

Joana Margarida Correia de Oliveira Teixeira

2º Ciclo de Estudos em Estudos de Teatro

Teatro Comunitário em Portugal: dois casos de estudo recentes

2014

Orientador: Professora Doutora Isabel Morujão

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/Projeto/IPP:



*Pesquisar de modo radical só pode acontecer na margem do sistema produtivo.*

(Sérgio de Carvalho)



## Agradecimentos

Porque este trabalho não teria sido o mesmo sem eles, agradeço profundamente:

À Professora Doutora Isabel Morujão, pela sua orientação, pelo encorajamento e pelo seu entusiasmo na investigação deste tema.

Ao Projeto Raiz – Programa Escolhas, pela preferência e confiança no meu trabalho. À sua equipa técnica, pela liberdade que me deram nos momentos de criação e pela cedência de informações sobre o Projeto, que foram um precioso contributo para esta dissertação. Aos jovens que participaram nas Oficinas de Expressão Dramática, agradeço a presença nas sessões, a paciência e a resistência de trabalho que souberam cultivar, bem como o carinho insubstituível com que sempre me trataram.

Ao Paulinho Oliveira, por *Gheto Bunker*.

À Apuro – Associação Cultural e Filantrópica pelo convite que me fizeram e a todos aqueles que participaram no espetáculo *Lendas e Narrativas, Memórias de um Tempo Qualquer*.

À PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, pela referência que é, para mim, o seu trabalho e, em particular, ao Hugo Cruz, pelas muitas referências bibliográficas que me aconselhou e disponibilizou.

À Suzana Ralha, pela generosidade da sua entrevista.

À minha mãe, agradeço o seu gosto pelo Teatro, porque na verdade há demasiadas coisas para lhe agradecer.

Ao meu pai, por, embora por vezes contrariado – há que admiti-lo – me ter apoiado sempre nas decisões que tomei.

À minha irmã Ana, pelo exemplo que é como irmã mais velha (quando vai alguém à nossa frente, nós já sabemos onde pôr os pés) e pela inteligência das perguntas que sempre me faz e que tão úteis me foram na realização desta tese.

À avó Cesarina e à avó Arminda, pelo exemplo de força de trabalho.

Ao Afonso, por muita coisa, mas sobretudo pela credibilidade das suas palavras quando fala daquilo em que acredita, o que inclui a arte comunitária.

E a todos aqueles que eu não mencionei, mas que, ainda assim, sei que estão cientes da minha gratidão pelo apoio que me prestaram durante este processo de trabalho.

## **Resumo**

Perante o fenómeno crescente do Teatro Comunitário em Portugal, exige-se cada vez mais uma reflexão sobre a sua prática.

No sentido de dar resposta a essa necessidade, esta tese dedica a sua primeira parte a um enquadramento teórico, que permite alcançar um ensaio da definição do conceito de Teatro Comunitário. A segunda parte debruça-se sobre dois casos de estudo que exemplificam algumas práticas de teatro com comunidades, atualmente, em Portugal. A terceira parte, enquanto espaço de comparação dos dois casos de estudo, possibilita uma reflexão sobre a categoria teatral a que correspondem.

**Palavras-chave:** teatro; comunidade; teatro comunitário; caso de estudo.

## **Abstract**

Before a growing phenomenon of Community Theater in Portugal, it's evermore required a reflection about its practice.

To answer to this necessity, this thesis dedicates it's first part to a theoretical framework, which allows us to reach a draft for the definition of the concept of Community Theater. The second part addresses two case studies which exemplify some theater practices with communities, at the moment, in Portugal. The third part, as a comparison between the two case studies, enables a reflection about which theatrical category they correspond to.

