendo, simultaneamente, o conhecimento epistemológico. Surge, então, a relação paradoxal inerente aos processos de criação colaborativos: como preservar a individualidade criativa, específica de cada domínio de criação e, paralelamente, criar um todo permeável a uma moção coletiva? A resposta que tem sido fornecida pelos processos de criação colaborativa assenta no pressuposto

que não podem existir essas fronteiras; no limite, todos os artistas intervenientes podem interferir em qualquer um dos domínios, num campo de interferência ilimitado (Abreu, 2004). Este é, sem dúvida, o maior foco de tensão em todo o processo e, embora a interferência ilimitada seja a resposta consensualmente fornecida pelas conceções atuais, divergimos da mesma. Relativamente a questões de dinâmica e funcionamento todo o grupo terá que encontrar um consenso; no que concerne a questões artísticas específicas a interferência não pode ser ilimitada, como era nos processos coletivos surgidos na década de sessenta. Como já referido, num primeiro momento de experimentação, todos os intervenientes têm liberdade de propor e sugerir. Posteriormente, cabe ao artista organizar, processar o material recolhido, e devolver esse material à cena teatral para ser testado. Aqui pode ser validado ou refutado, o que eventualmente pode fazer com que o criador tenha que, de novo, organizar e processar o material artístico de uma forma diferente. No entanto, consideramos como fundamental, avaliações sistemáticas que conduzam a reflexões e questionamentos, que por sua vez desenvolvam o sentido crítico dos intervenientes, terminando este processo na negociação, segundo critérios e princípios orientadores previamente definidos, face ao material organizado e processado pelos criadores. A negociação não se afirma enquanto interferência ilimitada, no entanto, esta avaliação assenta em critérios objetivos e construtivos promovendo, assim, a entreaajuda no grupo e a reflexão coletiva. Segundo esta perspectiva, a interferência, através de momentos constantes de avaliação,

transforma-se em crítica que posteriormente é sujeita a processos de negociação, nos quais os criadores intervenientes refletem, questionam, problematizam, articulando os seus conhecimentos específicos com a unidade que o grupo pretende alcançar. Esta negociação não pode ser baseada no subjetivismo idealista, subjacente a avaliações estéticas. Tem que ser concretizada segundo uma crítica objetiva, fundamentada em opções criativas que vão ao encontro dos princípios do projeto, previamente definidos como norteadores. Importa, no entanto, ressaltar que o direito à crítica, fundamental no processo colaborativo, é apenas exercido pelos criadores diretamente envolvidos no processo evitando, assim, avaliações de elementos externos que desconhecem, tanto os princípios, como conceitos ou objetivos que estão a avaliar. No entanto, as críticas de olhares externos assumem relevante importância quando o processo se encontra numa fase final, na qual os criadores já se encontram seguros das suas opções e do caminho que desejam alcançar.

Segundo esta perspectiva a avaliação, a crítica e a negociação tornam-se elementos fundamentais do processo de criação.

### **7. Processos colaborativos de criação teatral: Espetáculo, enquanto produto artístico que se estabelece perante uma relação dialética com o público**

Outro princípio norteador dos processos colaborativos, com o qual este projeto se coaduna, fundamenta-se no conceito de espetáculo enquanto “arte efêmera que se estabelece na relação com o público” (Abreu, 2004:1). A partir do momento em que este princípio se torna

orientador, questões subjetivas referentes ao processo de criação podem encontrar uma base referencial de maior objetividade, considerando o público como parte integrante do espetáculo, segundo a relação dialética entre ambos. Este princípio foi preconizado por Brecht com o Teatro Épico, foi desenvolvido por Artaud segundo o Teatro da Crueldade, por Grotowski no método que desenvolveu e constitui-se como princípio do Teatro do Oprimido e do Teatro Comunitário. A *Poética Épica* de Brecht propõe a consciencialização do espectador através da ação teatral, o público deixa de ser encarado como um de conjunto de sujeitos passivamente iludidos passando a constituir uma “assembleia de pessoas interessadas” (Brecht, 1957:79). Artaud propõe a consciencialização do espectador através da criação de espetáculos totais impregnados de terror e crueldade, “com a intenção de atacar, por todos os lados, a sensibilidade do espectador” (Artaud, 1996:85). Grotowski desenvolve um método que visa investigar as relações estabelecidas entre palco e plateia definindo o teatro como “o que ocorre entre o ator e o espectador” (Grotowski, 1992:28). O Método do Oprimido para além da consciencialização dos espectadores propõe a própria ação. Dá-se, assim, a transformação do espectador, convencionalmente passivo, em ator, sujeito ativo, com poder de transformação da ação teatral, segundo a premissa que “todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores” (Boal, 2006:ix). O Teatro Comunitário propõe que a aproximação e a consciencialização do espectador sejam realizadas através da procura de temas e referências contemporâneas, significativas,

de modo que o espetáculo seja um reflexo da identidade do grupo, tornando-se refletor das necessidades, desejos e preocupações da sociedade, democratizando assim a arte teatral. Segundo os paradigmas apresentados neste projeto em concreto, a aproximação e a consciencialização do espectador são realizadas através da dialética estabelecida face ao espetáculo. Esta dialética é promovida através de temas e referências contemporâneas e significativos para o público, uma vez que surgem das preocupações, necessidades, ambições e sonhos que o grupo definiu como coletivos. O espetáculo é assumido como um produto artístico resultante de um processo desenvolvido, que expressa as necessidades e vontades do grupo, tornando-se um reflexo artístico da sua identidade.

### **Considerações finais**

Os processos colaborativos representam um tipo de processo de criação, entre inúmeros outros igualmente válidos, com eficácia comprovada face aos seus objetivos, ao longo da história do teatro ocidental. Não será um processo de criação, nem tão pouco um processo colaborativo, que garante a qualidade do trabalho teatral. A validade dos processos de criação tem que estar diretamente relacionada com os princípios e finalidades que deseja alcançar. Deste modo, o processo colaborativo aqui sistematizado segundo pressupostos conceptuais, metodológicos e processuais por nós definidos, apresenta-se enquanto resposta face a um projeto de Teatro Comunitário específico de carácter indutivo e exploratório. A importância conferida neste projeto ao processo colaborativo preconiza-o como o mais

eficiente perante um trabalho que vise: a criação de textos como narrativas identitárias do grupo segundo os seus interesses; relações dialéticas horizontais entre os seus criadores e áreas de criação; relações dialéticas entre o espetáculo e o público; e democratização da arte teatral. A ideologia que sustenta o processo colaborativo, no âmbito deste projeto de Teatro Comunitário, parte da convicção que a cultura é o capital fundamental que os povos possuem; deste modo, não deve ser delegada a terceiros nem dirigida apenas a sectores culturais específicos da sociedade. O teatro não deve abdicar dos saberes que cada sujeito traz consigo; é a partir desse capital cultural, que os saberes são explorados e potenciados de forma criativa. Assim sendo, este processo teatral contemporâneo afirma-se contracorrente face aos circuitos da indústria cultural convencional, criando as suas próprias narrativas, criando os seus circuitos alternativos, emergentes da organização e necessidades que o grupo estabelece como essenciais. Neste contexto, o teatro para além da sua função artística e social, passa a desempenhar uma função política, na qual os intervenientes assumem posicionamentos face à sua realidade, bem como cultural, onde os indivíduos têm como objetivo a procura do seu lugar de pertença dentro do grupo e da sociedade. Por fim acresce salientar que este projeto, embora tenha delineado uma definição concetual e metodológica referente ao processo colaborativo com o qual se desenvolve, uma vez que se encontra em fase de concretização, este modelo ainda se depara e deparará com algumas limitações, quer processuais, quer metodológicas. Prevê-se, deste modo, que com o concretizar do processo,

com o surgimento de novas estratégias face às dificuldades encontradas, este se venha a metamorfosear, a desenvolver, adaptando-se assim à sua realidade concreta.

#### **Referências Bibliográficas:**

- ABREU, Luis Alberto. "Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação", *Cadernos ELT*, Revista de relatos, reflexões e teoria teatral, da Escola Livre de Teatro de Santo André, no. 2, p. 1-7, 2004.
- ADEN, Joëlle. "Project Anrat – IDEA Europe. Na *intercultural meeting through applied theatre*". Berlim: Schibri-Verlag, 2010.
- AFONSO, Maria Lúcia Miranda. *Oficinas em dinâmica de grupo: Um método de intervenção psicossocial*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.
- AFONSO, Maria Lúcia Miranda; Silva, Marcos Vieira; Abade, Flávia Lemos. "O Processo Grupal e a Educação de Jovens e Adultos". *Psicologia em Estudo*, 14(4), p. 710, 2009.
- ALMEIDA, Leandro; Freire, Teresa. *Metodologia da Investigação em Psicologia e Educação*. Braga: Psiquilíbrios Edições, 2000.
- ANDRADE, Cláudia. *Coro: Corpo Coletivo e Espaço Poético. Interseções entre o Teatro Grego Antigo e o Teatro Comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda Edições, Lda, 1996.
- BAPTISTA, Maria Manuel. "Estudos culturais: o quê e o como da investigação. *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement*", nº spécial, automne / hiver 2009, p. 458. Disponível em: <http://carnets.web.ua.pt/> ISSN 1646-7698 [acedido a 29 de maio 2014].
- BENTO, Avelino. "Dramaturgias emergentes: (re) construção da função social do Teatro", Portalegre: IPP - C3i - *Comunicações em Conferências e Congressos Nacionais*, p.1-9, 2010.
- BERNARDI, C. *Il teatro sociale, l'artetradisagio e cura*. Roma: Edições Carocci, 2004.

- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Lisboa: Portugalia, 1957.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CADETE, Maria do Rosário. "Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social". Universidad de Granada. *Revista de Teatro* nº26, p. 214, 2013.
- COUTINHO et al. "Investigação-Ação: Metodologias Preferencial nas práticas educativas". *Psicologia, Educação e Cultura*, vol. XIII, nº2, p. 364, 2009.
- DELEUZE, G. & PELBART, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- ELLIOTT, John. "Educational Research as a Form of Democratic Rationality". *Journal of Philosophy of Education*, Vol. 40, No. 2: p. 169-185, 2006.
- ERVEN, Eugene Van. *Community Theatre. Global perspectives*. London and New York: Routledge, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- HALL, Stuart. *Da Diaspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- KUPPERS, Petra. *Community Performance. An introduction*. New York: Routledge, 2007.
- LATORRE, Antonio. *La investigación acción. Conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Graó, 2003.
- LEWIN, K. "Action research and minority problems". *Journal of Social Issues*, n. 2: p.34-66, 1946.
- MÁXIMO-ESTEVEZ, Lídia. *Visão Panorâmica da Investigação-Ação*. Porto: Porto Editora, 2008.
- MENESES, Isabel. *Intervenção comunitária: Uma perspectiva psicológica*. Porto: Livpsic / Legis Editora, 2007.
- NOGUEIRA, Marcia Pompeo. "Tentando definir o Teatro na Comunidade". *CEART/UDESC Projeto de Pesquisa Banco de Dados em Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades*, 2007. Acedido a 16 de maio 2015.
- Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf)
- ODDEY, Alison (1996). *Devising Theatre a practicalandtheoreticalhandbook*. New York: Routledge.
- ORNELAS, José. *Psicologia Comunitária*. Lisboa: Fim de Século, 2008.
- RINALDI, Miriam. "O Ator do Teatro da Vertigem", *Sala Preta*. São Paulo: Universidade de São Paulo, vol.6, p.135-138, 2006.
- ROCHA, Tatiana Gomes e Kastrup, Virginia. "A partilha do sensível na comunidade: intersecções entre psicologia e teatro", *Estudos de Psicologia*. Natal, 13/2, p.97-105, 2008.
- TAYLOR, P. *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*. Portsmouth. NH: Heinemann, 2003.
- TELLES, Narciso "Teatro Comunitário: Ensino de Teatro e Cidadania", *Urdimento. Revista de Estudos Teatrais na América Latina*. Florianópolis. No.5, p.71, 2003.

#### **Páginas Web:**

Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro. Acedido a 06 de maio 2015. Disponível em: <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-do-oprimido/>

Pele-Espaço de Contacto Social e Cultural. Acedido a 06 de maio 2015. Disponível em: <http://www.apele.org/>

The International Theatre of the Oppressed Organisation. Acedido a 06 de maio 2015. Disponível em: <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=0>

**BIO MARTA HENRIQUES LEITÃO DOS SANTOS FARINHA**

Doutoranda em Estudos Culturais, Universidade de Aveiro/Universidade do Minho; Pós-Graduada em Estudos Culturais, Universidade de Aveiro/Universidade do Minho (2014); Pós-Graduada em Teatro: Uma Ferramenta na Intervenção em contextos Socio-Educativos, pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação do Porto (2009), Licenciada em Estudos Teatrais – Interpretação pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (2003); Investigadora do CECS da Universidade do Minho e do CLLC Universidade de Aveiro e da IRENNE - Associação de Investigação, Prevenção e Combate à Violência e Exclusão.  
Email: martaleitao@yahoo.com  
CV Online: <http://cargocollective.com/martaleitao>

**BIO LARISSA LATIF**

Doutorada em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2005), Mestre em Planejamento do Desenvolvimento pela Universidade Federal do Pará (1998) e licenciada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (1994). Atua nas áreas dos Estudos Culturais, Estudos de Gênero, Artes do Espetáculo, Comunicação Social, Festas e Rituais na contemporaneidade. Investigadora

do CECS Uminho; pós-doutoranda na Universidade de Aveiro com a bolsa FCT SFRH/BPD/78195/2011; Vice-Presidente da Irenne - Associação de Investigação, Prevenção e Combate à Violência e Exclusão.  
Email: larissalatif@gmail.com  
CV Online: <http://lattes.cnpq.br/3313460196086035>

**BIO MARIA MANUEL ROCHA TEIXEIRA BAPTISTA**

Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Aveiro, Portugal e Diretora, na Universidade de Aveiro, do Programa Doutoral em Estudos Culturais das Universidades de Aveiro e do Minho (UA/UM). Em 2013, realizou as suas Provas de Agregação na UM, na área de especialização de Hermenêuticas Culturais. Doutorou-se em Cultura pela UA, em 2002, com especialização em Filosofia da Cultura. Mestre em Psicologia da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra (1996). Cofundadora e Presidente da Irenne – Associação de Investigação, Prevenção e Combate à Violência e Exclusão. É coeditora da Revista Lusófona de Estudos Culturais UA/UM.  
CV Online: <http://mariammanuelbaptista.com/publicacoes.htm>

# O Cinema como Educação Social dos Sentidos

Sérgio Dias Branco

**Resumo:** Este artigo aborda o cinema a partir de uma ideia desenvolvida por Karl Marx nos seus *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*: a arte como educação social dos sentidos. Como é explicado no início do texto, esta noção tem sido pouco explorada nos estudos fílmicos influenciados pelo marxismo, que no geral têm seguido outras vias de investigação e reflexão. A discussão filosófica em torno da ideia de Marx, para a qual são chamados outros pensadores, é complementada e substanciada com uma breve análise ao filme *Eu Sou Cuba* (*Soy Cuba*, 1964), dirigido pelo cineasta soviético Mikhail Kalatozov.

**Palavras-chave:** Arte, Cinema, Filosofia, Marx, Sociedade.

A interação do marxismo com os estudos fílmicos constitui uma história rica que tem estado relacionada principalmente com uma valorização da base material do cinema e com um pensamento sobre esta base: não só a partir da escassez dos seus materiais e dispositivos, mas também do trabalho que produz aquilo a que chamamos filmes. Falar do trabalho criativo e técnico que gera o cinema é também falar de classes, grupos com relações diferentes com os meios de produção que diferenciam a classe capitalista da classe proletária. Os operários do cinema utilizam meios tecnológicos que foram sendo organizados em diferentes modos de produção que podemos balizar entre o artesanal e o industrial com diversas gradações entre um modo e outro. Uma abordagem marxista ao cinema pode partir destas relações de produção e de classe para procurar entender como é que as ideologias são

problematizadas nas obras, não só no domínio da representação, mas também no campo do labor estético. Reflectir sobre estas questões é deslindar as maneiras como a arte e a cultura cinematográficas espelham e são o resultado de relações económicas e sociais. Mesmo que a relação entre as chamadas base e superestrutura não seja determinista é pelo menos *determinante* na construção de um discurso sobre o mundo e de uma inscrição no mundo que se entranha como natural, a ponto de se tornar inconsciente do ponto de vista político.

Este breve enquadramento permite-nos entender o modo como o marxismo tem influenciado os estudos fílmicos, nomeadamente no campo da análise e interpretação dos filmes, tendo em conta o seu processo de criação e de circulação. Estes tópicos são inseparáveis do poder do cinema como arte de massas — isto é, não necessariamente uma arte massificada, geradora de obras indistintas, mas uma arte cujas obras podem ser reproduzidas tecnicamente<sup>1</sup> e, portanto, fruídas ao mesmo tempo por um grande número de pessoas. É por esta via que surge também a ligação do cinema à questão crítica da hegemonia cultural, tal como foi colocada por Antonio Gramsci,<sup>2</sup> que no cinema é fruto da dominação das grandes companhias de produção e distribuição com sede nos EUA. Abre-se assim um espaço para a discussão da arte cinematográfica como actividade humana com uma dimensão política. Para desenvolver considerações sobre esta dimensão é necessário partir da constatação do carácter comunitário da arte. Cada obra de cinema, como cada obra de outra forma artística, pressupõe uma comunidade enunciativa que a própria arte inventa e descobre, abrindo

<sup>1</sup> Ver Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Possibilidade de Reprodução Técnica [3.ª versão]”, in “A Modernidade” [1972/1974/1977], trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), pp. 207-41.

<sup>2</sup> Antonio Gramsci, “Os Intelectuais e a Organização da Cultura” [1949], 4.ª ed., trad. Carlos Nelson Coutinho (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982), pp. 3-23.

possibilidades de sentido, como Manuel Gusmão diz sobre a poesia.<sup>3</sup> Esta primeira ideia tem que ser complementada por outra: a da inexistência de uma estética marxista. O que há, como escreve Gusmão, são “hipóteses marxistas em estética”.<sup>4</sup> De entre as diversas hipóteses marxistas que podem ser colocadas, opto aqui por seguir as pistas sugeridas por Karl Marx nos *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, precisamente a partir da dimensão comunitária da arte como criação/fruição e do Homem como ser que se faz na história.