**Keywords:** .theatre; community; community theatre; study case.

<b>Índice</b>	
<b>Agradecimentos</b> .....	5
<b>Resumo</b> .....	6
<b>Abstract</b> .....	7
<b>Introdução</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I: conceptologia, origem e atualidade</b> .....	15
<b>Um teatro em busca de definição</b> .....	16
<b>Nas origens do teatro comunitário</b> .....	17
<b>Para um conceito de comunidade</b> .....	19
<b>Uma prática de contornos próprios</b> .....	21
<b>Três coordenadas para o mapa do teatro comunitário</b> .....	24
<b>Espaço</b> .....	24
<b>Participantes</b> .....	26
<b>Conteúdos</b> .....	27
<b>Teatro comunitário no Portugal de hoje</b> .....	28
Ecos de imprensa .....	33
Contacto com práticas internacionais .....	34
<b>CAPÍTULO II: Casos de estudo</b> .....	37
<b>Apresentação dos casos de estudo</b> .....	38
<b>Primeiro caso de estudo: Grupo de Teatro do Projeto Raiz – Programa Escolhas</b> .....	40
<b>Breve Sumário da História de Ramalde</b> .....	40
<b>A relação de Ramalde com o Teatro</b> .....	44
<b>O Projeto Raiz – Programa Escolhas</b> .....	46
<b>A Oficina de Expressão Dramática</b> .....	47
<b>A primeira oficina</b> .....	49

Os ensaios .....	50
Razões de escolha do texto .....	51
O espetáculo.....	53
Autoavaliação .....	54
<b>A segunda oficina .....</b>	<b>55</b>
Razões de escolha do texto .....	56
Os ensaios .....	57
Razões de escolha do novo texto .....	59
O espetáculo.....	61
Autoavaliação .....	63
<b>Motivações e Resistências .....</b>	<b>64</b>
<b>Segundo caso de estudo: Espetáculo <i>Lendas e Narrativas, Memórias de um tempo qualquer</i>.....</b>	<b>73</b>
<b>A Rota do Românico .....</b>	<b>73</b>
<b>Palcos do Românico .....</b>	<b>73</b>
<b>A Apuro - Associação Cultural Filantrópica.....</b>	<b>74</b>
<b>Descrição do processo de trabalho .....</b>	<b>75</b>
Razão de escolha das Lendas e Narrativas .....	77
Os ensaios .....	78
O espetáculo.....	79
Avaliação .....	80
<b>CAPÍTULO III: Comparações conclusivas .....</b>	<b>81</b>
<b>Comparações .....</b>	<b>82</b>
Imprevisibilidade .....	82
As técnicas de ensaio .....	83
Intenções .....	83

A (des)continuidade dos projetos: .....	84
<b>Conclusão</b> .....	86
<b>Bibliografia</b> .....	89
<b>Anexos</b> .....	93

## **Introdução**

A presente dissertação foi realizada no âmbito do Mestrado de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

A motivação para a investigação que aqui se desenvolve surge do cruzamento das reflexões suscitadas nos diferentes seminários de mestrado com cinco anos da minha experiência profissional como atriz, professora de expressão dramática e animadora sociocultural. O teatro e a animação sociocultural são atividades que tenho desenvolvido de forma simultânea e complementar, porque a atividade teatral está sempre presente no meu trabalho de animação sociocultural e, por sua vez, a consciência e a perspetiva sociocultural estão sempre vigilantes no meu trabalho teatral.

Apesar de o entretenimento e a ocupação de tempos livres serem muitas vezes o propósito/ pretexto das minhas atividades, trabalhar na margem constitui de algum modo o desafio mais aliciante de todo o meu trabalho, que pende para a vertente da inclusão social. Nesse sentido, destaco a minha experiência, ao longo destes cinco anos, com as comunidades de Aldoar e de Ramalde, na cidade do Porto, que me permitiram o contacto com diversas faixas etárias e diversos contextos socioeconómicos e culturais, entre outras experiências várias.

Tanto o teatro perspetivado como ferramenta de inclusão social, como a comunidade enquanto princípio e meio de construção de um trabalho artístico serviram de ponto de partida para vários trabalhos que desenvolvi enquanto profissional e todos se saldaram na confirmação do teatro como arte ao alcance de todos, com todas as benéficas repercussões que pode trazer aos indivíduos e às respetivas comunidades em que se inserem e que serão oportunamente referidas e desenvolvidas nesta dissertação.

Toda a minha experiência acima referida decorreu – há que salientá-lo – numa altura de afirmação do teatro comunitário em Portugal. Esta feliz coincidência possibilitou-me uma experiência diversificada a vários níveis: tanto como espectadora (porque se afiguravam cada vez mais ao meu dispor espetáculos de cariz comunitário, que obviamente influenciaram as minhas tendências), como enquanto aluna do curso de Interpretação na ESMAE, onde tomei pela primeira vez contacto com o “Teatro em Contexto” e conseqüentemente com uma nova forma de trabalhar como atriz, que ia ao encontro do perfil que eu tinha vindo a construir ao longo do meu percurso académico.

A tendência, a necessidade e a pertinência de reflexão sobre a arte comunitária hoje em dia é inegável, ao ponto de ser uma matéria presente nos planos curriculares de cursos de teatro, música, psicologia, educação, etc. A importância social da arte comunitária é visível também nos projetos de desenvolvimento social, que investem cada vez mais nas artes como estratégia de intervenção, pelo potencial de alternativa e inovação que comportam, dando por sua vez um aumento de visibilidade a esses projetos sociais.

Este é um conceito que se foi tornando moda para uns, para outros (entre os quais me incluo) um “modo” de fazer espetáculos.

Com tudo isto, e sentindo que o meu trabalho faz parte deste movimento crescente, surgiu a ideia e o desejo de aprofundar a minha consciência sobre o que é o Teatro Comunitário, bem como de refletir sobre o trabalho que desenvolvo e de o perspetivar no âmbito de um enquadramento teórico e experimental mais sólido. O Mestrado em Estudos de Teatro aguçou este engenho, especialmente com os seminários de Práticas Cénicas (no qual a visualização e análise crítica de espetáculos contribuiu significativamente para a sedimentação da minha consciência sobre esta prática teatral específica) e Sociologia das Artes (do qual destaco a realização de um trabalho teórico/empírico sobre *A importância dos espetáculos de teatro comunitário na programação da Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura – na perspetiva do programador*).

Assim, esta dissertação estrutura-se em três capítulos. No primeiro, far-se-á uma abordagem ao conceito de Teatro Comunitário, numa abrangência nacional e internacional, com vista ao ensaio de uma definição mais assertiva, consensual e balizada deste tipo de teatro, visando sobretudo a sua aplicação ao contexto nacional. O segundo capítulo debruçar-se-á sobre o estudo de caso de dois projetos teatrais, realizados no seio de duas comunidades diferentes e que envolveram os seus elementos quer como participantes criativos, quer como executantes. O primeiro caso centra-se numa oficina de teatro vocacionada para jovens em risco de exclusão social, no âmbito do Projeto Raiz – Programa Escolhas, em Ramalde, no Porto, e tem como ponto de partida a minha observação enquanto formadora, encenadora e diretora artística do grupo. O segundo caso aborda um espetáculo que juntou profissionais e não profissionais de teatro, numa criação encomendada à Associação Cultural e Filantrópica

Apuro (do Porto), pela Câmara Municipal de Felgueiras, para o projeto Rota do Românico. O seu tratamento partirá dos mesmos pressupostos: a minha observação enquanto atriz profissional do elenco do espetáculo. O terceiro capítulo será lugar de cruzamento e comparação das duas experiências evidenciadas nos casos de estudo e de reflexão sobre a categoria teatral a que dizem respeito.

Estou consciente de que o meu objeto de estudo e o objetivo que tracei são, de algum modo, um rasgar de pano no cenário de práticas teatrais. Pouca bibliografia sistemática existe em Portugal e no mundo sobre esta prática de teatro comunitário, que se situa no nevrálgico equilíbrio (ou desequilíbrio?) entre vontades e resistências.