Num capítulo desse volume de reflexões filosóficas sobre economia política com o título “Propriedade Privada e Comunismo”,<sup>5</sup> Marx assinala que aquilo que permite que o ser humano não se perca nos objectos é a possibilidade de os ver como objectos humanos, quer dizer, objectos sociais, já que ele próprio é um ser social. Por um lado, há um aspecto objectivo nesta relação que tem a ver com a produção e a percepção. Um objecto é um objecto *para* o ser humano, é uma coisa que realiza a humanidade do Homem, aparecendo de modo diferente a cada um dos sentidos. Por outro lado, há um aspecto subjectivo que está relacionado com o modo como a arte desperta nele o sentido da arte. A subjectividade e a individualidade não podem ser pensadas fora de uma estrutura relacional, na medida em que o “indivíduo, concreta e materialmente considerado, sempre só é indivíduo no interior de um sistema de relações”.<sup>6</sup> Assim se evita o entendimento abstracto e abstratizado do ser humano, sem contexto nem história. No domínio da arte, temos então que considerar o modo real e específico como essa actividade vai realizando o humano. Uma obra

de arte é um objecto humano na medida em que confirma certas capacidades humanas, que podem permanecer em potência sem ser efectivadas, podem ou não ser accionadas ou desenvolvidas, podem permanecer em potência ou ser tornadas actos. O mesmo é dizer que o Homem se percepção e se percebe a si próprio na arte. Se a arte é criada por artistas, ela cria também fruidores ou apreciadores. É por esta razão que Marx insiste que os sentidos do homem social diferem dos sentidos do homem não-social. Por “homem não-social”, Marx não está a referir-se a um tipo de homem que existe fora da esfera social (tal homem não existe, de facto), mas tão só ao homem que não está consciente da dimensão social que o faz ser o que é. Vale a pena fazer esta clarificação porque esta consciência é para Marx um trampolim para o Homem se pensar como ser histórico capaz de transformar o mundo. Contudo, para Marx, não é apenas, nem sobretudo, através do pensamento que o homem se afirma no mundo existente:

“Para o ‘olho’, um objecto torna-se diferente do que para o ‘ouvido’ e o objecto do olho é um objecto diferente do do ‘ouvido’. A peculiaridade de cada força essencial é precisamente a sua ‘essência peculiar’, portanto também o modo peculiar da sua objectivação, do seu ‘ser’ vivo ‘real’, objectivo. Não só no pensar, mas com ‘todos’ os sentidos se afirma portanto [o] homem no mundo objectivo”.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Manuel Gusmão, “Uma Razão Dialógica: Ensaio Sobre Literatura, a Sua Experiência do Humano e a Sua Teoria” (Lisboa: Edições “Avante!”, 2011), p. 369.

<sup>4</sup> Ibid., p. 381.

<sup>5</sup> Karl Marx, “Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844” [1932], trad. Maria Antónia Pacheco (Lisboa: Edições “Avante!”, 1993), pp. 89-104.

<sup>6</sup> José Barata-Moura, “Materialismo e Subjectividade: Estudos em Torno de Marx” (Lisboa: Edições “Avante!”, 1997), p. 58.

<sup>7</sup> Marx, “Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844”, p. 98.

A partir dos aspectos subjectivos de base objectiva apontados nesta passagem, Marx desenvolve o seguinte pensamento: “só a música desperta o sentido musical do homem”.<sup>8</sup> Que logo a seguir surja a expressão “ouvido não-musical” não é surpreendente porque é relacionável com a expressão “homem não-social”, embora não equiparável a ela. Se esta última está ligada à consciência, a primeira está ligada ao cultivo de uma sensibilidade que permite apreciar e dar sentido *consciente* às obras de arte. Esta maturação é histórica, social, e logo, interessada, o mesmo é dizer, política. O que Marx propõe é que a arte pode ser vista como uma *educação social dos sentidos*, com tudo o que isso arrasta de consciência crítica e política. Assim sendo, a hipótese é esta: a arte do cinema pode ser vista precisamente como uma forma de educar a visão e a escuta para uma atenção ao movimento permanente do mundo, sem esquecer que os movimentos das imagens e sons produzidos nas obras cinematográficas são igualmente movimentos específicos. Podemos estabelecer aqui um paralelo entre estes movimentos e o comunismo como movimento real de transformação libertadora — definido por Marx e Engels exactamente nesses termos em *A Ideologia Alemã* em vez de como um estado de coisas a ser estabelecido ou como um ideal que regule a realidade.<sup>9</sup> É precisamente esta forma de pensar, material e dialecticamente, que permite que Marx supere a relação dualista e antitética entre objectividade e subjectividade e entre materialidade e espiritualidade, a partir do fazer e da prática que tece a existência, afirmando:

“Vê-se como subjectivismo e objectivismo, espiritualismo e materialismo, actividade e sofrimento, apenas no estado social perdem a sua oposição e com isso a sua existência enquanto tais oposições; vê-se, como solução das próprias oposições ‘teóricas’ só é possível de um modo ‘prático’, só através da energia prática do homem, e por isso a sua solução não é de modo nenhum apenas uma tarefa do conhecimento, mas é tarefa vital real, a qual a ‘filosofia’ não pôde resolver, precisamente porque a apreendia ‘apenas’ como tarefa teórica”.<sup>10</sup>

No curso que une a matéria ao devir, a existência à história, a educação dos sentidos torna-se também formação de sentidos em sociedade. A arte educa os sentidos e, em simultâneo, convida a dar sentidos. O valor propriamente social da arte emerge, portanto, em articulação com o fundo humano da actividade criativa e da produção artística, como escreve Álvaro Cunhal:

“‘Matar a liberdade, a imaginação, a fantasia, a descoberta e o sonho seria matar a criatividade artística e negar a própria arte, as suas origens, a sua evolução e o seu valor como atributo do género humano’. A arte é, porém, alguma coisa mais do que o acto e o processo da criação artística. A obra

<sup>8</sup> Ibid., p. 98.

<sup>9</sup> Karl Marx e Friedrich Engels, “Feuerbach. Oposição das Concepções Materialista e Idealista (Capítulo Primeiro de “A Ideologia Alemã”)” [1932], in Marx e Engels, “Obras Escolhidas”, tomo I, trad. Álvaro Pina (Lisboa/Moscovo: Editorial “Avante!”/Edições Progresso, 1990), p. 28.

<sup>10</sup> Marx, “Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844”, p. 99.

de arte (vive para além da intervenção do artista) torna-se, intencionalmente ou não, um meio de comunicação entre os seres humanos, um valor inseparável da sociedade e do qual também a sociedade é inseparável. Uma vez na sociedade, a obra de arte é um elemento e um valor social. Tem uma existência e uma influência própria, pelo que é e não necessariamente pelo que o artista queria que fosse”.<sup>11</sup>

A hipótese enunciada pode ser considerada no âmbito do cinema tomando como exemplo a produção cubana-soviética *Eu Sou Cuba* (*Soy Cuba*, 1964), dirigida por Mikhail Kalatozov. Escolho esta obra porque, como em muitos outros casos na história do cinema, o seu propósito de propaganda não lhe reduz o valor estético e artístico. Por um lado, esse valor só pode ser aferido precisamente se nos escusarmos a menorizar a opção pela politização da arte e a entendermos como resposta à estetização da política por meio da qual o comunismo enfrenta e combate o fascismo.<sup>12</sup> Por outro lado, podemos dizer até, sem ironia, que todo o filme pela sua natureza de massas aspira a ser um objecto que se propaga, espalhando desta forma também os pensamentos, as sensações, e os sentimentos a que dá corpo. O filme foi relançado e redescoberto em 1995, com o apoio dos cineastas norte-americanos Martin Scorsese e Francis Ford Coppola. É de referir, neste caso, que quando o filme estreou, e para espanto dos cubanos e soviéticos que embarcaram na extraordinária aventura da sua criação, não foi bem recebido nem

em Cuba nem na União Soviética.<sup>13</sup> Os cubanos acharam que a pirotecnia visual, concretizada pelo director de fotografia Sergei Urusevsky, habitual colaborador de Kalatozov, se sobrepunha à realidade do país e que o retrato dos cubanos era banal e superficial — embora o retrato seja, de facto, multifacetado, mostrando diferentes perspectivas sobre as etapas históricas da evolução económica, social, e política de Cuba. Os soviéticos não aderiram ao excesso e decadência ocidental que se vê no primeiro segmento do filme — mesmo que esse relato de exploração e ocupação seja precisamente o fundo no qual se vão inscrever os outros três segmentos, que mostram o povo cubano a agir tendo em vista a sua libertação do poder capitalista e imperialista que os oprimia, da resistência dos plantadores de cana de açúcar à necessidade da luta armada, passando pela consciência revolucionária dos estudantes universitários.



<sup>11</sup> Álvaro Cunhal, “A Arte, o Artista e a Sociedade”, 2.ª ed. (Lisboa: Editorial Caminho, 1998), p. 202.

<sup>12</sup> Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, p. 241.

<sup>13</sup> O documentário “Soy Cuba”, “O Mamute Siberiano” (2005), realizado por Vicente Ferraz, reflecte sobre o processo de feitura do filme quatro décadas depois da sua estreia, revisitando locais de rodagem e entrevistando participantes na produção.

Centremos em alguns *factos estéticos* do filme na conclusão desta curta investigação sobre a hipótese do cinema como educação da visão e da audição. Olhemos, por exemplo, para a sequência de abertura do filme, na qual a câmara deambula pela costa de Cuba e depois pelos seus canais (fig. 1). O modo como os planos foram produzidos maioritariamente através do uso de lentes grandes angulares criam um novelo visual que absorve a vista. Se a câmara se torna personagem pela sua presença declarada, mostrada ao espectador, tem um carácter leve e flutuante que convida e facilita a expansão do olhar. A *dimensão visual* joga-se nestes movimentos de absorção e de expansão, chamando a atenção para marcas históricas como a cruz junto à água, símbolo de uma religião que teve origem num homem morto por forças imperiais que se tornou depois num dos pilares e rostos do poder imperial. Há também a *dimensão sonora*, composta pelos sons do quotidiano dos habitantes da ilha,



por notas extraídas de instrumentos musicais como se fossem lágrimas que caem, e sobretudo por uma voz feminina, pausada, poética, e incisiva, que é a voz da ilha, a personagem principal. A câmara, elemento do dispositivo cinematográfico, e Cuba, território insular do continente americano, tornam-se coisas realmente viventes, com um movimento visual e sonoro que instrui o olhar e o ouvido, desenvolvendo-os, e desvendando o ver e o escutar, não como meras recepções de sinais perceptivos, mas como processos dinâmicos e transformadores que reenviam para uma totalidade. A arte do cinema tem esta capacidade de convocar os sentidos para os apurar, abrindo a possibilidade da construção de sentidos. Vemos e escutamos de uma maneira qualitativamente diferente depois da experiência deste filme. Através de quatro narrativas, da colonização espanhola à luta armada contra o governo de Fulgencio Batista e o domínio estado-unidense,



*Soy Cuba* constrói uma única narrativa da libertação de um povo. A unidade narrativa conjugua-se na unidade histórica e social da experiência sensorial. Formalmente arrojado, o filme constrói um olhar que sobrevoa os acontecimentos ao mesmo tempo que canaliza a sua energia, perspectivando e participando no movimento criador da história. Um bom exemplo desse sobrevoe e canalização é o plano final da sequência do funeral do jovem assassinado na revolta estudantil que teve lugar na Universidade de Havana. A câmara filma a rua inundada de gente do interior dessa massa humana e, após a passagem do caixão coberto com a bandeira de Cuba, vai-se afastando (fig. 2a) e subindo (fig. 2b). Depois de se elevar dois pisos até à cobertura de um edifício, move-se para a direita, captando a marcha fúnebre de cima para baixo (fig. 2c), e entra numa sala onde um conjunto de operários estão sentados, dois a dois, a enrolar

folhas de tabaco (fig. 2d). À medida que a câmara vai percorrendo as bancadas de trabalho, os trabalhadores vão passando entre si uma bandeira do país dobrada (fig. 2e) que será estendida e segurada à janela por dois deles (fig. 2f). A câmara continua o seu trajecto por cima da bandeira esticada (fig. 2g), acompanhando o movimento da marcha, deslocando-se por cima das pessoas que lançam flores das varandas (fig. 2h). A música introduz sopros para reforçar o crescendo visual, construído a partir da união sucessiva de elementos num espaço social onde se alia o que está aparentemente separado, o exterior e o interior, o pessoal e o comum: quem caminha na rua, quem observa a marcha das suas casas, quem trabalha e suspende a sua actividade, os estudantes, os operários, o povo e a sua bandeira, num conjunto diverso e vibrante que desagua nos últimos momentos do plano no mesmo sentir e num mesmo sentido.<sup>14</sup>



<sup>14</sup> Uma versão deste texto foi apresentada com o título “Movimentos do Ver e do Escutar: Uma Hipótese Marxista na Estética do Cinema” como comunicação num painel sobre arte, estética, e cultura, no “II Congresso Internacional Karl Marx”, org. Instituto de História Contemporânea (IHC), Cooperativa Culturas do Trabalho e Socialismo (Cultra), Unipop, e Transform!, Universidade Nova de Lisboa, 26 Out. 2013.

### Referências Bibliográficas:

- BARATA-MOURA, José. *Materialismo e Subjectividade: Estudos em Torno de Marx*. Lisboa: Edições “Avante!”, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade [1972/1974/1977]*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- CUNHAL, Álvaro. *A Arte, o Artista e a Sociedade*, 2.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- GRAMSCI, Antônio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura [1949]*, 4.ª ed., trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.
- GUSMÃO, Manuel. *Uma Razão Dialógica: Ensaio Sobre Literatura, a Sua Experiência do Humano e a Sua Teoria*. Lisboa: Edições “Avante!”, 2011.
- MARX, Karl. *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844 [1932]*, trad. Maria Antónia Pacheco. Lisboa: Edições “Avante!”, 1993.
- MARX, Karl, e ENGELS, Friedrich. “Feuerbach. Oposição das Concepções Materialista e Idealista (Capítulo Primeiro de *A Ideologia Alemã*)” [1932]. In Marx e Engels, *Obras Escolhidas*, tomo I, trad. Álvaro Pina, pp. 4-75. Lisboa/Moscovo: Editorial “Avante!”/Edições Progresso, 1990.

### BIO SÉRGIO DIAS BRANCO

Professor Auxiliar Convidado de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra, onde coordena os Estudos Fílmicos e da Imagem no curso de Estudos Artísticos. É membro integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra e membro convidado do grupo de análise fílmica da Universidade de Oxford, “The Magnifying Class”. Leccionou na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade de Kent, onde lhe foi atribuído o grau de doutor em Estudos Fílmicos. É co-editor das revistas “Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento”, com Patrícia Silveirinha Castello Branco e Susana Viegas, e “Conversations: The Journal of Cavellian Studies”, com Amir Khan. O seu trabalho de investigação sobre a estética das obras da imagem em movimento, nas suas relações com a filosofia, a história, o marxismo, e a religião tem sido apresentado em várias universidades portuguesas e estrangeiras e publicado em revistas com arbitragem científica como a “Fata Morgana” e a “L’Atalante”. Mais informações: [www.sdiasbranco.net](http://www.sdiasbranco.net)

# **O teatro e a emergência de uma nova didática para o ensino da Filosofia**

Artur Manso,  
Miguel Jorge Peixoto

**Resumo:** O presente artigo centra-se numa investigação que está a ser levada a cabo no Balleateatro - Escola Profissional, situada na cidade do Porto, com alunos do ensino secundário, no sentido de testar novas metodologias para o ensino da Filosofia através do teatro. Com ela, pretendemos fazer emergir uma didática renovada mais consentânea com o lugar da Filosofia nos atuais currículos do ensino secundário em Portugal. Este trabalho valoriza a relação íntima que o teatro sempre manteve com a Filosofia, podendo, por isso, servir de base a uma educação filosófica que possa fortalecer a formação da sensibilidade ética e estética da totalidade dos alunos.

**Palavras-chave:** Teatro; Didática; Filosofia; Estética.

### 1.

O teatro na sua aceção tradicional está associado à ideia de espetáculo e, por conseguinte, a ideia de teatro, tal como a arte em geral, remete-nos para um universo de diversão e de alienação, de superação do próprio eu, fatos que permitem ao Homem a suspensão da realidade e o enquadramento da finitude em perspetivas menos convencionais e não raras vezes de transgressão radical em relação ao comumente aceite. Esta parece ser a visão que do teatro nos apresenta Ortega y Gasset ao considerar que ele “constitui o cimo desses métodos de evasão que são as belas-artes, aquilo que mais completamente permitiu ao Homem foi escapar de seu penoso destino” (Ortega y Gasset, 1965: 53).

A visão do teatro como um mecanismo de alienação, criado pelo Homem para expurgar a interrogação do seu ser e a fragilidade da

sua existência é-nos também apresentada por Nietzsche que ao pronunciar-se sobre a origem da tragédia grega afirma: “A ideia trágica é a do culto dionisíaco: a dissolução da individuação em uma outra ordem cósmica, a iniciação na crença na transcendência através dos terríveis meios geradores de pavor da existência. A culpa e o destino são apenas tais meios, tais máquinas: o grego queria fugir completamente deste mundo de culpa e do mundo do destino” (Nietzsche, 2006: 49). A conceção do teatro ocidental surgiu sob o húmus da cultura grega, onde a civilização que viu nascer a democracia e a filosofia já tinha, pelo teatro, conseguido filtrar a espontaneidade caótica das atuações em torno dos rituais do culto a Dionísio, entre outras, e concentrá-las dentro dos justos limites, em partituras de ações organizadas e inteligíveis. Assim, normalizava-se o que na sua origem era transgressão, dava-se forma e expressão aos instintos mais básicos e cruéis de cada um, tornando o ato impulsivo, em ato vivo, o que permitiu a sua apropriação não apenas pela volatilidade do momento, como acontecia no rito, mas pela ponderação da organização cénica e do encadeamento lógico da narrativa. Desta forma, o teatro foi-se tornando um mecanismo independente da dimensão religiosa, transcendental ou metafísica, abraçando, definitivamente, uma função pedagógica, ligada às questões mundanas e às inquietações mais básicas dos indivíduos, que se materializaram no aparecimento dos dois géneros: a tragédia e a comédia. Com o teatro os gregos deram forma a manifestações individuais que se encontravam difusas, baseadas na pulsão efémera e manifestadas de forma caótica em movimentos miméticos. Sob a tutela do teatro, os medos e os

demônios individuais e coletivos que até então eram relegados para as margens da existência, concentraram-se numa estrutura organizada e viva sem perder o esplendor das realidades transgressoras onde tinham nascido, dando à energia libertada no rito as margens necessárias que hão-de percorrer tanto o ator como o espectador ao explorar uma verdadeira aproximação à essência do ente da ação. Desta forma, os gregos tornaram o teatro vivo já “que na vida não existe nada sem forma; somos obrigados em todos os momentos (...) a procurar a forma” (Brook, 1993: 58).