# **CAPÍTULO I: conceptologia, origem e atualidade**

## Um teatro em busca de definição

O conceito de Teatro Comunitário não figura nos dicionários de teatro, nacionais ou estrangeiros. Praticamente ausente em sede teórica<sup>1</sup>, é no contexto de trabalho que o conceito começa por emergir. Recentemente, é em artigos que refletem sobre a prática teatral que a designação vai ganhando foros de identidade e consistência, reivindicando cada vez mais uma conceptualização que a legitime e a credibilize. Marcela Bidegain<sup>2</sup>, encontrando-lhe características que lhe determinam a dificuldade na sua aferição, aponta fundamentalmente a mobilidade, a inovação e a circunscrição local. De facto, o Teatro Comunitário é diferente de país para país, variando conforme as tradições locais e os movimentos políticos, sociais e artísticos dos contextos em que se desenvolve, sendo neste aspeto muitíssimo relevante o trabalho desenvolvido por Eugene Van Erven<sup>3</sup>, que faz um estudo de caso desta prática teatral desenvolvida por ele nos cinco continentes. Por isso, muitas vezes “adquire diferentes formatos e designações, como, por exemplo, arte participativa, dança comunitária, teatro aplicado, performance baseada na comunidade, teatro para a transformação social, arte engajada, performance comunitária, teatro ambiental, arte pública ou teatro para o desenvolvimento”.<sup>4</sup> Outras tentativas de delimitação optam por circunscrevê-lo a classes sociais ou aos efeitos visados pela sua prática, resultando daí as expressões *teatro popular*, *teatro de massas*, *teatro amador*, *teatro antropológico* ou *ritual(ístico)*, *psicodrama*, *teatro etnográfico*, *teatro do oprimido*, *teatro político*, *teatro didático* ou *teatro agit-prop*.

Julgamos possível, dentro do quadro das dificuldades inerentes à fixação de qualquer conceito, e particularmente dos constrangimentos que o Teatro Comunitário

---

<sup>1</sup> Foi apenas na *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance* (2003). Edited by Dennis Kennedy. New York: Oxford University Press, que encontramos uma entrada referente a “Community Theatre”.

<sup>2</sup> Autora da obra *Teatro Comunitário – Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007, na qual traça um rigoroso e aprofundado retrato do teatro comunitário na Argentina, considerado um dos mais interessantes e paradigmáticos fenómenos de Teatro Comunitário, a nível mundial, e que se encontra em avançado estado de sistematização.

<sup>3</sup> Eugene Van Erven. (2001). *Community Theatre, Global Perspectives*. Routledge. London.

<sup>4</sup> Cláudia Andrade. (2013). *Coro: Corpo Coletivo e Espaço Poético, interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra.

experimenta junto daqueles que com ele contactam, ensaiar uma definição para teatro comunitário, a partir das reflexões que desenvolveremos ao longo da presente dissertação.

## **Nas origens do teatro comunitário**

O termo Teatro Comunitário foi utilizado pela primeira vez em 1920, pelo professor Alexandre Drummond, na Universidade de New York Cornell, a propósito do seu trabalho de desenvolvimento de peças de teatro feitas por pessoas daquela zona. Quem nos conta a história destes primórdios é Eugene Van Erven, para quem os argumentos antropológicos devem pesar menos nos contornos de definição desta prática que, segundo a sua perspectiva, se devem centrar mais privilegiadamente nos seus antecedentes mais imediatos, que estão associados a variadas formas da contracultura, teatro radical, teatro anti e pós-colonial, teatro educacional e teatro de libertação dos anos 60 e 70. Para Erven (1997:1), estas décadas assistiram ao aparecimento de novas estéticas teatrais orientadas para a criação coletiva, advogando uma forma diferente de ver a arte e a sua função na sociedade.

Em Portugal, será sobretudo depois do 25 de abril que as experiências de abertura da prática teatral a pessoas exteriores ao teatro começam a ganhar alguma ideia. Cite-se, por exemplo, a atividade da Cooperativa de Produção Artística de Teatro de Animação O Bando<sup>5</sup>, que, definindo a sua esfera de atuação na área da animação cultural, foi aproveitando o clima favorável a ousadias experimentalistas. É este grupo que, num manifesto escrito em 1988, afirmou a sua intenção e vocação comunitárias, e se auto classificou de Teatro Comunitário: “O termo *teatro comunitário* é o termo que