## **2.**

Esta transformação só foi possível por uma civilização que para além das preocupações económicas e sociais, teve na filosofia e nos filósofos uma enorme plataforma intelectual para a institucionalização do teatro na sociedade ateniense. É, pois, impossível imaginar a tragédia e a comédia gregas desprovidas de um cariz pedagógico-filosófico e, neste sentido, as ligações estabelecidas entre o teatro e a filosofia são por demais evidentes, desde peças que fazem alusão a filósofos e a problemas filosóficos mostrando a relação original entre os problemas tratados no teatro e na reflexão teórica, a ligação entre aquilo que é real e o que sobre essa realidade tende a pensar cada existente. É com esta intenção e preocupação que quisemos refletir sobre estes dois universos, tentando fazer emergir uma pedagogia para o ensino da filosofia tendo por base o universo teatral.

Ao relacionar o teatro, a filosofia e a pedagogia, queremos propor uma metodologia para o ensino de conteúdos filosóficos a partir das estruturas teatrais, tanto na sua conceção literária como

na sua conceção cénica. É mais uma forma de ensinar filosofia, pouco ou nada usual na atualidade, inserida nos métodos ativos e capaz de contrariar a predominância atual dos métodos diretivos, centrados no professor e recorrendo principalmente ao método expositivo e à história da filosofia, se bem que, como já referimos, pela história da filosofia fica bem patente o papel do teatro no seu ensino e transmissão. A verdade é que na atualidade o ensino e a transmissão da filosofia, baseia-se essencialmente no funcionamento quase exclusivamente racional da interpretação do mundo, com pouco espaço para uma envolvência efetiva dos alunos na apropriação viva dos conteúdos que se querem veicular, o que por um lado acentua o preconceito em torno da filosofia como disciplina enfadonha e distante, e por outro, não vai ao encontro das novas exigências das atuais gerações. Como refere Adorno: “A filosofia só faz jus a si mesma quando é mais do que uma disciplina específica” (Adorno, 1995: 53) e nós pensamos que o seu entendimento, quando percecionada na sua especificidade, beneficiará com o recurso ao teatro.

## **3.**

O ensino da filosofia em Portugal, que aliás reproduz o modelo clássico do seu ensino e aprendizagem, baseado essencialmente nas categorias racionais, pouca importância tem dado ao teatro enquanto estratégia pedagógica. Ao constatar a quase ausência do teatro na leção da filosofia e devido à interface que as artes cénicas e a filosofia representaram na nossa formação, quisemos, agora, tentar uma nova abordagem no ensino da filosofia com o recurso às artes cénicas. Agora que o século XXI nos trouxe

novos problemas escolares ligados ao egoísmo paradoxalmente potenciado pela aproximação virtual permitida pela web, fazer uso do teatro para potenciar uma nova abordagem existencial onde o indivíduo possa novamente pensar a sua existência em conjunto com os outros, tornou-se para nós uma prioridade.

Como mostramos em trabalho anterior<sup>1</sup>, houve já algumas tentativas na tradição portuguesa de pensar o teatro sob o signo da filosofia, tornando Portugal percursor nesta área. Aqui acrescentamos as reflexões conjuntas sobre o assunto de João dos Reis Gomes, Sampaio Bruno e Cândido Pereira, no escrito designado *O teatro e o actor: esboço philosophico da arte de representar*<sup>2</sup>, publicado no Funchal em 1905. Outro trabalho na mesma linha é de Adolfo Lima, designado, genericamente *O teatro na escola*<sup>3</sup>, publicado na *Revista de Educação Geral e Técnica* em Abril de 1915, que em outubro do mesmo ano publicou, sob o mesmo título outro texto agora assinado por Fernando Palyart Pinto<sup>4</sup>. Já nos anos de 1960 surgiu também um interessante movimento em Portugal que se propôs quebrar a orientação positivista e científica que a educação estava a tomar e que aliás nos tempos atuais se tornou padrão nas políticas educativas ocidentais, as quais, Portugal assume como suas. Falamos do movimento que se propôs pensar a relação entre *educação estética e ensino escolar*<sup>5</sup>, reunindo e publicando em 1966, entre outros, textos de Rui Grácio, João dos Santos (psicologia e educação), Nuno Portas (cinema e educação), Nikias Skapinakis (desenho e educação) e Luiz Francisco Rebelo (Teatro e educação). Não podemos também deixar de referir a componente filosófica da dramaturgia de fins de

século XIX, nomeadamente, Tchecov, Ibsen, Brecht, e o conteúdo profundamente filosófico das peças de Ionesco, Samuel Beckett e de um dos maiores filósofos da modernidade, Jean Paul Sartre. Recorrendo a estas bases a que não deixaremos de associar outros nomes e diversas reflexões, tentaremos fazer emergir e sustentar um conjunto de estratégias que suportem uma metodologia para ensinar filosofia de forma renovada e de acordo com as exigências do tempo actual.

#### 4.

Esta ideia central guiou-nos em outubro de 2014 quando iniciamos uma experiência pedagógica que será levada a cabo nos próximos três anos, no Balleteatro - Escola Profissional, na cidade do Porto, a norte de Portugal, com alunos do 10º ano do ensino secundário, de uma faixa etária em torno dos 16 anos que é aquela que em Portugal toma contacto com a disciplina de filosofia pela primeira vez. Esta é uma idade que no seu estágio de desenvolvimento, potencia a abertura a abordagens diferenciadas das temáticas filosóficas já que “ao despontar da adolescência, a criança, que está a deixar de ser criança, começa a interessar-se por conceitos que dificilmente, que impossivelmente, podem apreciar-se com fria exposição. A paz ou a liberdade, a beleza ou a democracia, a dor ou o patriotismo, etc, são problemas que os nossos alunos, gostam de tomar para a composição de pequenas peças ou ainda para curiosos debates” (Magalhães e Gomes, 1974: 40-41).

A experiência pedagógica decorre numa turma de 25 alunos do 10ºano do curso profissional de teatro, alunos estes que possuem nos seus currículos a obrigatoriedade da aprendizagem de

<sup>1</sup> Cf. Manso, A | Peixoto, M (2015). “O teatro como palco do filosofar: bases para uma pedagogia renovada”. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, nº 5, pp. 79-83.

<sup>2</sup> Cf. Gomes, João dos Reis; Bruno, Sampaio; Pereira, Cândido, “O teatro e o actor: esboço philosophico da arte de representar”, Funchal, 1905.

<sup>3</sup> Cf. Lima, Adolfo (1915). “O teatro na escola”. *Revista de Educação Geral e Técnica*, abril 1915, pp. 393-432.

<sup>4</sup> Cf. Pinto, Fernando Palyart (1915). “O teatro na escola”. *Revista de Educação Geral e Técnica*, outubro 1915, pp. 112-128.

<sup>5</sup> Cf. AA VV (1966). “Educação estética e ensino escolar”. Lisboa: Europa-América.

conteúdos filosóficos, centrando-se a investigação, neste primeiro ano, nos conteúdos da Ética e Filosofia Política, em total respeito com os conteúdos oficiais do referido programa.

O plano delineado nesta pesquisa, teve como preocupação introduzir os alunos nas problemáticas da filosofia enquanto disciplina curricular, dado que 18 dos 25 alunos nunca tinham tido contacto com a mesma, desconhecendo a sua especificidade. Neste sentido, nas primeiras aulas, com o recurso ao diálogo professor-alunos, tivemos que fazer uma apresentação da própria disciplina, lançando alguns exemplos de questões filosóficas e evidenciando a sua atualidade.

Após este período inicial, fez-se uma abordagem ao pensamento político de Aristóteles, Thomas Hobbes e John Locke através de metodologias predominantemente expositivas. Finda a exposição, a primeira proposta prática de trabalho, tendo por base o teatro, centrou-se na construção de pequenas improvisações dramáticas sobre estes autores a partir dos conceitos de liberdade, justiça, democracia, direito, absolutismo, liberalismo, entre outros, presentes nas obras de Aristóteles, *Política*, Hobbes, *Leviatã* e Locke, *Segundo Tratado do Governo Civil*, das quais se selecionaram os extratos com as quais os alunos tiveram contacto prévio.

Constituíram-se grupos de dois ou três elementos, ficando cada qual com a incumbência de improvisar entre cinco a sete minutos o texto extraído das referidas obras que lhes foi distribuído. No final de cada improvisação procedeu-se a um debate sobre as principais ideias força que os textos relevavam, criando-se deste modo, um aprofundamento dos conceitos presentes nas perspetivas políticas propostas e o reparo de algumas imprecisões

científicas que foram surgindo ao longo das representações. Desta maneira, os alunos através dos sucessivos momentos teatrais, de uma forma envolvente, foram tomando contacto com as diversas perspetivas políticas revelando serem capazes de entender os fundamentos das mesmas. No final da aula, fazia-se um esquema-síntese das referidas perspetivas, realçando os conceitos-chave. Dado o dinamismo que rodeou este exercício, os alunos mesmo depois da preleção terminar, levaram a discussão para fora da sala de aula, revelando um nível muito elevado na apropriação dos conteúdos e adequação da linguagem específica às situações do quotidiano. É importante realçar que, no contexto da avaliação sumativa das aprendizagens, o desempenho dos alunos em relação aos conteúdos que não foram alvo de abordagem dramática, foram bastante díspares, ao contrário da homogeneidade demonstrada naqueles que foram integrados na experiência. No teste de avaliação sumativa a que os alunos são obrigados, a esmagadora maioria conseguiu obter pontuações superiores no grupo de questões relacionadas com os conteúdos trabalhados através de exercícios dramáticos em comparação com as questões que foram tratadas sob a base da pedagogia dominante. Fizemos também um exercício de pesquisa, centrado na unidade ético-política assente na realização de um trabalho dramático onde os alunos procederam a uma encenação em torno do conceito de justiça, sendo apenas sugerido algumas possibilidades de textos relacionados com a temática e dando-lhes total liberdade na elaboração da tarefa.

A abordagem ao conceito de justiça foi de facto muito criativa e crítica, os grupos aprimoraram nos

figurinos escolhidos, nos textos e na diversidade de abordagens. Estas percorreram universos tão variados, como a justiça ou falta dela, o poder político e a justiça, o papel da mulher nas atuais sociedades, surgindo mesmo um trabalho que replicou a personagem de Sócrates e o seu peculiar método dialógico, deslocando-se esse grupo para o centro da cidade, a praça pública, para aí “espicaçar” os cidadãos sobre o que pensavam sobre a justiça.

No final de cada apresentação, era nomeado um moderador que dava início a um espaço de debate para abordar a problemática tratada. A qualidade das participações foi de grande nível o que reforça a nossa aposta na metodologia escolhida.

## 5.

No excuro deste trabalho quisemos apenas dar conta de uma preocupação nossa: a de construir uma metodologia viável para o ensino da filosofia no ensino secundário com o recurso ao teatro. Vimos que em momentos passados da investigação pedagógica em Portugal, tal metodologia já foi pensada e tentada, o que nos deu um importante estímulo para levar a cabo a nossa proposta.

Finalmente, pudemos na prática letiva que desenvolvemos no Balletatro - Escola Profissional, pôr em prática a nossa metodologia na lecionação de conteúdos concretos dos programas oficiais de filosofia no ensino secundário.

É verdade que o facto de o projeto se desenvolver numa escola profissional ligada às artes cénicas foi facilitador dos nossos propósitos, mas a nossa intenção é testar a metodologia com as devidas e necessárias adaptações a todos os níveis de ensino secundário onde a Filosofia continua a ser parte oficial dos programas.

## Referências Bibliográficas:

- AA VV (1966). *Educação estética e ensino escolar*. Lisboa: Europa-América.
- ADORNO, T (1995). *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- BERTHOLD, M (2001). *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- BROOK, P (1993). *O diabo é o aborrecimento - Conversas sobre teatro*. Porto: Porto Editora.
- MAGALHÃES, M & GOMES, A (1974). *A Criança e o Teatro*. Lisboa: Ministério da Educação e Cultura.
- NIETZSCHE, F (2006). *Introdução à Tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- ORTEGA Y GASSET, J (1965). *A Ideia do Teatro*. S. Paulo: Perspectiva.

#### **BIO ARTUR MANSO**

Licenciado em FILOSOFIA, Ramo Educacional, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1994); Mestre (1998) e Doutor (2007) em Educação, especialidade de “Filosofia da Educação”, pela Universidade do Minho. É Professor Auxiliar do Instituto de Educação da Universidade do Minho, onde coordena o Mestrado em Ensino de Filosofia no Ensino Secundário. Investiga no campo da Filosofia da Educação, nas áreas da Ética e da Estética da educação, bem como do pensamento pedagógico-filosófico português do século XX. Algumas Publicações: Livros: “Agostinho da Silva - Aspectos da sua vida, obra e pensamento” (2000); “Filosofia educacional na obra de Agostinho da Silva” (2007); “Para uma educação estética” (2008); “Manuel Laranjeira. 1877-1912” (2013); “Amorim de Carvalho. Antropologia – Ética – Estética” (2013); “Para uma Nova História da Cultura em Portugal. O contributo da obra de José Eduardo Franco” (2014). Outra: “A escola, o ócio e o tempo livre” (2000); “Da necessidade de uma educação estética: contributo para uma nova abordagem existencial” (2006); “De como a arte nos pode consolar. Uma leitura a partir de ‘Um homem na sua humanidade’ de Fidelino de Figueiredo” (2012). “Educação, Pedagogia e Universidade no Jornal” 57 (2013); “Educação - Arte - Filosofia. Um excuro em torno de Música e pensamento de Fidelino de Figueiredo” (2013); “Ética e deontologia profissional no contexto da formação de professores” (2014); “A disciplina de Filosofia no actual contexto curricular do ensino secundário em Portugal” (2014).  
amanso@ie.uminho.pt

#### **BIO MIGUEL JORGE PEIXOTO**

Nasceu no Porto, Licenciado em Filosofia pela Universidade da Beira Interior; Mestre em Ensino da Filosofia no Ensino Secundário pela Universidade do Minho e Doutorando em Filosofia na Universidade de Santiago de Compostela, sob orientação do Professor Doutor Marcelino Agis Villaverde e do Professor Doutor Artur Manso. Possui formação profissional em teatro obtida no Balletatro Contemporâneo do Porto, tendo participado como ator em diversos espetáculos e “performances”. Atualmente dedica-se ao ensino e é professor do ensino secundário das disciplinas de Filosofia e Psicologia no Externato Ribadouro e professor de Área de Integração no Balletatro Contemporâneo do Porto - Escola Profissional.  
migueljorgepeixoto@gmail.com

# A Arte como Veículo:

para que  
serve uma  
performance sem  
espectadores?

José Filipe Pereira

“O teatro é um veículo, um meio para o auto-conhecimento, a auto-exploração, uma possibilidade de salvação”.  
(Peter Brook, 1968: 66)

**Resumo:** Em 1969 Jerzy Grotowski “abandonou” o teatro, continuando, no entanto, a desenvolver projectos artísticos dentro do domínio performativo; as diferentes fases do seu trabalho a partir dessa data têm como primeira característica evidente a ausência de espectadores. Neste breve artigo questiona-se esta noção de uma performance artística sem um destinatário externo através da análise da última fase do trabalho de Grotowski, denominada de “Arte como Veículo”.

**Palavras-chave:** Grotowsky, Arte como Veículo, Performance.

### **Do Teatro de Produções à Arte como Veículo: um percurso coerente**

O anúncio em 1969 pelo Teatr-Laboratorium da sua renúncia à produção de obras teatrais foi recebido com perplexidade. Em menos de uma década a companhia dirigida por Jerzy Grotowski tinha granjeado o reconhecimento artístico a nível internacional com produções como “Dr. Fausto”, “O Príncipe Constante” ou “Apocalypsis Cum Figuris” mas sobretudo tinha suscitado grande interesse e expectativa com as propostas ligadas ao “teatro pobre” e à valorização da função do actor. Não obstante, esse abandono era o desenvolvimento consequente de uma das propostas centrais do teatro de Grotowski: ultrapassar a separação entre actores e espectadores.

Esta motivação suscitará a nova orientação do Teatr-Laboratorium, entre 1969 e 1978, o Para-Teatro ou Teatro de Participação onde não existem actores e espectadores, todos são participantes. Para Leszecz Kolodziejczyk, que participou em alguns desses projectos, uma experiência para-teatral consiste no isolamento comum de um grupo de indivíduos num local remoto e na tentativa de estabelecer um encontro genuíno entre estes seres humanos (*cf.* Schechner, Wolford, 1997:210). O Para-Teatro constitui um primeiro passo no sentido de uma performance sem espectadores mas o conceito continha algumas fragilidades: entre os participantes contavam-se actores e estagiários do Teatr-Laboratorium, que se orientavam por princípios metodológicos, técnicos e éticos na sua abordagem à performance participativa, de mistura com todo o tipo de interessados que se propunham a participar nas acções para-teatrais e que não estavam necessariamente capacitados para a simplicidade e genuinidade da proposta. Grotowski concluiu que o Para-Teatro enfermava de um vício de diletantismo (*cf.* Schechner, Wolford, 1997:296-297), o que o levou a recentrar a sua atenção no trabalho com performers profissionais, agora oriundos de tradições performativas à escala mundial. Com esta nova orientação, denominada Teatro das Fontes, Grotowski pretende realizar um estudo sistemático, não das formas performativas, mas do “essencial” em si:

“Mas o que procuramos neste Projecto são as fontes da técnica das fontes, e estas fontes deverão ser extremamente simples.

Tudo o resto desenvolveu-se posteriormente e diferenciou-se de acordo com os contextos social, cultural e religioso. Mas a coisa primária deverá ser algo extremamente simples e deverá ser algo que foi dado ao ser humano". (Schechner, Wolford, 1997: 261)<sup>1</sup>

O Teatro das Fontes desenrolou-se em vários encontros que tiveram lugar na Polónia e em Itália a partir de 1976 e até 1982. Nesta data, em consequência da imposição da lei marcial na Polónia no ano anterior, Grotowski opta pelo exílio voluntário, condicionando assim a continuidade do projecto.

Em 1982, na Universidade da Califórnia / Irvine, Grotowski lança um novo projecto, a investigação sobre o Drama Objectivo. O programa apresentava-se nos seguintes termos:

"O Drama Objectivo refere-se aos elementos dos rituais antigos de várias culturas mundiais que têm um impacto preciso e, portanto, objectivo, sobre os participantes, muito além do significado meramente teológico ou simbólico". (Wolford, 1996: 9)<sup>2</sup>

Em 1986 Grotowski foi convidado por Roberto Bacci, director do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale de Pontedera, Itália, para aí instalar, com carácter definitivo, o seu Workcenter. Aqui se desenrolará a derradeira fase do seu trabalho, a Arte como Veículo, a que dedicaremos a nossa atenção neste artigo.