---

<sup>5</sup> Outras companhias poderiam aqui ser chamadas à colação, pela sua vertente didática e intervencionista junto de populações que nunca tinham contactado com qualquer prática teatral. É o caso da Comuna, criada ainda em 1972, e de outras. No entanto, interessam-nos apenas aquelas que expressamente reivindicam esta orientação de teatro comunitário.

encontramos para melhor classificarmos a nossa atitude no teatro neste momento”.<sup>6</sup> Estava lançada a primeira pedra para um trajeto longo, heterogéneo e diversificado que, no entanto, só nos primeiros anos do séc. XXI conhecerá uma significativa efervescência. De facto, neste momento, a nível da programação e de candidaturas a financiamento para projetos sociais e artísticos, *comunidade* é a palavra que está na ordem do dia. É também neste século que a historiografia dos grupos de teatro comunitário começa a ter grande visibilidade, através de registos vários: escrito, fílmico, fotográfico, etc. Não nos admiraríamos até se, daqui a anos, fosse ao século XXI que se viesse a remontar os alvares do Teatro Comunitário no nosso país, atendendo a que se trata do século em que a vontade e a necessidade parecem cruzar-se definitivamente nesta caminhada.

Contudo, a história do Teatro Comunitário em Portugal não está ainda compilada e exige uma recolha aturada e sistemática de informação no seio das companhias que o produzem, bem como o tratamento dos seus arquivos (quando existem) – trabalho esse moroso e exaustivo, que uma tese de mestrado não comporta e que impede uma investigação realmente aprofundada e conclusiva sobre o assunto. Há, no entanto, teorias como a de Cláudia Andrade, que defende que não se pode falar na existência de um verdadeiro movimento de Teatro Comunitário em Portugal, embora não sustente esta sua afirmação. Salvaguarda contudo experiências essenciais para o desenvolvimento de práticas artísticas na comunidade, ao longo dos últimos quarenta anos. “No início do século XX, as expressões teatrais comunitárias estão associadas à cultura popular e a movimentos intelectuais românticos de afirmação nacional. Durante o Estado Novo, a revitalização do teatro popular está sobretudo relacionada com fins ideológicos, sendo que existe uma atividade levada a cabo por coletividades artísticas locais, como as casas do povo e grupos amadores, mas o funcionamento da censura e de um forte aparelho repressivo estatal, condicionaram profundamente a realização e o conteúdo dos espetáculos”.

O trabalho que aqui apresento agora é, naturalmente, fruto deste percurso.

---

<sup>6</sup> In AA. VV. (2009) *Teatro o Bando – Afetos e Reflexos de um Trajeto* (Dir. João Brites). Palmela: Cooperativa de Produção Artística de Teatro de Animação O Bando, p. 38.

## Para um conceito de comunidade

Numa primeira instância, poder-se-ia arriscar que uma comunidade é uma realidade composta por um grupo de indivíduos, que se agregam em torno de algo comum (escola, morada, estigma social, etc.), numa atitude pertencente e voluntariamente participante, sem que ninguém seja detentor particular do que exista nessa esfera, ou seja, o que existe na comunidade pertence a todos aqueles que dela fazem parte. A comunidade é algo que se insere num coletivo e ao qual o coletivo se agrega. Nela, os indivíduos contribuem para o bem comum e dele usufruem.

Marcia Pompeo Nogueira<sup>7</sup>, ao tentar aprofundar este conceito, apresenta dois tipos de comunidade, já previamente propostos por Baz Kershaw:<sup>8</sup>

*Comunidade de local* - criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente.

*Comunidade de interesse*: formada por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum. (...) Estas comunidades podem não estar delimitadas por uma área geográfica particular. (...) As comunidades de interesse tendem a ser explícitas ideologicamente, de forma a que mesmo que os seus membros venham de áreas geográficas diferentes, possam de forma relativamente fácil reconhecer a sua identidade comum (Kershaw: 1992, 31). Desta forma, tanto nos pequenos agrupamentos rurais como nas sociedades mais complexas a comunidade representa um espaço de articulação, uma arena para experiências da vida social. Comunidade não se define apenas em termos de localidade. (...) É a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de "sociedade". É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar (Cohen: 1985, 15).<sup>9</sup>

Todas estas definições bebem a sua influência em Joseph-H. Fichter, ainda hoje considerado uma incontornável referência nestas áreas. De facto, em *Sociologie*, Fichter denuncia a fragilidade destes vocábulos que encerram significações múltiplas e chama a

---

<sup>7</sup> Professora do Departamento de Artes Cénicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde atua na área de Teatro e Comunidade. Autora de variados estudos sobre esta realidade.

<sup>8</sup> Professor Emérito da Universidade de Warwick, em Inglaterra, doutorado em Teatro e com vários trabalhos editados relacionados com o Teatro Comunitário.

<sup>9</sup> Marcia Pompeo Nogueira. (2007). "Tentando definir o Teatro na Comunidade" CEATR/ UDESC – Projeto de pesquisa Banco de Dados em Teatro para o desenvolvimento de Comunidades. Consultado a: 18 – 07 – 2014. Disponível em:

[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/cenicais/Marcia%20Pompeo.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicais/Marcia%20Pompeo.pdf)

atenção para a necessidade de uma “cuidadosa definição técnica” do termo.<sup>10</sup> Assim, para ele, comunidade não é mais do que um segmento organizado da sociedade global, essencialmente ligada ao solo, no sentido de que as pessoas que a constituem habitam de modo permanente um certo território, tendo consciência de pertencerem simultaneamente ao grupo e ao lugar. Podendo ser constituída por feixes de grupos mais pequenos, a sua totalidade é dotada de identidade própria, tendo consciência das necessidades que existem no interior e no exterior do seu grupo imediato.

Fichter conjuga por vezes esta designação com o termo vizinhança<sup>11</sup>, no qual se inspira para distinguir *vizinhança espacial urbana* de *vizinhança social urbana*, onde as relações sociais são sistemáticas. Partindo do étimo de vizinho como aquele que habita próximo de outro, Fichter defende que a sociedade comunitária é uma sociedade na qual as pessoas habitam perto umas das outras. O conceito de sociabilidade de vizinhança, sendo próprio das comunidades rurais e populares, tem sido recentemente retomado de forma consciente e deliberada nas cidades, para promover o espírito de comunidade entre os habitantes de bairros, zonas mais carenciadas, problemáticas ou subúrbios.

Relacionando estas questões sociológicas com a prática teatral, Cláudia Andrade afirma:

Com base na ideia de proximidade geográfica, de interação social ou na partilha de interesses em comum, o conceito de comunidade não poderá nunca ser hermético nem partir de uma presunção de homogeneidade. Cada comunidade é única, constituída por múltiplas identidades que interagem no seu seio. Será sempre a sua composição e particular estrutura que irá determinar o processo e a criação artística.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Joseph-H Fichter (1960), *Sociologie*. Paris: Editions Universitaires. Pp. 137-139.

<sup>11</sup> Embora datado da década de 60, este raciocínio de Fichter contém em si algo de visionário, na medida em que uma das mais significativas tipologias de Teatro Comunitário atualmente, a nível mundial, é justamente o chamado Teatro de Vizinhos, que funciona na Argentina, em Buenos Aires (cf. Edith Scher, *Teatro de Vizinhos*), com um dinamismo singular e surpreendente.

<sup>12</sup> Cláudia Andrade. (2013). *Coro: Corpo Coletivo e Espaço Poético, interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra. (p. 30)

## Uma prática de contornos próprios

O termo Teatro Comunitário pressupõe que este é realizado, apoiado e consumido no âmbito de um grupo concreto de pessoas com algo em comum (a mesma morada, a mesma patologia, o mesmo estigma social, o mesmo estatuto, a mesma idade, a partilha das mesmas vivências e ideologias, etc.) sendo essa partilha de experiências o fator agregador e homogeneizador desse grupo.

Sendo o teatro dito comunitário um fenómeno de expressão mundial, alguns especialistas definem-no conforme as suas experiências e observações.