Para Grotowski o percurso aqui traçado é linear: "A linha é perfeitamente directa. Sempre procurei prolongar a investigação, mas, chegados a um certo ponto, para dar um passo em frente, é necessário alargar o campo" (Thibaudat, 1995).<sup>3</sup>

Ou, como sintetiza Schechner: o trabalho sobre si próprio levou ao abandono do teatro e conduziu ao Parateatro; a procura de algo que fosse transcultural e essencial remeteu ao Teatro das Fontes; destilar essas fontes em acções performativas levou ao Drama Objectivo e à Arte como Veículo (cfr. Schechner, Wolford, 1997: 211).

### **A Arte como Veículo: a performance autopoietica**

"Imaginemos a un hombre que baila en soledad encerrado en su cuarto y nadie lo observa: hay 'poiesis' en el acontecimiento que su cuerpo genera, aunque su manifestación signica no sea percibida, y aunque no exista aún acontecimiento de expectación que lo transforme en 'poiesis' teatral". (Dubatti, 2007: 105)

O termo "veículo" aplicado a este contexto foi usado pela primeira vez por Grotowski na Afirmção de Princípios do Teatr-Laboratorium: "o teatro e o acto de representar são para nós uma espécie de veículo que nos permite emergir de nós mesmos, realizarmo-nos" (Grotowski, 1975: 206) e retomado por Peter Brook no capítulo que dedica ao Teatro Sagrado: "o teatro é um veículo, um meio para o auto-conhecimento, a auto-exploração, uma possibilidade de salvação" (Brook, 1968: 66)<sup>4</sup> e no título da conferência proferida em Florença

<sup>1</sup> "But what we search for in this Project are the sources of the technique of sources, and these sources must be extremely unsophisticated. Everything else developed afterwards, and differentiated itself according to social, cultural or religious contexts. But the primary thing should be something extremely simple and it should be something given to the human being". Nossa tradução.

<sup>2</sup> "Objective drama is concerned with those elements of ancient rituals of various world cultures which have a precise and therefore objective impact on participants, quite apart from solely theological or symbolic significance". Nossa tradução.

<sup>3</sup> "La lignée est parfaitement directe. J'ai toujours cherché à prolonger l'investigation, mais arrivé à un certain point, pour faire un pas en avant, il faut

em Março de 1987: Grotowski, a arte como veículo<sup>5</sup> (cfr. Schechner, Wolford, 1997: 381). Este título viria a constituir a designação para a actividade de Grotowski no seu Workcenter em Pontedera. Do que até aqui dissemos sobre a Arte como Veículo poderia resultar um entendimento simplista de que se trata unicamente de uma performance de que se excluam os espectadores; um ensaio no teatro poderia corresponder a tal definição, mas não é disso que se trata e o sentido da Arte como Veículo requer explicitação adicional. No Workcenter de Grotowski, um pequeno grupo de performers profissionais, oriundos de diversas tradições ou escolas performativas, dedicava-se, ao longo de anos de trabalho intensivo, a construir uma obra performativa que não seria nunca apresentada publicamente e que servia o propósito de “trabalhar sobre si mesmo”. O labor diário comportava ainda o estudo e desenvolvimento de diferentes *trainings* corporais, a acção vocal, a dança e o ritmo, entre outras disciplinas práticas. No pequeno ensaio incluído no livro de Thomas Richards, e que constitui a principal fonte escrita sobre o assunto, Grotowski explica-nos que a Arte como Veículo poderia também ser chamada de “objectividade do ritual” ou “Artes Rituais”. Ritual não como uma cerimónia ou uma celebração e muito menos uma improvisação. A referência ao ritual situa-se na objectividade dos seus elementos, que são instrumentos para trabalhar sobre o corpo, o coração e a cabeça do “fazedor” (cfr. Richards, 1995: 122). O ritual, que Grotowski considera a performance autêntica, a acção realizada (“o ritual degenerado é o espectáculo”)<sup>6</sup> (cfr. Schechner, Wolford, 1997: 376), constitui o modelo para a criação de uma

*Opus* performativa na Arte como Veículo, mas esta distingue-se sobretudo pela sede da montagem. A montagem constituiu um tema central no questionamento metodológico de Grotowski desde a época do teatro das produções: é uma das funções do Director (encenador, produtor, não se coloca aqui a questão terminológica) e consiste em criar um percurso para a atenção do espectador, que lhe permita uma leitura (subjectiva) e que, ao mesmo tempo, assume a função de “véu” em relação à partitura íntima do actor que, desnudando-se da sua máscara quotidiana e oferecendo-se, deve, ainda assim, estar protegido da concupiscência da multidão. Na Arte como Veículo a sede da montagem não se situa na percepção do espectador mas na do performer. Não se trata de estabelecer um acordo entre os performers sobre uma montagem comum: “Não, nada de acordo verbal, nada de definição falada: é necessário, através das próprias acções, descobrir como se aproximar – passo a passo – do essencial. Neste caso a sede da montagem está no ‘fazedor’” (Richards, 1995: 124).<sup>7</sup> É, pois, uma montagem “orgânica” que responde (e desafia) às pulsões vitais do performer. Grotowski usa a metáfora de um ascensor: o teatro é como um elevador moderno, operado por um ascensorista (o performer) que conduz os passageiros numa viagem até aos vários andares do edifício. A Arte como Veículo seria um ascensor arcaico, um cesto amarrado a uma corda suspensa de uma árvore e que o performer opera à força de braços para se elevar a si mesmo. Para onde? Para cima, a um estado de consciência mais subtil, e para baixo, de regresso à densidade corpórea, cuja impulsão vital remete de novo à ascensão.

élargir le champ”. Nossa tradução.

<sup>4</sup> “the theatre is a vehicle, a means for self-study, self-exploration, a possibility of salvation”. Nossa tradução.

<sup>5</sup> “Grotowski, l’art comme véhicule”. Nossa tradução.

<sup>6</sup> “Ritual is performance, an accomplished action, an act. Degenerated ritual is a show”. Nossa tradução.

<sup>7</sup> “No, not verbal agreement, no spoken definition: It is necessary, through the very actions themselves to discover how to approach – step by step – towards the essential. In this case the seat of the montage is in the doers”. Nossa tradução.

Funciona, pois, segundo um eixo vertical. O “fazer”, ainda que o contexto seja o “sobre si próprio”, requer a estruturação de uma obra: como no teatro, só na confrontação com a obra pode o actor revelar-se, confrontar as suas impulsões com o rigor da execução. No Workcenter de Pontedera foram criadas várias obras, que iam sendo desenvolvidas com o tempo e que tinham por denominação genérica o título de *Action*. Enquanto existiam dois grupos de trabalho, coexistiram a *Downstairs Action* e a *Upstairs Action*, denominadas a partir dos espaços do edifício em que os grupos habitualmente trabalhavam. Na fase final do trabalho de Grotowski, com o Workcenter a trabalhar só com um grupo, passou a haver apenas uma *Action*.

A construção da *Action* privilegiava, como elementos performativos, a utilização de cantos e danças de tradições rituais afro-caribenhas por estes deterem um forte enraizamento na organicidade corporal e estarem associados às impulsões vitais que percorrem o corpo. Outros elementos utilizados na construção da *Action* eram provenientes, de um modo geral, de várias das tradições que constituem o “berço” da cultura ocidental (cfr. Richards, 1995: 126 – 130). Estes componentes eram, no entanto, depurados de toda a sua carga simbólica e religiosa. A “Arte Ritual” de Grotowski era rigorosamente laica.

No interior da estrutura da performance, cada actuante deverá compor uma “partitura” individual de acções físicas, motivações e reacções. Estas são desenvolvidas a partir de memórias individuais, buscadas na ancestralidade do *corpo-memória*.<sup>8</sup> No processo de execução da performance ocorrerá eventualmente um conflito entre a espontaneidade,

ligada à pulsão vital que motiva a acção, e a necessidade de rigor no desempenho da estrutura performativa. Esta tensão, cuja resolução deverá resultar de uma conjugação entre estas forças opostas, estimulará a consciência vigilante e aumentará o potencial performativo da acção. Muito mais haveria a dizer, tanto sobre os aspectos técnicos e metodológicos como sobre as implicações ontológicas da Arte como Veículo. No presente âmbito importa afirmar que ela leva ao extremo o carácter autotélico da Arte ao instituir obras performativas *autopoiéticas*, que dispensam um referencial externo. Porque no entender de Grotowski a Arte serve:

“Para vencermos as nossas fronteiras, para ultrapassarmos os nossos limites, para enchermos o nosso vazio – para nos realizarmos. Não é uma condição, mas um processo no decurso do qual o que em nós é obscuro lentamente transparece. Nesta luta pela verdade de nós próprios, neste esforço para arrancar a máscara quotidiana, o teatro, com a sua percepção carnal, sempre me pareceu uma espécie de provocação”. (Grotowski, 1975: 19)

Monique Borie, que se debruçou profundamente sobre o percurso de Grotowski, entende que para este a arte é não só um instrumento de realização, mas também a posição a partir da qual ele interroga o pensamento mítico, numa demanda em tudo igual à da hermenêutica. A procura de

<sup>8</sup> Para Grotowski o corpo não tem memória, o corpo é memória (cfr. Grotowski, 1970: sn).

Grotowski, como a da hermenêutica, é, pois, sobre a problemática do ser, situando-se, portanto, num plano ontológico (cfr. Borie, 1978: 96).

Embora não existam razões impeditivas de que uma *opus* concebida como Arte como Veículo seja testemunhada por terceiros, as testemunhas têm que estar informadas de que o objecto performativo que eventualmente presenciarem não é construído em função de um espectador, pelo que não é potencialmente objecto de fruição por terceiros. Zbigniew Osinski, que será uma das mais relevantes autoridades no que respeita ao estudo da obra de Grotowski, exprime a experiência da sua visita ao Workcenter de Pontedera nestes termos:

“Aqui pode-se ver a concretização de tudo o que compunha o anterior trabalho de Grotowski.

O trabalho sobre a técnica e sobre a precisão do detalhe.

Nunca, em nenhum teatro do mundo, vi nada tão espiritual, tão puro.

Não, nunca descreverei isto como teatro”. (Stepien, 1988: 3 apud Schechner, Wolford, 1997: 392)<sup>9</sup>

O fundamento para esta autenticidade residirá talvez na extrema sinceridade<sup>10</sup> que é condição essencial à Arte como Veículo: no teatro é sempre possível iludir o espectador, mas aqui, sendo o actuante o destinatário único da performance, não há como defraudar uma acção que se quer de despojamento total e entrega.

Para Grotowski, o objectivo da Arte é “um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos permite emergir da escuridão para a claridade” (Grotowski, 1975: 202). A Arte como Veículo, como

corolário desta procura, institui uma noção de arte ao serviço do desenvolvimento individual do actuante que desafia muitos dos princípios sobre que assenta o conceito contemporâneo de Arte, a justificar um estudo mais sistemático e aprofundado.

<sup>9</sup> “Here one can see a fulfillment of everything that was part of Grotowski's earlier work. One works on technique and on the precision of detail. Never, in any theatre in the world, did I see anything so spiritual, so pure. No, I will never describe this as theatre”. Nossa tradução.

<sup>10</sup> Para uma discussão do ideal ético de autenticidade e da sua relação com o conceito contemporâneo de auto-realização, veja-se sobretudo Charles Taylor, “The Ethics of Authenticity” (1992), mas também Lionel Trilling, “Sincerity and Authenticity” (1970).

### Referências Bibliográficas:

- BORIE, Monique 'Grotowski: D'un théâtre de la régénération à une régénération sans théâtre'. *Cahiers de l'Est* (12+13), pp.84 – 102, 1978.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. Londres e Nova York: Penguin Books, 1968.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro 1: convivio, experiencia, subjectividad*. Buenos Aires: Textos Básicos Atuel, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. 'Exercices'. *Action culturelle du sud-est*, 12: Marselha, 1970.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para Um Teatro Pobre*. Lisboa: Forja, 1975.
- RICHARDS, Thomas. *At Work With Grotowski on Physical Actions*. Londres: Routledge, 1995.
- SCHECHNER, Richard; Wolford, Lisa (ed.). *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge, 1997.
- STEPIEN, Joanna. 'Gdzie jest Grotowski' *Zycie Warszawy* 45 (27 Maio): Varsóvia, 1988.
- TAYLOR, Charles. *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1992
- THIBAUDAT, Jean-Pierre. 'Grotowski, un véhicule du théâtre'. *Liberation* (26 Julho): Paris, 1995.
- TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- WOLFORD, Lisa. *Grotowski's Objective Drama Research*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

### BIO JOSÉ FILIPE PEREIRA

Director de teatro. Estudou com Jerzy Grotowski e foi investigador no seu Workcenter em Pontedera entre 1990 e 1992. Dirigiu o Acto – Instituto de Arte Dramática (Estarreja, 1992/2006), o Festival ESTA (Estarreja, 1999/2004) e o Estúdio Performas (Aveiro, 2008/2012). Presentemente cursa o mestrado em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra.

# The Feldenkrais Method and Community Theatre:

A viable  
synergy?

Claire Bynion

Part 1: from the inside looking out / July 2014

**Abstract:** This article offers a contribution to reflection about the uses and usefulness of the inclusion of embodied learning as experienced in the practice and thinking of the Feldenkrais Method within theatre arts and community contexts. This proposal is substantiated through analysis of the principles and practices of The Feldenkrais Method in relation to the principles and practice of theatre in the community. For this purpose in 2014 we conducted two practical experiences as part of the postgraduate programme in Theatre and Community at ESMAE which gave a practical framework to reflect on this possible synergy, and consider possible strategies for implementation.

**Keywords:** Community theatre training, Somatic education, Feldenkrais Method, Awareness Through Movement.

## Introduction

"Action is the only comprehensible ground for human existence and, since the arts reflect our understanding of existence, Feldenkrais is equally as relevant to the arts as to life". (Purcell 1990: 44)

This article is concerned with linking the two activities I am currently pioneering in the context of theatre training in Portugal. I propose to look at the ways in which Community Theatre and Feldenkrais are complimentary practices which provide potentially illuminating observations

on the aims of both approaches, with particular emphasis being placed on the relationship of the individual to group practice. The question is then how to approach the association of these two quite separate philosophies in practice.

Underlying the practice of community theatre, there is a belief that the arts can be accessible and demystified for all to enjoy and participate in, and this is a belief I share in relation to the Feldenkrais Method. Both are connected to the fulfilment of potential and improvement of quality of life. Following these apparently separate training activities during this last academic year I became interested in how the Feldenkrais Method could be applied in training community artists.

In the first part of the article I will deal with the Feldenkrais Method (FM) as a tool for creating the time and space in which something (learning on some level) can happen. I will consider the FM as a practical way of arriving at a state in which we can start to appreciate ourselves and others in the present moment, which then has a ripple effect outwards into the quality of group work. This has already been tested and explored in the area of theatre and dance performance resulting in such improvements as; "Awareness of balance, your relationship with gravity, skeletal awareness and breathing, (which) give you the space required to find economical movement and freedom in your thinking, which in turn allow you to come closer to direct experience of what it is to exist in a theatrical environment."(Dawson 2008: 1) Nevertheless it has not been applied to the specific context of community theatre training which requires the development of another skill set entirely.

In the second part of the article I will present the two practical experiences I had this year with the students and practitioners connected to the postgraduate course in Theatre and the Community at ESMAE as practical research material. I will cross reference these experiences of the Feldenkrais Method with the principles and practices taught on the postgraduate programme. Finally I will summarize with an appreciation of the differences and contradictions inherent in this possible cross fertilization.

### **In Theory...**

In my experience, in the context of theatre training, The Feldenkrais Method, although primarily an individual activity promoting an attention to the self and an awareness of internal pattern and processes, is best experienced in groups. There are two manners of practicing the method: a) Awareness Through Movement (ATM) sessions led verbally in group situations that follow a sequence of simple movements, focusing on personal experience rather than attaining a specific goal, and becoming aware of habits and the emergence of new possibilities; b) Functional Integration (FI) sessions are given individually, working through physical contact and addressing specific characteristics or difficulties and as such is not dealt with in this article.

I have always favoured the ATM style, as I come from a theatre background where “we” engage in a series of activities that help “us” articulate, order and express “our” perceptions of the world around “us”. Theatre is a collective activity which recognizes the role and importance the individual plays in the creative dynamic. Thus I am grounded

in the “we”. Indeed I still have this difficulty when giving ATM classes supposedly given in the ‘you’ form and for a very specific reason: the leader is, in principle, speaking directly to the one system/organism which is the individual (the “you”) so “you” lift your arm, which is of course different to the sensation or process of “us” lifting our arms. In the end, I think, it is a matter of order. Once I can feel myself lifting my arm I can then feel how we lift our arms together and how I am part of that collective action. Feldenkrais himself asserts that “We are not alone...the relations between us and other people, the objects we make use and play with, the entire social world improves our physiology” (1985: 192). This is a relevant connection, relating Feldenkrais to the creative theatre arts, particularly in this context of the community where the individual (the personal) and his/her relationships in society (interpersonal) are often the focus and offer material for making performance.

So the ATM is an individual activity experienced in a group, working between the interior sensation and the outer physical experience. Each person is treated as an individual whose personal limitation, rhythms, reactions and ways of learning are accepted as valid. It is a practice of inclusion, acceptance and questioning. This is clearly common ground applicable to making theatre in groups, specifically in specific contexts. In order to make explicit the fundamental connections that FM and community theatre practices share and that create conditions in which personal and group development is possible we can refer to the CLEAR model of participation (Lawrence & Gerry 2006: 539-61), which gives the conditions for active

participation in community contexts as; *Can, Like Enabled Asked and Responded*. This model is useful as a way to illustrate the very specific connections to the principles inherent within Feldenkrais practice.

**Can** (*to be able to, or to have the capacity to participate*); corresponds to ease in the FM. The movements proposed are easy and comfortable, adapted to the possibilities of the specific participants and inclusive of their reactions and experiences. In an ATM you are promoting awareness through practical experience, a focus on the present moment and the way in which we can focus on executing simple movements with attention.

**Like** (*centres around issues of interest, comfort and belonging*); In the FM the focus is often on the playful - to find what is enjoyable and pleasant as a way of promoting interest without effort, which happens when we play. Going slowly, at a speed that allows you to pay attention to all the parts involved in an action, connecting breathing and looking and listening, asking questions as a process and attention to improvement of quality is a focus, makes the difficult easy and easy elegant in a playful and pleasurable way.

**Enabled** (*participation to be possible and to take place in adequate conditions*); The experience of Feldenkrais through a practice of thinking, feeling, sensing and doing, promotes an awareness of self or autonomy which is, for many, an empowering experience giving people a sense of control over themselves, their actions and thus their lives.

**Asked** (*concerns the possibility for participants to be included and consulted*); This attention to the specific experience of each individual corresponds to an attitude of acceptance, primarily in terms of self but also of others. Understanding that there are a variety of different experiences and abilities in the room, and that this sense of being the same and different is a normal phenomenon, is a notion at the heart of the FM. Being asked to articulate and value your own experience, to be at ease with yourself; accepting your limitations, giving up unnecessary effort, and letting ambition take a back seat are all fundamental to the learning experience within the FM.

**Respond** (*to be relevant and useful in the specific context of the participant*); In FM we promote choice, exploring possibilities, to be able to understand that at any one moment we have options, looking for alternative pathways and opening up new possibilities and preferences. In simple movement terms you can always go further, you can always come back, or you can stop (or start again), and these options can be applied on many levels and in personal life situations. Understanding choice and being able to choose from a range of possibilities in any one moment is directly applicable and relevant to other areas of personal behaviour or functioning in society.

One final principle, in terms of relevance, is worth noting in terms both of FM and community practice is change. Both activities are concerned with noticing and integrating change and with providing space and time to assimilate them into the system. On the one hand FM is exploring a

somatic practice which promotes a personal and individual awareness and space for change and on the other hand an application of theatre in specific contexts has a commitment to a belief that theatre and the arts can have a significant benefit to social development. This indeed leads us into the wider topic of *transformation* which happens over time and has further impact on life and the world around us. The connection here hinges on the question of transformation of the individual and then how this manifests itself moving out to the social and the community, and vice versa. This eventually leads us to questions about the role of the artist in society and this is a more expansive theme on which I will not elaborate here, but if the assertion that transformation (of self or of society) begins with the individual then it seems to me that the Feldenkrais method could be a tool for the initiation of this process of change and transformation that community arts also seeks to address.

The connection between these elements or principles inherent in FM can thus be easily transferred and understood as fundamental to the practice of community theatre. It is with this thinking and conviction that I set up two, quite separate practical group experiences of the Feldenkrais Method within the first edition of the Postgraduate study programme in *Theatre and the Community* at ESMAE between February and July 2014 both within the conditions of CLEAR participation.

### **...And Practice**

In order to explore this possible exchange between the Feldenkrais Method and Community

Theatre practice I carried out two studies under quite different conditions. The first experience was conducted as part of a day-long workshop introducing the principles and practice of devising theatre with different groups. The second was a shorter evening session dedicated to the practice and reflection on the potential for FM in arts and community contexts. As such the descriptions and results (and reflections) are presented in a slightly different manner. In the first experience I collected comments and impressions in the short feedback session after the ATM and subsequently reflected on this and in the second experience the results and reflections happened simultaneously. In the first workshop experienced by students on the postgraduate course we considered a range of techniques and approaches when applying theatre to community contexts. I chose to include a forty-minute introduction to Awareness Through Movement as part of a session on devising methodology. This initial proposal focused upon making the concrete connection between the individual's state of awareness and the quality of the subsequent shared experience which is at the heart of learning in general and also in theatre specifically.

Towards the end of the semester I invited the same community theatre students to join with a series of community theatre teachers and practitioners with differing experiences of the Feldenkrais Method to an open experimental ATM session which I orientated around a series of pertinent issues, relating to the principles and practices we had studied along the semester. In the second part of the session the participants were invited to reflect on the use and applicability of the FM

in community contexts, both for practitioners and participants.

After each session through group discussion each participant was invited to comment of his/her experience and how there may be a relation between this experience and the realities of working in community theatre contexts. This practice at the start and end of the postgraduate semester served as a frame for my research and reflection on the possible applications of the FM in training community theatre practitioners.

### **Exploration I**

Escola Superior de Musica e Artes do Espectáculo (ESMAE), Porto Portugal.

8/3/2014

Context;

As part of the introductory phase of the Postgraduate course in Theatre and Community at ESMAE I led a day workshop with my colleague Hugo Cruz based around the following themes; devising, starting points for group work, self-awareness, personal skills, profiling the community theatre practitioner.

During the morning session we looked at the question of how to start and more specifically - What is devising theatre in a community context? Applying the key and familiar concepts as engagement through play, being active, at ease, having fun, participating, building trust, confidence, and a sense of achievement the morning workshop formed a base for subsequent discussion. First we do (play games), then we talk. Discussion is then based on an experience that we have together - on

a collective experience. To further contextualize the games we played were simple ball games, becoming ever more complicated followed by crossing the circle (torpedoes) developed into simple improvisation exercises. The objective being to show how we can start to devise theatre from games, moving from the simple towards the complex.

To summarize I asked the question; What was interesting for you in the games we played?

Some of the pertinent answers, which are relevant to the FM included; (I have used italics to stress connections)

- How we feel/see stories and *patterns* emerging.
- Seeing the possibilities for improvisation to develop from a *simple* game which is easy to play.
- What is this *to listen to what we feel like doing and act upon it?*
- *Interest* in the energy of the ball (a *shared* object that we are following or serving).
- What would we do if... *strategies for including people* with more difficulty.
- Deconstruction of the game, breaking down into *stages of difficulty* and levels of play.
- *Spontaneity* and its connection to creativity.
- *Play* and playing, taking pleasure.
- *Doing* first rather than talking.
- How we started (by throwing ball...a silent invitation to join in... *giving choice*).

This preparation served as a way of starting to connect the (FM) practice of self-awareness and

learning with that of creativity and the good practices of collective theatre.

Continuing this line of thought, before the lunch break I made a short introduction to some of the considerations of devising in community contexts noting in passing that devising is “eclectic in that anything is valid and can be incorporated. It requires “innovation, invention, imagination and risk” (Oddey 2003: 2). Each process is unique and can be tailored to any context. It is practiced and based on lived experience, or doing. It is indeed an embodied approach. Lastly it is collective in its nature, promoting the ensemble, the “us”, which eventually includes the public/audience in the moment of sharing (or theatre). It is interesting to note that the creative practice of allowing a piece to emerge rather than imposing an expected outcome is directly related to processes inherent in the FM. This connection has been made and directly referred to by theatre teacher and movement coach Cristian Darley: “The wonderful thing about (the Alexander and) Feldenkrais Method is that they don’t ask you to ask “what is right” but they ask you “what can happen” (2009: 31).

In the afternoon we changed the focus towards the question - How can we take a moment to look at, appreciate and listen to ourselves and what value does that have?

The aim of the ATM session was to create the conditions in which we could be present in order to start to appreciate and reflect on our qualities and abilities in relation to the specific role of the theatre practitioner.

We started with an ATM (Awareness through Movement) session aiming to promote a connection with the inner listening in order to respond more

attentively/deeply/genuinely to the questions posed in the second part of the afternoon. The four components involved in any action – “movement, sensation, feeling and thought” (Feldenkrais, 1072: 10) are inherent in the practice, often presented in the form of physical puzzles, coordinated movements that become more complex as the session progresses. This session specifically dealt with opening and closing the body around the 2 centres (sternum and pelvis) which can lead to a better sense of personal habits of over extension or flexion.

Results;

In the session I gave, the students were invited to take a rest and participate if they wanted to. My objectives in leading the session were made clear, as a way of sharing my practice and research in FM with the new students and as a practical way of introducing some of the pedagogic principles which can be applied to theatre practice. Interestingly my colleague and coworker fell asleep in this his first session ever, which I noted as a great sign of success, noticing fatigue and the importance of resting when necessary being an integral theme in the work. He subsequently became a big fan with a desire to follow subsequent sessions, I suspect as a result of the appreciation of the “applications” for his own professional work in community contexts. Another participant, who is always very busy with other people and family, became fascinated with the opportunity to have a moment to feel and think about herself and again afterwards sought out further sessions, recently proposing an experience with the group of young people she works with in a local theatre group.

The difficulties experienced by this group in the first session were of

- Aloneness and concentration on self, for the length of time (30/40 minutes)
- Dealing with choice
- Measuring and appreciating differences
- Understanding implications

And the advantages they noted were

- Feeling of well being
- Reducing tension
- Having a moment for yourself
- Paying attention to details
- Having a choice

Reflections;

A first introduction to the Feldenkrais Method is always difficult as there are so many facets to introduce and comment on and one person's interest may be sparked by one way of thinking, or perspective and another person by another. For example one person may become interested in the idea of doing less, s/he may have already felt that s/he is generally or habitually doing too much and this permission to do less or not do at all can therefore be a revelation. For another this idea may be extremely uncomfortable but on the other hand the result of alleviating back pain may lead to a different interest. The FM is a way of learning "through and with your body....to stop doing things that cause you pain" (Strauch 1996: 1). Both reactions are valid and resonant with the topic of self-help, applicable to personal (or social) situations and resolution of conflict.

It is part of the process of the FM that each participant has a different experience, depending

on his or her patterns, habits, interest and internal reactions. This can also be difficult to manage after the first sessions as there is no right or wrong "effect", only an experience. The articulation of this embodied experience is also not so common and this again takes time to start this process. Many of the principles of the method are working against a received culture of effort and over-ambition and for this reason the first classes can seem very strange. I estimate that it takes around 6 classes to introduce the method and for the participant to begin to have a notion of the potential it offers. Often the method is introduced in a weekend or 3 day workshop maybe for this reason. It is important that the participant must choose to come (not have an obligation) based on the premise that "the ability to learn is synonymous with free choice and free will" (Feldenkrais 1981: 44) and also that after the first experience he or she must choose to come back! This means that there is something in the first session that interests the participant enough to continue. Again a direct connection can be made to community theatre groups which are made up of people who choose to come and then have an experience which causes him or her to choose to come back!

I noted the effects in the group work and discussion that followed. After a break we continued with a session of contemplation and sharing of individual qualities and competences in relation to the profile of a theatre community arts worker and I noticed a calmness and focus in the room that I propose was made possible by the Awareness Through Movement session. Some things are not provable but sensed, and in the arts in general, theatre specifically and when working with

specific community groups this ability to sense, listen, shift and adapt which is at the heart of the Feldenkrais Method is one of the most important qualities (competences) for the practitioner which I propose could be developed through the contact with this practice.

A particularly interesting comment after the day was that: "Claire teaches us to speak with the body" (participant). This understanding (again of utmost importance for the community theatre worker) of how much we communicate through non-verbal means and that we could learn somehow to harness and utilize this sensibility of communication, sensing, speaking and feeling through other means available to us, is for me what the Feldenkrais Method makes clear. As Samy Molcho comments "Every inner movement, feeling, emotion or desire expresses itself through our body. What we call body language is our expression of inner movement." (<http://www.tanzlicht.ch>)

### **Experience II**

Escola Superior de Musica e Artes do Espectáculo,  
Porto Portugal.  
17/6/2014

Context;

At the end of the postgraduate training I led an open Awareness Through Movement session focusing specifically on the connection between the Feldenkrais Method and its potential for Community Theatre practitioners and practice. This session was not obligatory or part of the course but participants were invited to collaborate in a moment of my personal practical research, at a time of the regular class in order to make the

possibility easy and comfortable. With teachers, practitioners, ex-students and students there were 12 people in all from different disciplines with no particular connection but with curiosity for the subject - in fact ideal conditions for learning. Indeed the workshop and subsequent conversation was a very rich experience. There were some participants who had experience of one or two ATM sessions and others who had been following the work for a couple of years. I was honoured and humbled by the fact that such a group of people had come together on a Tuesday evening to practice and talk about the potential for the Feldenkrais Method in the context of community theatre work and the evening was a very pleasant and rich experience because of the vast variety and interest of the group. The group also came from a variety of European cultures (I have found this makes a difference in terms of educational culture, responses and references). We spoke both Portuguese and English in the session which is normal practice in this context.

The ATM session focused on the feet initially (far away from the brain) and passing through variations on flexing and extending the feet whereby a connection is made up through the leg and into the pelvis, and subsequently up along the rest of the back and spine. In the session I included a kind of verbal orientation to bring the participants attention to the topics and themes, already here elaborated.

I spoke of the easy and lazy way of doing the movements, as though we were on the beach, of moving slowly and advancing at your own pace, of finding the easy and pleasant in the movement. I spoke of accepting your own possibilities and being

interested in this, of the relation between reducing ambition and having fun. I spoke sometimes of bringing attention to certain things, parts of yourself in contact with the floor, of eliminating excess tension, of finding alternative pathways, of seeing the same movement from various points of view, of understanding there are as many ways of doing as there are people in the room. And, of course, I invited the participants to feel what changes; in the breath, or in the sense of oneself, or in the way that the personal feels their state changing along the progress of the session.

#### Results and reflections;

Immediately after articulating effects (quick responses whilst still standing), people felt the reorganization over the feet strongly, the sense of improved breathing, the connection up the legs to the lower back, hips and pelvis. The sense of relaxation and calm.

When we sat down to continue the conversation with the idea of conversing further on the subject no one needed a break, everyone seemed to follow this transition quite naturally and with ease. I began by suggesting that we look for connections between this (quite individual work) and the work of the people in the room in the context of community theatre (the theme of the conversation.) I proposed that it had 2 lines of possibility. One is the use of the work in training and for the practitioner (the participants were all in this category), and the other is the possibility for the application of the method in some form in community contexts themselves. The conversation was based on observations with this orientation, and manifested itself in a mixture of feedback and

collective reflection which I have summarized here. As we sat we understood that we had become a group through the experience of making this session together. That we had all been on the same journey even though each in his individual way had “set up the people on the same level” That we had created a commonality which made it “easier to then do something together”.

That we were at ease and something could happen (in this case a focused discussion on a common theme). The effects related to objectives when working with groups in general, that this work could be done “anywhere with anyone” and that it “promotes autonomy”.

That this had become a space in which we had accepted our differences and accepted our shortcomings, and that the doing the same thing together has a powerful “warm up” possibility. Someone spoke of that effect as “receptive to receive” and another mentioned the possibility of the work being used as a way of creating a “non-conflictual or collaborative atmosphere”.

We spoke of breathing and also the idea that when we were focused on the feet in fact many things were happening – a kind of a pretext for something else to happen.

The space to experiment and experience with the acceptance of error was noted as a particularity of the work which is directly applicable to the work with others. Indeed the FM has been advocated as a “safe place to practice the unknown” (Questel, 2002: 14) as much in creative contexts as in daily life.

The non-judgmental aspect of the work was noted, which means that you can accept yourself as you are, and notice how you actually are is directly

transferrable then to the “other” so the all different all equal (or valid) ethos is more easy to connect to from the inside outwards.

Using the idea of organizing yourself first so then you can then attend to the others, as you do in case of emergency on a plane! In effect this moves you (your “self”) out of the way and allows a possibility. This is described as “Being aware in general of what is going on around you and inside you at the same time, as a definition of being present and attentive to yourself and others”. (Purcell, 1990: 42)

Another participant, who has been practicing and thinking about the Method with me for a number of years, spoke at length about the possibilities for “listening to yourself in a genuine way and the constant discovery that comes from that listening”. The understanding that we have “other possibilities of being and still be ourselves” is interesting in terms of creating a safe space for change, whether this be changes in behaviours, habits or opinions. We spoke also of the revelatory nature of the work, that you touch something true about yourself that at certain moments you meet yourself in the work and again have the possibility to accept a new image of yourself. The experience might even be seen, then, as a rehearsal for change, which is at the heart of revolutionary theatre as defined by both Brecht and Boal. In a Skype interview with Edit Scher (Argentina) she described theatre not as a tool but as “a way in itself – of change” and promoted art “as a way of showing people choice, to see other pathways”.

The connection with the genuine response and the acceptance of that response (boredom, tiredness, ambition, interest, frustration, discovery for

example) is an important part of this work and also leads to a more dynamic connection with real feelings and responses which is important when we are searching for ways to make real and genuine connections with others, in a creative, social and human way.

And finally we spoke also of some of the possible applications; I had spoken of women’s groups in relation to the issue of empowerment, and the possibilities for elderly groups in terms of improving movement quality, ease and flexibility, as possible contexts in which I could see this work having value and pertinence. Someone also proposed that I experiment with her theatre group of young people. We pondered on the applications for young people and children and the transformation of the exercises into games or imaginative journeys was proposed, for example using animal references, as in the work of Stephen Rosenholtz ([feldenkraisresources.com](http://feldenkraisresources.com)) One proposal was that we experiment a session with live music (flute), and I think this could be interesting if we were to take the work forward as a base for a creative exploration.

### **Conclusions**

For me the connections for working in community contexts are made very clear and the second session in particular serves as evidence that the links can be made by practitioners involved in the area of community arts in an immediate and direct manner. Teaching sessions in the Feldenkrais Method and applying somatic philosophies to the process of opening to the specific considerations of learning to be a community theatre practitioner; developing the ability to think, feel, sense and act,

and deepen communication skills in the areas of attention and listening, are also evident in this study. Fundamentally there is an interest in affecting the quality of life and both disciplines are concentrated on the human being and the ongoing development of (a) humanity. Many Feldenkrais practitioners share the Feldenkrais quote which asserts that "Movement is life. Life is a process. Improve the quality of the process and you improve the quality of life itself.", and this has resonance with Micaela Miranda's assertion that: theatre is a training for life and, for me, life is more important than theatre (my translation 19/06/2014).

Discussion and future directions;  
Whilst recognizing the exciting potential for inclusion of the Feldenkrais approach in processes of applied theatre, I would not, however, wish to suggest that its integration is without difficulty. The following are specific areas of concern that I identified through this study and would need to be carefully negotiated and considered before attempting a Feldenkrais approach to Community Theatre;

#### 1 Accessibility;

The problem is often how to present the FM in a form and a language that can be accessible, applicable and comprehensible and at the same time retain its internal logic and value. The Feldenkrais Method in its pure form requires a certain personal commitment and focus. This raises questions about the accessibility of Feldenkrais. How could the Feldenkrais be made accessible and adapted for a more general public? Or maybe a better question would be how can it be applied to

the demands of a specific group?

But it is necessary to maintain the essence of the work, which is both self-revelatory and, by its nature, challenging. We are concerned with ease not only the easy. This is the confusion between easy and ease. Again, as a parallel, many of the issues treated in community contexts are not easy to approach or resolve but if we are searching for a safe way to explore and discuss issues in a group setting we must make some conditions in which exploration of inherent issues can take place. As we know from Feldenkrais teachings for this to happen it is essential that the participants are not hungry cold or in fear. But in many contexts this is often the case. How then to find ease in a situation which is not easy?

#### 2 Choice (?)

As we heard in the workshop on Theatre of the Oppressed with Barbara Santos (26/5/14), some people do not have choice (on a political or personal level) and this also the case of the young people involved in the Freedom Theatre in Palestine. Is choice an illusion or are we simply speaking of realistic choices? The Theatre of the Oppressed model is set up to discuss realistic possibilities or concrete options to resolving communal and socio-political problems just as the FM is involved with the learning of options for solving personal puzzles.

#### 3 Adaptation;

There is also the use of language and cultural references to consider. It is necessary to be careful to adapt language to specific contexts. I remember being in an ATM session in which the (student)

leader spoke of the “safety of feeling at home”. After the session a participant commented that home is not a safe place for some people. So we must be careful with our own conceptions and preconceptions when using images to facilitate the work, especially when working with people who do not share the same references, experiences, cultures or backgrounds as ourselves.

In conclusion it is worth considering that since there is not much tradition of research into this area of the application of FM to community arts practice, the integration of FM within community theatre methodologies is breaking new ground in this field.

In terms of theatre training the FM is commonly used in theatre schools in Britain, and elsewhere, as is exemplified by Kene Igweonu’s study of the Feldenkrais method in performer training (<https://www.heacademy.ac.uk/Feldenkrais-method-in-performer-training.pdf>) but this is not the case in Portugal (with the exception of my own application at ESMAE). More specifically, in this special area of interest concerning complementary practices of individual and group development there is as yet little study and thus inherent in this article are the seeds of further investigation.

In considering ways in which the rich content of the Feldenkrais methodology and theoretical framework can be adapted to different contexts it becomes clear that the next step is to investigate the situation from another perspective, leaving the rather privileged position within the postgraduate training programme at the theatre arts school, and turning the subject round to see from the outside inwards. If “inward presence is the ability to be

present with oneself and outward presence is the ability to manifest action in the world” (Purcell 1990: 43) then to understand how best to present and approach the FM in varied contexts, and its use and contribution to the work of creative theatre practice within specific situations would serve both disciplines in their ultimate aim, “to live and perform well and to act with necessary meaning” (*Idem*).

## References:

- DAWSON, Andrew (2008) Feldenkrais - Theatre and Acting.  
<http://www.feldenkrais.co.uk/articles/dawson.html>
- DARLEY, Cristian (2010). *The Space to Move*. London: Nick Hern Books.
- FELDENKRAIS, Moshé (1972). *Awareness Through Movement*. New York: Harper Collins.
- FELDENKRAIS, Moshé (1981). *The Elusive Obvious*. Cupertino, California: Meta Publications.
- FELDENKRAIS, Moshé (1985). *The Master Moves*. Cupertino, California: Meta Publications.
- ODDEY, Alison (2003). *Devising theatre: A practical and theoretical handbook*. London: Routledge.
- PURCELL, Michael.(1990) Feldenkrais for Actors and Acters. *Feldenkrais Journal* No 5.
- QUESTEL, Alan (2002). The Feldenkrais Method; Applications for the Actor. *Feldenkrais journal* No 14.
- VIVIEN, L.; LAWRENCE, P., & GERRY, S. (2006). *Local Political participation: the impact of rules-in-use*. Public Administration 84.

## Other sources:

- <http://feldenkrais.tumblr.com>
- <http://feldenkrais-itc.com/> Feldenkrais International Training Centre
- Molcho,Samy <http://www.tanzlicht.ch>
- Rosenholtz, Stephen, Move like the animals CD and Book [www.feldenkraisresources.com/Move-Like-the-Animals](http://www.feldenkraisresources.com/Move-Like-the-Animals)

## Note:

- Sessions workshops and classes given as part of the Postgraduate Programme in Theatre and the Community between February and July 2014.
- Escola Superior de Musica e Artes Do Espectáculo, Porto, Portugal.
- Edit Scher; Argentina. Scype session (20/3/14)
- Isabel Beselga; University of Evora, Portugal (1/4/14)
- Hugo Cruz; PELE, Portugal (24/4/14)
- Barbara Santos; Teatro Oprimido, Germany (26/5/14)
- Mikaela Miranda; Freedom Theatre, Palestine (19/6/14)

## BIO CLAIRE BYNION

Senior Lecturer in Movement, Directing and Acting (B.A. and M.A. Theatre Studies) and Co-director of the Postgraduate Studies Programme in Theatre and the Community at the Superior School of Music and the Performing Arts (ESMAE) in Porto, Portugal ESMAE, Porto, Portugal. Final year Student on The Feldenkrais Professional Training Programme at the Feldenkrais International Training Centre, Sussex, UK under the pedagogic direction of Garet Newell.

# Sobre a *promenade:*

produção & acesso /  
espaços & objectos

Inês Alves

**Resumo:** Neste artigo é proposta uma ‘viagem’ pela implementação de uma sociedade tendencialmente democrática, situando a ideia de consumo através da industrialização e do acesso crescentemente generalizado ao objecto de produção.

Através da reflexão sobre algumas teorias e olhares espoletados com a Revolução Industrial, estrutura-se um enquadramento teórico que explora a forma como o sujeito tem, desde o séc. XIX, sido colocado perante um contexto crescentemente múltiplo e complexo.

Esta ‘viagem’ culmina com os dias de hoje e com a relação que se estabelece entre o sujeito e os contextos híbridos impostos com as grandes superfícies de comércio, a par de uma importante evolução entre um espectador passivo e o consumidor multidireccional.

**Palavras-chave:** Sujeito/Contexto, Promenade, Industrialização.

## Introdução

Este ensaio surge na sequência de uma investigação de doutoramento em Educação Artística, na qual se pretendia cruzar conceitos de cultura e consumo, avaliando a forma como a democratização da imagem vem estabelecer dinâmicas distintas nas sociedades e condicionar os sujeitos a novos estados de existência.

É proposta, assim, uma abordagem à história do consumo, na qual é tido em conta o conceito de prazer. Numa primeira abordagem, este estabelece-se enquanto contemplação do indivíduo perante um contexto em forte evolução e, posteriormente, atinge um formato de questionamento e problematização perante o objecto de consumo.

Deste modo, o conceito de prazer é inicialmente apresentado como resultado de uma oposição entre o sujeito e o contexto, num movimento unidireccional e atinge, posteriormente, uma nova complexidade com confrontos interiores e metafísicos.

Parte-se da ideia de um prazer sensitivo apenas acessível a um nicho restrito da população em que o espaço público parece subsistir como espaço de ‘ser’ para a burguesia, onde esta desfila e se mostra.<sup>1</sup>

O proletariado emergente surge como elemento central nas novas formulações que se seguem, com a concepção de espaços que incluem os de lazer, seguindo planos de zonamento e permitindo, a todos, o acesso a uma qualidade de vida generalizada.<sup>2</sup>

Manifestações de carácter igualitário vêm reclamar não só o acesso de todos a uma vida que siga parâmetros de qualidade, mas, ainda, a uma total democratização dos espaços públicos, palco por eleição de manifestações e reclamações políticas. As políticas de mercado que paralelamente emergem, vão desenvolver espaços de ‘folia’ e de alienação que, aparentemente, desviavam as atenções das reais preocupações da vida dos cidadãos comuns.

A mercadoria acessível a todos, assim como o espaço tendencialmente democratizado, vem introduzir questões mentais relevantes nos protagonistas destes tempos. A falência na crença em deus, na máquina e no sistema, contribui de forma significativa para o emergir de um sujeito voltado para si mesmo, complexificando a sua relação com o contexto.

A mercadoria torna-se, deste modo, um elemento

<sup>1</sup> Referência à ideia de ‘flâneur’, apenas acessível à classe burguesa, referida em “Le Peintre de la vie moderne”, de Baudelaire, em 1863.

<sup>2</sup> Referência ao Movimento Moderno na Arquitectura, de génese humanista no qual o ‘ser humano’ serviria como medida para todas as coisas (com o ‘modulor’ de Corbusier e mesmo com a implementação da Bauhaus, com fortes ideais de igualdade social na concepção de espaços democráticos ou no acesso ao trabalho e à criação).

natural de transacção entre indivíduos e comunidades banalizando-se e entendendo-se, finalmente, como elemento que sustem a sociedade política ocidental.

### 1.

A busca incessante pelo prazer tem representado, nos últimos anos, o motor do conceito de ‘consumo’ que, por sua vez, é despoletado pela produção em massa de objectos. Através dessa busca pelo prazer, os objectos adquirem um formato que deixa de se encerrar na sua dimensão industrializada e massificada para incorporarem uma dimensão afectiva atribuída pelo desejo de compra. Este é o processo que transforma o objecto de produção em objecto de desejo.<sup>3</sup>

O acesso generalizado aos objectos de desejo introduz possibilidades que se multiplicam exponencialmente, originando uma substituição constante de produtos que oscilam entre sua dimensão desejável e a sua inevitável volatilidade. A ideia de prazer, central neste ensaio, oscila entre a sua dimensão mais superficial de contemplação perante o contexto, até um estado profundo de angústia que se instaura pela falta de capacidade do objecto de consumo em preencher um vazio intrínseco ao sujeito, que constantemente se debate entre o objecto desejável e o objecto descartável.

Um primeiro estado de compreensão do prazer, estabelece-se ligado à burguesia, num formato um tanto superficial, através da ideia de *flâneur*.<sup>4</sup> Este correspondia a um olhar voyeurista e contemplativo de fruição do belo, na busca de uma harmonia formal e estética perante uma nova urbanidade na Paris oitocentista. Habitante desta

cidade, Baudelaire, no clímax de uma reformulação urbana, descrevia aquilo que seria uma vida boémia e supérflua, na qual se deslocava e da qual vivia. Os acontecimentos deste contexto foram determinantes na estruturação deste conceito de *flâneur*.

É após a queda da Comuna de Paris – iniciada após a determinante Tomada da Bastilha em 1789 – e consequentes acontecimentos de 1848, que surge um estado letárgico de forte desfragmentação e entendimento da condição volátil do ser humano. Perante um período de implementação industrial, marcado pela falta de condições de habitabilidade e salubridade, de uma cidade que protagonizava um crescimento exponencial dos bairros centrais, é pensada por Napoleão III – que sobe ao poder no golpe de estado de 1848 – a implementação de um modelo moderno, com base na modernidade britânica, através da abertura de grandes vias de comunicação. Esta reconversão da cidade de um modelo medieval para um modelo moderno, pela mão de Haussmann, vem combater a marginalidade e as barricadas do proletariado que a organicidade do seu traçado original promovia. É através desta reforma de modernização que Paris se torna a cidade mais imponente da Europa, tendo permanecido até então sob um marcante traçado medieval. Esta seria a origem daquilo que Baudelaire em 1863 viria a referir de *flâneur*. Este posicionamento perante o contexto surgia, assim, directamente associado à reformulação urbana de Paris e traduzia-se num deambular pela cidade acompanhado de um particular encantamento perante os novos espaços públicos. Esta postura contemplativa extravasava da observação para o imaginário do indivíduo

<sup>3</sup> Referência às novas correntes de pensamento dos Estudos do Consumo, surgidos depois dos anos 70.

<sup>4</sup> Referência à obra de Charles Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne”, de 1863.

burguês, aquele que por eleição seria o principal usufruidor destes novos cenários urbanos. Este passava a constituir, também, o cenário ideal para este sujeito se fazer desfilar: um cenário nobre, monumental e moderno. A burguesia identificava-se com este novo formato de cidade. Porém, a abertura dos grandes *boulevards* de Paris vêm acentuar as diferenças entre estratos socioeconômicos, excluindo as classes sociais mais vulneráveis da reinvenção da cidade. Resultado do arrasar das vias orgânicas e das edificações medievais, o proletariado é deslocado do centro da cidade e isolado em ambientes periféricos, abruptamente construídos para fazer face à bolha industrial e ao êxodo rural, resultantes da Revolução Industrial. Esta inacessibilidade aos novos espaços públicos por parte do proletariado, é responsável também por uma exclusão face ao imaginário da cidade e da urbanidade enquanto construção cognitiva e relacional, definida pela noção de *'flâneur'*. Ou seja, se apenas os extractos sociais mais elevados seriam permitidos no seio de uma nova urbanidade então, apenas esse mesmo extracto, teria condições para desenvolver um olhar implicado com a condição de *'flâneur'*. A condição social extravasaria assim, o acesso físico aos espaços e às 'coisas' e implicava-se directamente numa condição de exclusão também ela cognitiva. As preocupações do proletariado, isolado do centro da cidade, prendiam-se naturalmente com questões mais profundas, para além dos cenários que não equacionavam nas suas vidas, oscilando entre a fome, a doença e o vício. Paralelamente, manifestações como o teatro, traziam até aos estratos sociais mais fragilizados, a dimensão de ócio, nunca antes equacionada,

através de novas dinâmicas sociais e lúdicas. Surge, deste modo, a ideia de que se poderia, para além do 'trabalho' e do domínio privado, aceder a uma dimensão pública de lazer.

É envolvido por este ambiente marcado por fortes desigualdades sociais que invadia a Europa um pouco por toda a parte – e que atingem o seu auge nas revoluções de 1848 – que é escrito o Manifesto Comunista,<sup>5</sup> por Marx e Engels e publicado pela primeira vez nesse mesmo ano. Este vem colocar em ênfase a importância do proletariado, enquanto elemento fundamental do universo industrial, aquele que daria resposta às necessidades da alta burguesia, buscando um justo equilíbrio dos bens socioeconômicos. Conhecido como o “Manifesto do Partido Comunista” - Manifest der Kommunistischen Partei - vem conquistar duas formulações essenciais para a reforma social: a diminuição de 12 para 10 horas diárias de trabalho e o voto universal, porém ainda e apenas para os homens.

## 2.

A 'Primavera dos Povos' – ou Revoluções de 1848 – e as reivindicações concretizadas com o Manifesto Comunista, representam já um pequeno vislumbre daquilo que viria a ser a determinação de uma sociedade democrática, que com o Movimento Moderno – CIAM, Team X, Bauhaus, ... – que lhe é consequente, dará origem ao acesso generalizado do objecto de produção.

Na arquitectura, através do Movimento Moderno, é apresentada uma resposta possível a este clima social conturbado, assumindo a industrialização e o funcionalismo como premissas fundamentais na sua actuação. Neste período, com os grandes

<sup>5</sup> Referência ao Manifesto Comunista - Das Kommunistische Manifest - de Karl Marx e Friedrich Engels, publicado pela primeira vez a 21 de Fevereiro de 1848.

planos de zonamento e estruturação de cidades de raiz são tidas em conta, pela primeira vez, as grandes funções espaciais de trabalho, habitação e lazer. Surgia aqui a possibilidade de pensar o futuro, num clima que oscilava entre períodos de guerra mundial, buscando o contributo dos avanços tecnológicos, da velocidade e da mobilidade para estes projectos, muitas das vezes caracterizados por uma forte dinâmica utópica. Deste modo, por um lado, as grandes funções espaciais passam a abranger também a dimensão do lazer e, por outro, são também exploradas as possibilidades introduzidas com o automóvel. Estes aspectos introduzem nas cidades planeadas (concretizadas ou não), uma dimensão humana e social fundamental, bem como uma escala que se expande, muitas das vezes, dedicada ao automóvel. O funcionalismo surgia como um elemento essencial na democratização espacial, em que os espaços eram pensados, pela primeira vez, para todos os estratos sociais. Já em 1918, o arquitecto e urbanista francês Tony Garnier, pensava e planeava aquilo que nomeava de 'Cidade Industrial', utilizando como modelo a cidade de Lyon, na busca das melhores condições de trabalho e habitabilidade, com um plano que albergava até 35 mil pessoas. Já aqui a sectorização seria um dos princípios fundamentais da proposta, com áreas de indústria, habitação, lazer, cultura e administração. Este plano era composto pela proposta de uma construção em betão armado em grande escala, onde a indústria surge separada por uma grande mancha verde, na qual se previa a eficácia de transportes públicos e salubridade dos espaços urbanos. A dimensão utópica do plano é de tal forma marcada, que Garnier tornar-se-ia um

teórico urbanista utópico.

Este seria o início daquilo que mais tarde se concretizaria, com o apogeu do Movimento Moderno, de estreita relação com o clima de pós-guerra que se vivia. Em 1947, o arquitecto franco-suíço Le Corbusier inicia o plano da 'Cidade Radiosa' – *Cité Radieuse* ou *Unités d'Habitation* – para Marselha, inserido num plano de reestruturação do governo francês e que visava, através de um edifício monumental recuperar a dinâmica da vida urbana. Seria valorizado, mais uma vez, as questões de salubridade e habitabilidade através da implementação das condições ideais de ventilação e exposição solar. Este seria um elemento central ao longo de todo o século XX, nomeadamente com as 'super-quadras' de Lúcio Costa, em Brasília, e outros planos levados a cabo em vários projectos de cidades brasileiras, nos anos 70 e 80.

Aliás, também Brasília (1956) teria sido um dos mais conhecidos casos de planeamento de cidade de raiz, estruturado por Óscar Niemeyer e Lúcio Costa, assim como Chandigarh (1947), cidade indiana, planeada também de raiz por Le Corbusier.

À semelhança daquilo que em tempos se encontrava na base do conceito de *flanêur*, também Le Corbusier definia um novo nível de contemplação que, porém, não se centrava propriamente numa nova urbanidade. Para a '*promenade architecturale*'<sup>6</sup> o objecto de contemplação era personificado pela obra arquitectónica na sua relação com o sujeito, que o percorria e o assimilava.

Esta '*promenade*' era condimentada através de elementos arquitectónicos que surgiam ao longo

<sup>6</sup> É importante referir a obra de Le Corbusier "*Vers une architecture*", publicado pela primeira vez em 1923. Esta obra pretendia criar uma ruptura com o passado clássico, estabelecendo uma arquitectura que procurasse linguagem e lugar próprios para se expressar. Rapidamente se torna um 'manifesto' do movimento moderno.

do percurso, despojados de elementos decorativos, recorrendo às formas geométricas simples, ao monocromático dos planos e a uma linguagem absolutamente minimalista.

A par do notável minimalismo que dotava os espaços surge, neste período, uma forte valorização da mobilidade, com uma referência exaustiva ao automóvel - aspecto esse, largamente explorado nos projectos para as cidades de raiz anteriormente referidos.

A '*promenade*' enquanto percurso pode ser aqui explorada na sua dimensão sensorial. Se esta se traduz na relação que o nosso corpo como matéria desenvolve junto da própria materialidade espacial - estabelecendo uma dialéctica recíproca - surge, então, aqui uma nova dimensão espoletada através da percepção e cognição. Esta dimensão cognitiva surge do acesso aos espaços e da noção de contaminação entre o indivíduo e o seu contexto, que nada mais tem a ver com o olhar contemplativo (e superficial) do '*flâneur*'.

Podemos assim considerar que as alterações urbanas estabelecidas com o rasgar dos *boulevards* de Paris ou com o estabelecer de novas linguagens de zonamento - alterando os seus públicos e democratizando os espaços, da burguesia para a totalidade - vieram definir novas sensações e olhares para aquele que passa a ser também o seu fruidor.

O próximo passo será pensar que '*promenade*' se passa a estabelecer quando o contexto se complexifica e abandona os espaços depurados do modernismo.

### 3.

A par do período entusiasta do modernismo - que

considero ser mais expressivo entre as décadas de 10 e 50 - temos também o testemunho da Teoria da Deriva (Debord, 1958) na origem da Internacional Situacionista que se desenvolve entre 50 e 70.<sup>7</sup>

A Teoria da Deriva relaciona-se estreitamente com aquela ideia do percurso que se cruza com os sentidos; a forma como o trajecto urbano se desenrola e se relaciona com as sensações que espoleta. Este pensamento estrutura-se através de estudos psico-geográficos e mapas cognitivos, nos quais pequenos fragmentos espaciais surgem como recortes que se interligam com a direccionalidade e sentido do percurso em questão. A ideia seria que, para além da urbanidade captada pelos sentidos, também uma dimensão pessoal e sensorial participaria na estruturação de cidade, tendo cada indivíduo a capacidade de agente construtor do espaço.

Entendo esta 'deriva', como 'derivação' entre aquilo  
Relações Indivíduo / Contexto

*flâneur* -> *promenade architectural* -> *Teoria da Deriva* -> ...

que os sentidos apreendem e a dimensão cognitiva que possuem e consigo relacioná-la com a própria ideia inicial de *flâneur*. Será, no entanto, de ressaltar que ao assumir formato de 'deriva' deixa de possuir a superficialidade da contemplação da monumentalidade passando a traduzir-se uma postura reflexiva, de relação próxima com o território urbano. Entendo que mesmo a noção de *promenade architectural* se prende, também ela, com esta dimensão, sendo possível aqui criar, entre o espaço e os sentidos, uma dialéctica constante e próxima. No entanto, não é mais o objecto particular de arquitectura de que se fala, mas de todos os aspectos referentes à ideia de urbanidade

<sup>7</sup> O Situacionismo foi considerado um marcante movimento artístico-político que procurava uma igualdade de género e cultura. É procurada uma fuga ao modelo capitalista, considerando que se entra no 'nível do espetáculo' sempre que somos intermediados por uma relação socio-capitalista.

que compõem o percurso pela cidade. Os acontecimentos de Maio de 1968, vão marcar fortemente um período de viragem e crise na Internacional Situacionista. Este momento, que muitos nomeariam como a principal revolução do século XX - por não ser protagonizada apenas pelas minorias, mas por toda a população superando culturas, estratos sociais e económicos - vem concentrar em França, em apenas um mês, uma revolução que se irá viver um pouco por todo o ocidente, porém de forma mais fluida. A radicalidade observada, nomeadamente na concentração temporal, realizada através de greves gerais dos trabalhadores e estudantes, com barricadas e ocupação de espaços fabris, reclamava essencialmente uma revolução de pensamento que virasse costas ao conservadorismo ditado pelo governo de Charles de Gaulle.

**“Marx est mort, Dieu aussi, et moi-même je ne me sens pas très bien”.**  
**Um dos famosos graffitis nas ruas de Paris, Maio 1968.**

É neste período de tensão e reacção que a Internacional Situacionista vem levar ao extremo a crítica à economia mercantilista e à ‘sociedade do espectáculo’.<sup>8</sup> Reclamava-se por uma sociedade composta por uma massa crítica, capaz de construir a sua própria condição, através da exploração das suas capacidades máximas e emancipadora perante uma alienação dominante, a que correspondia a ‘sociedade do espectáculo’.

(Debord, 1967)  
Este período corresponde já a uma forte

complexificação da ‘promenade’ que passa a estabelecer-se pela reacção ao espectáculo que invadia as cidades e os ambientes de elite, num jogo de superficialidades e de imagens mortas. A ‘promenade’ passa, assim, a fazer-se acompanhar de uma reacção ao contexto que deixa de ser aparentemente claro e neutro, minimalista e racional.

#### 4.

É neste ambiente conturbado que se observa um período de desfragmentação do indivíduo e de entendimento da sua condição volátil e múltipla, que caminha lado a lado com esta ideia de globalização e crescimento abrupto dos centros urbanos.

A ideia de descartável, efémero e volátil que se revê no objecto, vai também reflectir-se na própria intersubjectividade do eu, na origem da teoria da psicanálise.

A ideia de intersubjectividade do sujeito, protagonizada de forma marcante pela teoria da psicanálise, de Freud, surge no desencadear da própria ideia de ‘volatibilidade’ e ‘descartabilidade’ do ‘eu’, do ‘outro’ e das coisas. Surge, deste modo, como que uma perda de fé no imaterial e não visível, quando colocados perante uma era caracterizada pelos bens palpáveis.

Lacan, discípulo de Freud refere-se à ideia de ‘jouissance’ (1953), ou gozo, enquanto necessidade de preenchimento das falhas presentes em cada ser humano, através da projecção no outro ou nas coisas, de um vazio que lhe é intrínseco.

Relações Indivíduo / Contexto

**flâneur -> promenade architecturale -> Teoria da Deriva -> jouissance**

<sup>8</sup> Referência à obra de Guy Debord “La Société du Spectacle”, publicada em 1967.

Facilmente associada a uma dimensão sexual, a ideia de *'jouissance'* reclama a liberdade e satisfação sexual que, mais tarde, em 68, seria também exigido através de uma liberdade individual e da igualdade entre homens e mulheres. Para Lacan, seria o prazer – e a busca por este – que daria origem ao gozo, levando o sujeito a procurar constantemente formas de satisfação, através de variadas formas de transgressão. Atingido o desvio, o prazer transformar-se-ia em dor, considerando que o indivíduo apenas tem a capacidade de suportar apenas determinada quantidade de prazer. O gozo estaria assim de forma estreita relacionado com o prazer da transgressão e a dor consequente. A consciência da existência efémera, na lente Lacaniana é chave para a própria condição 'castrada' do indivíduo, condicionado às convenções e imposições, numa sociedade de mercado, de consumo e de substituição constante do objecto de desejo.

Tendo em conta as novas dimensões estabelecidas com a globalização e com a produção massificada - não só de objectos, mas agora também de espaços -, com a vulgarização do consumo, a 'promenade' torna-se hiper-sensorial, deixando de ser apenas relação entre mim e a matéria espacial do contexto. Os elementos arquitectónicos de abrandamento do percurso perdem a dimensão minimalista do modernismo, complexificando a relação do indivíduo com o espaço, ganhando uma dimensão comunicativa, onde os media e o marketing desempenham um papel crucial. Deste modo, deixa de ser a matéria a definir o espaço, mas a sua dimensão comunicativa a definir novas interpretações, reacções, direcções e multi-direccionalidades.

## 5.

Concordemos ou não com a existência das grandes superfícies de comércio, a realidade é que novas centralidades se impõem. E, com elas, que 'promenade'?

Pequenas comunidades, passam a sentir que têm um lugar de 'ser', como os burgueses do século XIX, que se passeavam pelos espaços públicos das melhores condições. Agora, também estas condições lhes são acessíveis.

Perde-se a necessidade de efectuar grandes movimentos migratórios entre o interior e o litoral – no caso português – para aceder ao trabalho. A estes, já o transporte próprio é generalizado e a localização para mais próximo destes centros não só de comércio, mas de trabalho e cívicos, torna-se natural.

O próprio habitante da cidade tradicional deixa de entender os seus condicionamentos espaciais, de mobilidade e agitação, como questões de privilégio. Fora da cidade tradicional - e pelo mesmo preço - ampliam o espaço de residência, o número de lugares de garagem e usufruem de espaços ainda ruralizados. Mesmo nestes casos, é essencial a proximidade aos centros de comércio e de serviços. Estes tornam-se necessariamente espaços híbridos, de cruzamento quase anfíbio, com dualidade marcada, na qual as classes sociais se cruzam por motivos diferentes e que representam, por conseguinte, para cada um deles, diferentes formatos: espaço público, recreio, trabalho, necessidade, consumo, ...

Do mesmo modo que, em outros tempos, as vias de comunicação existiam como ponto incontornável de fixação – primeiro, com o acesso marítimo, mais tarde a proximidade aos caminhos de ferro – também hoje, a acessibilidade aos espaços

de trânsito acelerado, aos principais eixos de deslocação Norte/Sul, Este/Oeste, e pontos chave como os aeroportos, são responsáveis pela fixação populacional e evidentemente, pelo planeamento destas plataformas híbridas, que se ancoram nestes espaços como referencial, onde a variação, na sua configuração, é mínima.

Totalmente voltados para dentro, estes espaços, pretendem colocar o seu utilizador à vontade, sem preocupações temporais, climatéricas, de segurança ou desorientação. O seu exterior apenas se destaca na paisagem pela sua imponência dimensional e alguns painéis publicitários na fachada, de lojas existentes no interior.

E a “cultura”, aquela que seria composta pelas dimensões artísticas e performativas, onde se localizam? Persistem no interior da cidade tradicional? Também. A verdade é que a questão do consumo veio transfigurar por completo aquilo a que chamamos (ou chamávamos) de cultura. Cultura cinematográfica, literária, musical ou até futebolística. Todas estas derivações encaixam naquilo que é de ‘cultura geral’, ou de ‘consumo generalizado’.

Consumo pode, portanto, considerar-se hoje uma forma de ‘aculturação’ ao verificar-se a existência daquilo a que Lipovetzky chamaria de ‘cultura-mundo’ (2010), cada vez mais universalizada pelos media e por uma crescente manipulação espaço-temporal. Observamos hoje um achatamento daquilo que é, por exemplo, a cultura ocidental, com padrões muito próximos, com liberdade de expressão e de acesso.

É, no entanto, curioso procurarmos manifestações ‘culturais’ em espaços híbridos como aqueles referidos anteriormente, que não obedecem

propriamente a uma ‘cultura geral’ ou de ‘consumo generalizado’. À excepção das performances, concertos ou mesmo exposições pontuais, no interior de alguns destes espaços, existe uma tipologia que não se coloca à disposição do público geral, que se espalha pelos espaços de circulação, de forma a tornar-se acessível e legível a todos.

A ‘promenade’ hiper-sensorial aqui vai-se atenuando, relativamente às posturas mais reaccionárias como referia com o movimento Situacionista em oposição à Sociedade do Espectáculo. Aspectos complexos como aqueles vulgarizados com a pós-Modernidade em que a comunicação atingia o seu auge com *neons* e cores, neutralizam-se e isto, porque, fomos já familiarizados com tais elementos.

O contexto que tanto se complexificou nas últimas décadas, exigiu dos indivíduos enquanto consumidores, atenções redobradas, divididas entre todos os elementos presentes nos espaços hiper-textuais e os *gadgets* que rapidamente invadiram as nossas vidas.

## 6.

Situado no Norteshopping, à entrada da cidade do Porto – Portugal – observamos um espaço introspectivo, que à semelhança da sua estrutura mãe, se volta para dentro, sem qualquer anúncio de si. Este fechamento permite, de certo modo um filtrar do público a que aqui recorre.

A sua existência no limbo da fachada do Norteshopping permite-lhe, por um lado, emancipar-se da sua forma mãe e, por outro, recriar uma identidade singular, própria. Pretende-se aqui destacar que, apesar do acesso generalizado que a sociedade democrática

permitiu, surgem ainda espaços que se pretendem manter 'à margem' da generalização, mantendo um certo anonimato, mas que, porém, acompanham a tendência da formulação híbrida de que se falava. Esta filtragem, não impede o acesso físico ao local, apenas o mantém diluído num dos corredores do shopping, não chamando a atenção a quem este espaço conceptualmente não interessa, sendo que quem o procura, encontra-o.

Pergunto-me se este não poderá ser considerado um pequeno resquício daquela ideia contemplativa 'burguesa', de mãos cruzadas atrás das costas, na qual o objecto de fruição permanece apenas conceptualmente acessível a uma pequena franja populacional.

Seja como for, este espaço e a sua configuração no interior de um Shopping, traz em si condições singulares ao estudo dos seus públicos, elementos de uma sociedade democrática e igualitária e que, no entanto, se inscrevem inevitavelmente no interior de estratos sociais, variando ainda de forma notável o seu acesso à educação e cultura. Se em outros momentos da história se observava o manifesto pelo acesso geral ao objecto de produção e à fruição dos espaços públicos, hoje esta questão complexifica-se, tratando-se não mais de uma questão física e de contornos claros, passando-se a verificar divergências ambíguas, consequentes de um acesso que se mantém privilegiado aos códigos culturais.

A oscilação entre os espaços que compõem o conjunto permite uma 'promenade' que também ela oscila entre formatos distintos, exigindo dos seus públicos diferentes níveis de atenção.

Diria que hoje, a 'promenade' hiper-sensorial que define a relação entre os espaços de consumo

(como o do Norteshopping) e o sujeito, apresenta já uma certa neutralidade adquirida através de uma familiaridade intensa com esses modelos espaciais. No que toca ao Silo, a 'promenade' diferencia-se, altera-se. Todo o espaço se volta para dentro numa existência subtil e em suspenso que exige de quem o visita também uma determinada subtilidade, moderação.

Esta alternância corresponde ainda a um refinar sensorial que recorda a postura voyerista do passado, de contemplação perante a harmonia estética de uma composição formal, que não é já mais sobre a urbanidade, mas sobre a obra arquitectónica. Talvez aqui permaneçam resquícios daquilo que em tempos Le Corbusier definiu como sendo a sua 'promenade architectural', ou talvez essa noção se tenha já perdido, como uma inocência que se perde perante as últimas décadas de tumulto, de relação hiper-sensorial com um contexto (ainda) crescentemente hiper-textual.

### Referências Bibliográficas:

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec. 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fígaro. 1863.
- BENEVOLO, Leonardo. *O Último Capítulo da Arquitectura Moderna*. Arte & Comunicação. 2009.
- DOMINGUES, Álvaro. *Cidade e Democracia*. Argumentum. 2006.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitectura Moderna*. [1980]. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- INNERARITY, Daniel. *O Novo Espaço Público*. Editorial Teorema. 2010.
- KIRKLAND, Stephane. *Paris Reborn: Napoléon III, Baron Haussmann, and the Quest to Build a Modern City*. New York: St. Martin Press. 2013.
- LE CORBUSIER. *Unité d'Habitation de Marseille*. Paris: edição do autor. 1956.
- MAFFESOLI, Michel. *A Transfiguração do Político - A Tribalização do Mundo Pós-Moderno*. Instituto Piaget. 2004.
- MARX, Karl et al. *O Manifesto Comunista*. [1848]. Trad. José Barata Moura. Editorial Avante. 1997.
- MUMFORD, Lewis. *The Story of Utopias*. Gloucester: Peter Smith. 1970.
- RANCIÉRE, Jacques. *O espectador emancipado*. [2008]. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro. 2010.
- ROUGERIE, Jacques. *Paris Insurgé: La Commune de 1871*. Collection Découvertes Gallimard, n. 263. Paris. 1995.
- SAMUEL, Flora. *Le Corbusier and the Architectural Promenade*. Basel: Birkhauser. 2010.
- STEIMER, Michel. *Culture and Neighbourhoods*, Vol. 3. Alemanha: Council of Europe Publishing. 1997.
- TOURAINÉ, Alain. *Le Communisme utopique : le mouvement de Mai 1968*. Paris. 1968.
- ZIZEK, Slavoj. *Como Ler Lacan*. [2006]. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 2010 (P.17).

### BIO INÊS ALVES

(1983), portuguesa do Porto, vive no Mindelo - Cabo Verde, desde Setembro de 2015. Licenciada em Arquitectura (ESAP, 2008), Mestre em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP, 2011) e Doutora em Educação Artística (FBAUP, 2015) lecciona Projecto nos cursos de Arquitectura e de Design no M\_eia (Mindelo Escola Internacional de Arte) e é Membro Colaborador do Núcleo de Educação Artística do i2ADS/FBAUP. Movida pela paixão pela escrita, tem publicado nos últimos anos diversos artigos e apresentado o seu trabalho em vários encontros internacionais.



# **Trinta e Dois Anos, Onze Tópicos e um Pacto Declarado aos Trinta e Um**

Tales Frey

### 1.

Foi em dois mil e treze que eu decidi fazer de todos os meus próximos aniversários uma data para efetuar sempre uma nova performance, considerando o tal rito de passagem como momento para eu comemorar um ano a mais de vida e lamentar o meu infalível fim que se aproxima.

Nasci no dia vinte de junho de mil novecentos e oitenta e dois às vinte horas no ápice da festa de aniversário da minha irmã do meio, antecipando o grande momento do “parabéns a você” e do corte do bolo para, então, abandonar o útero materno às vinte horas. O que foi dito a mim é que, antes de ir ao hospital, minha mãe cumpriu, às pressas, todas as etapas obrigatórias do rito de passagem do aniversário, mesmo sentindo as contrações que anunciavam meu nascimento.

No ano de dois mil e treze, decidindo, então, tornar ações de performance os meus aniversários todos que virão, eu acabei por determinar também que somente o meu velório é que deliberará o fim dessa série que faz sugestão ao que conhecemos por *memento mori*. Igualmente aos meus aniversários, meu enterro será realizado com toda eficácia transformadora de um ritual juntamente com a noção artístico-estética da performance. Tudo está cuidadosamente (e/ou obsessivamente) sendo programado, mas gostaria de adiar ao máximo o fim desta série.

### 2.

Na sinopse da primeira experiência (das muitas que espero viver), a qual intitulei “Proxim(a)idade”, eu explico o seguinte: “Na data de comemoração da minha próxima idade, uso meu corpo como campo

simbólico para converter signos que marcam o ritual de passagem do meu aniversário em anúncios da proximidade com a minha morte. Do festejado novo ano de vida, assinalo o anúncio do meu falecimento. A temporária juventude e beleza dão lugar à senilidade construída de elementos que estão presentes tanto nas contentes festas de aniversário quanto nos fúnebres eventos de velórios. A performance explicita a comemoração de uma mocidade cética, obcecada pelo consumo do que é fugaz, mas cheia de entusiasmo, ladeada da velhice apegada à fé metafísica por medo de um cruel desfecho num vácuo. A contradição enfatiza dois andamentos advindos de uma mesma data em que comemoramos um ano a mais de vida e lamentamos o tempo que nos conduz à morte”.

### 3.

A primeira performance (desta série que me comprometi a realizar até o fim da minha vida) foi executada durante a minha exposição *Moda e Religiosidade em Registros Corporais*<sup>1</sup> no CAAA em Guimarães, onde festejei e lastimei, junto dos meus espectadores, os meus trinta e um anos de idade. Nessa ação, converti-me em algo similar a um “bolo de festa” ou a um “presente embrulhado”, principais elementos da festa de aniversário, ao mesmo tempo que deformei minha aparência, fazendo uso de alguns utensílios e ingredientes usados na preparação do bolo e de ornamento do presente, sob a finalidade de me transformar em uma espécie de múmia, com a forma de um defunto, mas, ao mesmo tempo, uma forma afetuosa como a de um doce de festa infantil. O excesso de doce sobre minha pele podia aludir ao uso exagerado de maquiagem sob a tentativa de

**Página anterior:** Fig. 1 Registro fotográfico de Paulo Aureliano da Mata durante a primeira apresentação no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura em Guimarães. Vinte de junho de dois mil e treze.

<sup>1</sup> Essa exposição foi originada a partir da minha tese de doutorado em Estudos Artísticos – Estudos Teatrais e Performativos pela Universidade de Coimbra, por meio da qual concebi nove trabalhos artísticos com base na performance e sob a temática amparada na moda e na religiosidade. Entre os trabalhos, criei dois rituais com a noção de transformação associados à eficácia ritualística: meu casamento e o primeiro aniversário que marca o início dessa nova série. Paulo Aureliano da Mata, meu parceiro de arte e vida, foi naturalmente incorporado à exposição, que passou a ser coletiva.

esconder a idade, mas, nesse caso, com a demasia, acabei por me assemelhar mesmo a um bizarro cadáver em putrefação.

Prendi balões coloridos ao meu corpo na altura do umbigo, como se quisesse fazê-lo ascender. Permaneci deitado por três longas horas, enquanto um áudio – previamente gravado por mim – repetia ininterruptamente, em *loop*, obsessões em torno da morte, da beleza e da “eterna juventude”, associando essas ideias a cada idade que tive e, também, à nova idade.

À meia-noite, já sem as fitas e sem todo o doce sobre o meu corpo, eu soltei os balões no meio da rua, que ascenderam até desaparecerem no céu. Antes de explicar como retirei a ação do lugar rigoroso de “rito de passagem” para se tornar um ritual artístico/estético, quero explicar o processo todo para a elaboração dessa primeira experiência.

#### 4.

A imagem gerada a partir da performance foi previamente elaborada em desenho (esboço) e, então, eu queria estabelecer os caminhos para eu chegar a tal imagem diante de uma plateia e, em princípio, essa seria a performance: a movimentação para construir a imagem esboçada. Precisaria, então, coreografar um percurso para construir diante do público a tal imagem arquitetada. Ou seja, diante do público, meu corpo estaria livre e, na ação da performance, eu gradativamente iria mumificar meu próprio corpo com as fitas, prender os balões e lambuzar meu rosto com doces.

Porém, depois, acabei por resolver que a performance deveria ser uma espécie de funeral, onde os observadores pudessem conversar, beber e

comer, enquanto contemplassem meu corpo quase inerte no espaço. Queria que todos assimilassem o presente momento em que toda aquela comida estava fresca e succulenta e deduzissem o que ela se tornaria a partir do dia seguinte, dia em que ela se transformaria em ninhos de formigas, de moscas e de vermes. O granulado ao redor e sobre o meu corpo apresentava essa ideia já. Para auxiliar a ação, escrevi um texto sem muita coesão de ordem, com uma narrativa aleatória das palavras que me vinham ao pensar em um determinado aniversário já vivido. Misturei os tempos e embaralhei o que corresponderia a uma descrição de cada idade que tive. Eu elencava palavras relacionadas a velório e aniversário. A gravação da minha voz a narrar o texto permaneceu em *loop* com agourentas palavras e frases carregadas de um tom sombrio e com entonação macabra numa distorção que ia ao encontro da minha deformação física.

No áudio, tentei não imprimir nenhuma emoção na minha voz ao dizer tais expressões e elocuições. Usei, ainda, a canção “Parabéns a Você” (cantada por mim) de forma tão desacelerada que acabou por virar um ruído lúgubre, o qual foi associado ao texto que se repetia por três árduas horas no espaço. Digo “árduas” porque, devido ao meu grau de ansiedade e agitação, sabia o quanto sofreria debaixo daquele simbólico casulo apertado, de onde ressurgiria com a minha nova idade: trinta e um anos.

Claro, a minha quase inação era extremamente exaustiva, pois eu tinha todos os membros do corpo presos, exceto a cabeça, que, por sua vez, estava abarrotada de brigadeiro e confeitos coloridos. Nenhum poro estava desobstruído. Só tinha as narinas para absorver e expelir ar. Se

abrisse a boca, poderia engasgar com fragmentos de confeitos ou com partes da espessa camada de chocolate que usava. Tive mesmo que manter a máxima concentração durante todo o tempo da ação em que movia meus músculos quase que por espasmo, mas que eram imediatamente reprimidos pelo embrulho que cobria o meu corpo. Considerei o horário do meu nascimento (vinte horas do Brasil, ou seja, meia-noite em Portugal) como momento propício para dar fim à minha performance e, então, das vinte às vinte e três horas, eu permaneci instalado e, das vinte e três até meia-noite, fui libertado (por alguns assistentes) do alvéolo que construí sobre o meu corpo e fui ao camarim para, finalmente, somente na virada do dia vinte para o vinte e um, já limpo e completamente livre do “casulo”, soltar os balões no espaço e colocar um ponto final na performance.

## 5.

A ação foi repetida durante o *Performance Platform Lublin* na Galeria Labirynt, na Polônia, como um ritual estético em outubro de dois mil e treze. Enquanto realizava a ação, durante o próprio ato, sofri influência a partir do estímulo recebido da audiência e acabei por alterar a forma como concluiria a ação; fui gradativamente aumentando a movimentação do meu corpo até que, por fim, consegui escapar do casulo de fitas para caminhar em direção à rua, onde soltei os balões. Fiz isso sem ajuda de assistentes e sem passar por uma limpeza no camarim, longe dos olhos dos espectadores. Acho que falhei, porque tornei lúdico o que deveria ser mórbido conceitualmente diante dos olhos do observador. O público deveria

ver apenas a imagem do meu corpo preso às fitas e aos balões para deduzir um desfecho real: os balões murchariam e não me fariam ascender. Mas, claro, considero a própria apresentação também como parte de um processo criativo.

Essa mesma forma – resolvida durante a própria ação no evento da Polônia – foi repetida na apresentação feita no Sesc-Campinas, em novembro de dois mil e treze, durante a exposição *Moda e Religiosidade em Registros Corporais*. É pertinente mencionar que essa ação, por me manter quase completamente imobilizado por muito tempo, chega a me causar certo pânico. O ápice desse pânico ocorreu na Polônia, situação que me fez fugir do lugar expositivo e escapar do olhar da audiência.

Ressalto que, na primeira apresentação, ainda como rito de passagem, resisti bravamente, mas sofri muito durante as três longas horas que enfrentei.

Em Campinas, interior de São Paulo, eu aguentei sem agonia e sem medo. Não sei se foi por ter me habituado com o tempo da (in)ação ou se foi por saber que o fim do aflitivo planejamento era algo muito libertador, ou ainda, se foi porque estava sendo “velado” num território mais familiar, no estado de São Paulo. Creio que sim, porque em S.J. do Rio Preto, na instituição do Sesc, fui assistido pela família e, lá, mantive-me ainda mais sereno. Nessa ocasião, encerrei a performance completamente nu quando me liberei das fitas que me envolviam, dos doces que grudavam na minha pele e dos trinta e um balões de gás hélio que foram soltos no próprio espaço fechado. Friso que, nas apresentações anteriores, eu me envolvi de fitas por cima da própria roupa que eu estava

usando no dia da ação.

Apesar do frio intenso da cidade de Curitiba, durante o p.ARTE do mês de maio de 2014, eu procedi da mesma forma que em Rio Preto e não utilizei nenhum indumento por baixo da composição das fitas, ou seja, somente nas duas últimas apresentações é que cheguei à conclusão sobre a melhor maneira de expor sob forma de ritual estético o que foi iniciado também como um rito de passagem.

Foi um mês antes de completar trinta e dois e dar continuidade a essa série que me comprometi a nunca mais deixar de fazer que, então, realizei *Proxim(a)idade* pela provável derradeira vez. Talvez ainda revisite esse trabalho.

## 6.

Fatalmente, para conceber a primeira ação, fui influenciado ou simplesmente motivado pelas composições de algumas artistas que abordam o universo feminino quando recorrem a elementos da culinária para formularem suas estratégias visuais e artísticas. São elas: a brasileira Márcia X. e as meninas do coletivo The Icelandic Love Corporation.

As obras sobre as quais me apoiei como referência visual para a elaboração da primeira criação foram: *Pancake*, de Márcia X. e *Woman Good Enough to Eat*, do coletivo The Icelandic Love Corporation. Em ambas composições, os corpos são adornados com alimentos doces, embora, no discurso delas, não esteja abordado propriamente o tema em torno da morte e do rito de passagem do aniversário, mas sim da mulher como objeto de consumo. Evidentemente, essas composições todas que uso como referência (bem com a minha própria)

remetem nosso olhar para vários trabalhos da artista cubana Ana Mendieta.

## 7.

O que disse (e mantive gravado em áudio) para dar início a essa série e completar trinta e um anos de idade:

“Faço dois anos. Enfeites. Alimentos meigos, fascínio. Vermes nos doces. Meigos, ternos, carinhosos. Fiz vinte e cinco. ‘Feliz aniversário’. Roupas novas. Sábio como aos quatorze anos. Caixas, laços, caixões. Presente. Relógio. Acender velas. Ascender. Subir. Pareço ter vinte e nove. Elevar-se. Transcender. Pele jovem. Passado. Máscara. Púbere. Estou com sete anos. Ausência da necessidade do espelho: completo um ano de vida. Truques de maquiagem. Maquiagem. Chocolate granulado. Espelho. Amava ter doze anos. Completo trinta e um. Complexo. Abstruso, complicado, difícil, cabeludo, careca. Tenho todos os anos. Tenho todos espelhos. Tenho quinze anos. Sou unicamente o espelho. Tenho vinte e dois anos de idade. Não tenho pelos. Trinta. Transformação. Desacelerar a idade. Estou com vinte e sete. Doces os vermes. Experiente como aos treze anos. Modelo. Padrão. Fiz vinte anos. Juventude. Rugas camufladas.

Tenho excesso de pelo. Vinte e um anos. Mascaradas, peles disfarçadas... deram-me vinte anos... encobertas, coloridas. O relógio não para. Vinte e todos. Vivi oito anos. Chama. Sopro. Estouro. Terei dezenove anos. Idoso. Fiz dezesseis anos. Odeio o espelho: doente aos três anos de idade. Próxima idade. Produtos para retoques. Pintura. Dissimulação. Vinte e três anos. Nutrimentos de formigas. Iscas de doces minhocas. Afetuosos, humanos, afáveis. Parabéns. Vestes impecáveis. Vivo há nove anos. Caixotes. Completei vinte e quatro anos de vida. Laçarotes, papéis rasgados. Mesa decorada. Urna. Caixão. Saudável. Pareço ter dez anos. Sarcófago. Presentes. Atual. Medidor de tempo. Arder. Inflamar. Transcender. Faces ocultas. Ascender. Pele jovem. Velório. Passado. Elevar-se. Impossibilidade. Adolescente. Ausência da necessidade do espelho: completo vinte e seis anos de vida. Próxima idade. Invenções de pinturas sobre a pele. Maquilagem. Autoimagem. Completo vinte e oito. Entrelaçado. Podre. Tinha dezessete anos. Flores. Tenho todos os anos de vida que me foram dados. Nego espelhos. Permaneço. Tenho dezoito anos de idade. Esqueço a idade.

Deslembro. Proximidade. Tenho quatro anos. Arquétipo. Doença. Protótipo. Juventude. Desapareço. Deformidades camufladas. Subir para onde? Queria ter onze anos. Mascaradas verdades, peles encobertas. O relógio não para. Esconderijo. Exterioridade. Explosão. Caminho. Natureza morta. Vinte e seis.”

#### 8.

No meu trigésimo segundo aniversário, procurei fantasiar a possibilidade de evitar a morte e regressar ao útero materno. *Reverso* – ação realizada também no CAAA em Guimarães assim como foi com a estreia de *Proxim(a)idade* – é um diálogo meu e da minha mãe que foi gravado e, depois, totalmente revertido. O público ouve trinta e dois minutos desse áudio e pode ter acesso ao diálogo original apenas se gravá-lo durante a ação para, depois, revertê-lo.

A conversa foi estabelecida com consentimento da minha mãe, porém ela não sabia que tudo estava sendo gravado. O diálogo era basicamente em torno da gravidez da minha mãe, do meu nascimento e de todos os meus aniversários em ordem cronológica. A reversão da nossa conversa constrói, metaforicamente, um retorno dos trinta e dois anos de idade para a minha forma de embrião no útero materno. Então, deitado nu sobre um espelho iluminado, contemplo, por trinta e dois minutos, cada parte frontal do meu corpo, considerando que a minha matéria degrada a cada milésimo de segundo que passa. Gradativamente, a luz é apagada desde o início da ação até

atingir a completa escuridão que marca o fim da performance, aludindo ao ambiente uterino e, ao mesmo tempo, à morte.



Fig. 2 Registro fotográfico de Tânia Dinis a partir da primeira apresentação no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura em Guimarães. Vinte de junho de dois mil e quatorze.

Fig. 3 Frame da videoperformance originada a partir da ação. Imagem obtida na primeira apresentação no Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura em Guimarães. Vinte de junho de dois mil e quatorze.

## 9.

A imagem concebida era completamente minimalista, sendo apenas um recorte de luz elipsoidal (sem filtro de cor) incidida sobre um espelho sobre o qual eu me deitava. No entanto, no dia do evento, surgiu um elemento surpresa que eu contava que fosse ocorrer de outra forma: o reflexo da composição.

O espectro gerado a partir da luz sobre o espelho, segundo o que esperava, atravessaria a área das varas de luzes e se constituiria no teto da caixa preta teatral, onde nenhum espectador poderia visualizá-lo. Mas, ao contrário do que eu previa, por conta do ângulo do refletor de luz que já estava posicionado pelo técnico do espaço, o reflexo foi parar na tela branca que delimitava o fundo da área cênica, sendo esta uma feliz coincidência que sublinhou o discurso da obra e colaborou por completo com o teor do trabalho, pois, na espantosa e imprevisível sombra originada, percebíamos dois corpos conectados, funcionando como uma materialização da minha ideia de buscar simbolicamente a minha integração com o corpo da minha mãe novamente.

O conjunto – a imagem do meu corpo sobre o espelho bem como o espectro provocado – arrematou o conceito do trabalho, o qual tem, como fâtuio fundamento, também o que Lacan nomeou por “estágio do espelho”, que é uma expressão por ele criada para denominar um momento psíquico da evolução humana estabelecido logo no início da vida, entre os seis e os dezoito meses, sendo um período em que a criança desconhece a sua verdadeira unidade corporal e, por isso, antecipa a noção sobre ela através de uma identificação com a figura do seu

semelhante e da percepção da sua própria imagem refletida num espelho.

**10.**

Vale citar aqui um trabalho desenvolvido sob a mesma premissa de buscar alguma solução metafórica para “curar” a morte, mas o mesmo não pertence a essa série; é só uma coincidência (ou insistência) na mesma temática.

A ideia inicial dessa criação concretizada sob forma de videoperformance foi gerada a partir de uma conversa virtual com a artista e pesquisadora Nathália Mello, a qual, assim como eu, também teme a incógnita que é a morte. Dialogávamos sobre projetos particulares – ela sobre sua vontade de resgatar a memória dos seus antepassados e eu sobre os ritos de passagem – até que ela me recomendou a leitura de *O Casaco de Marx – Roupas, Memórias, Dor*, de Peter Stallybrass (2008) e, no meio do bate-papo, disse que queria, através da sua pesquisa, pensar sobre uma possível cura para a morte. Claro, tudo fez completo sentido para mim e, sob forma de imagem, eu consegui raciocinar de modo bastante condizente a tudo que proferíamos e, assim, concebi *À-Terra-Dor*. Eu me imaginei vestido de branco a abrir uma cova rasa, a retirar a roupa que vestia para, daí, enterrá-la e abandonar o local nu. Posteriormente, eu voltava ao local para desenterrar a roupa e vesti-la suja de terra, dotada de signo que remete à putrefação da matéria. O formato apresentado como trabalho foi filmar a execução de tais ações e apresentar a rebobinagem de uma sequência que deixa de ser cronológica e, sendo assim, desfaz a minha imagem final a usar o traje “podre” para mostrar, como um fim, o meu aspecto renovado e, assim, a terra

funciona tal qual uma fonte da juventude e não como ambiente onde a nossa carne é consumida. Indubitavelmente, a ideia de cura para a morte abordada aqui foi projetada para a concepção de *Reverso*.

**11.**

Para o meu próximo aniversário, vou propor simbolicamente a reintegração do meu corpo com o universo, buscando assim a minha garantia de eternidade.

### **Referências Bibliográficas:**

LACAN, J. 1949. "O Estágio do Espelho como Formador da Função do Eu". In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 97.

STALLYBRASS, Peter. *O Casaco de Marx: roupas, memórias, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

### **BIO TALES FREY**

(Catanduva-SP, Brasil. 1982), vive e trabalha entre o Brasil e Portugal. Artista performático, videoartista, crítico de arte e encenador, atualmente, está em fase de conclusão de um doutorado em "Estudos Teatrais e Performativos" pela Universidade de Coimbra em Portugal, onde desenvolveu a tese-projeto (Practice-led Research) "Performance e ritualização: moda e religiosidade em registros corporais". Fez Mestrado em "Teoria e Crítica da Arte" pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e uma especialização em "Práticas Artísticas Contemporâneas" pela mesma instituição. Sua formação é em "Direção Teatral" pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, instituição onde manteve vínculo para cursar uma graduação em "Indumentária" na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Apresentou trabalhos artísticos na Argentina, no Brasil, no Canadá, na China, em Cuba, nos Estados Unidos da América, na Inglaterra, na França, na Alemanha, na Malásia, no México, na Polônia, no Peru, em Portugal, na Sérvia, na Suécia e na Tailândia.