Assim, para Baz Kershaw, por exemplo, está-se perante Teatro Comunitário sempre que o ponto de partida e a estética dos espetáculos forem talhados pela cultura da comunidade e do seu público.<sup>13</sup>

Eugene Van Erven, por seu lado, tendo em conta os diferentes estilos que o Teatro Comunitário pode adquirir, define-o como um teatro baseado nas histórias locais e pessoais de quem o pratica (mais do que em textos pré-escritos), que são trabalhadas primeiro através da improvisação e, depois, de forma coletiva, sob orientação de artistas profissionais externos ou de artistas amadores locais que residem entre estes grupos chamados “periféricos”.

Hugo Cruz<sup>14</sup> considera que estamos perante Teatro Comunitário sempre que o teatro e a comunidade se constituem

como um campo próprio de ação e pensamento que privilegia a participação num processo de criação coletiva inspirada pelas identidades, histórias, culturas, tradições de pessoas e lugares que sustentam o desenho de uma dramaturgia e permitem uma projeção coletiva no

---

<sup>13</sup> Marcia Pompeo Nogueira. (2007). “Tentando definir o Teatro na Comunidade” CEATR/ UDESC – Projeto de pesquisa Banco de Dados em Teatro para o desenvolvimento de Comunidades. Consultado a: 18 – 07 – 2014. Disponível em:

[http://www.ceatr.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf](http://www.ceatr.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf)

<sup>14</sup> Diretor artístico da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, que realiza um importante trabalho de desenvolvimento do Teatro Comunitário em Portugal. Professor nas pós-graduações de “Teatro e Comunidade” da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo; “Teatro: uma Ferramenta na Intervenção em Contextos Sócio-Educativos” e “Gestão e Animação de Projetos no domínio das atividades de enriquecimento curricular” na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto.

futuro. Deste processo espera-se qualidade estética e um impacto comunitário com significado e significativo.<sup>15</sup>

Marcia Pompeo Nogueira identifica três modelos de prática do teatro na comunidade:

- Teatro *para* a comunidade (feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão a sua realidade);
- Teatro *com* a comunidade (quando o espetáculo surge a partir da investigação da cultura de uma comunidade, esses elementos compõem a linguagem do espetáculo e potenciam o questionamento político por parte da plateia);
- Teatro *pela* comunidade (quando o espetáculo inclui pessoas da comunidade no processo de criação teatral, em que estas decidem o conteúdo do espetáculo e têm ao seu alcance os meios de produção teatral).

De facto, Cláudia Andrade (num estudo posterior ao de Marcia Pompeo Nogueira) é mais precisa e assertiva ao afirmar que a “comunidade delimita o âmbito da produção teatral comunitária, uma vez que ela é tema, sujeito e destinatário”<sup>16</sup>, e assim define teatro comunitário como aquele que é não só *para, com e pela* comunidade, mas também aquele que é:

- *da* comunidade, por ser dela que emerge a prática teatral, diretamente relacionada com as suas particulares problemáticas, vivências e inquietações;
- *sobre* a comunidade, por trabalhar a partir do imaginário popular e da memória coletiva, na busca de uma identidade comunitária;
- *na* comunidade, quando o espaço cénico é também um espaço público e de utilização quotidiana.

---

<sup>15</sup> <http://www.apele.org/> consultado a: 20 – 05 – 2014.

<sup>16</sup> Cláudia Andrade (2013), *Coro: Corpo Coletivo e Espaço Poético, interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. (p.24)

Além dos modelos referidos, existem questões que devem ser tidas em conta por quem faz ou vê teatro comunitário, por serem determinantes na avaliação da qualidade de um projeto desta índole. Marcia Pompeo Nogueira, ao considerar que os processos de criação nesta área envolvem frequentemente a interação de artistas de classe-média com pessoas de comunidades periféricas, levanta pertinentemente algumas questões entre as quais a de saber como evitar uma relação de invasão cultural, como garantir um processo democrático, como se pode dar a interação de culturas diferentes, qual o papel do facilitador?”<sup>17</sup> Ainda que sem a intenção de dar resposta exata a estas mesmas perguntas, Suzana Ralha<sup>18</sup> defende que para um projeto de arte comunitária ser positivo tem de estar assente em três pés:

- o ético, no sentido de uma relação de respeito e de valorização pelo património da comunidade, visto à luz do olhar estrangeiro de quem o dirige, considerando que quem participa no espetáculo tem tanto valor quanto quem o dirige;
- o estético, na medida em que o espetáculo proporciona às pessoas que o testemunham uma capacidade de comoção e de transcendência que só um objeto esteticamente apurado consegue produzir;
- o político, que tem a ver com um sentido de justiça e de igualdade de direitos entre os homens e com a consciência das diferenças entre eles, que se prendem com os acessos e oportunidades de que cada um dispõe.

Perante a questão de “como evitar uma invasão cultural”, entendemos que Nogueira se refere ao respeito pela comunidade e pelo seu património cultural por parte de quem dirige o projeto, para que este não imponha a sua visão e os seus conceitos.

A garantia de “um processo democrático” prende-se com o cuidado que deve haver na gestão dos contributos, isto é, com a salvaguarda que seja dada a oportunidade

---

<sup>17</sup> Marcia Pompeo Nogueira. (2007). “Tentando definir o Teatro na Comunidade” CEATR/ UDESC – Projeto de pesquisa Banco de Dados em Teatro para o desenvolvimento de Comunidades. Consultado a: 18 – 07 – 2014. 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)

<sup>18</sup> Anexo 1 (p.97).

de todos contribuírem para a construção do espetáculo e de que a seleção de informação a incluir no mesmo seja uma decisão que resulte da concordância da maioria.

Estes aspetos devem estar sempre presentes de alguma maneira durante o processo de realização ou receção da obra artística e são eles que determinam a mais-valia do projeto. Contudo, as suas resoluções são muito discutíveis e difíceis de colocar em prática num projeto de comunidade. Nem sempre um projeto de animação sociocultural é artisticamente válido e nem sempre um objeto artístico corresponde a práticas socialmente válidas, tornando rara a existência de casos em que há de facto um equilíbrio entre estas duas áreas.

### **Três coordenadas para o mapa do teatro comunitário**

Atendendo aos contornos e particularidades já propostas pelos especialistas citados anteriormente, bem como às características atribuídas ao Teatro Comunitário, valorizaremos três aspetos que o compõem e que entendemos fundamentais para a sua definição: o espaço, os participantes e o seu conteúdo.

#### **Espaço**

*Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado (...) em qualquer lugar... até mesmo dentro dos teatros.*<sup>19</sup>

O Teatro Comunitário pode realizar-se em qualquer espaço que se queira e se justifique, tal como qualquer espécie de teatro: num teatro, num auditório, num cinema, numa sala, numa cave, numa casa particular, numa rua, praça ou escola, na sede de uma associação, numa empresa ou fábrica, num hospital, numa prisão, num escritório... Qualquer lugar é válido desde que sirva os propósitos éticos, estéticos e políticos do objeto artístico a apresentar. No seio de qualquer contexto social, seja num bairro de habitação social, num condomínio fechado, no meio rural ou no meio urbano, no

---

<sup>19</sup> Augusto Boal. (1998). *Jogos para Atores e para Não Atores*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.

interior de uma comunidade, económica e/ou socialmente favorecida ou desfavorecida, tendo em conta, obviamente, que alguns contextos têm naturalmente uma maior abertura e disponibilidade do que outros, para este tipo de práticas e sendo este aspeto responsável pelo grau de facilidade ou dificuldade de realização de uma iniciativa de teatro comunitário.

Delimitado o espaço físico, urge falar do aspeto mais intrinsecamente teatral do espaço: o espaço cénico, que se revela um aspeto incontornável na caracterização do Teatro Comunitário, pelo cariz alternativo e criativo que tem, face aos espaços convencionais de teatro. A utilização de um espaço que não seja uma caixa preta ou um palco à italiana, mas que posicione o público e os atores em arena facilita a interação entre ambos; a utilização de um espaço alternativo, de uso quotidiano, vai implicar necessariamente uma nova apropriação do local e a sua reinvenção, permitindo estabelecer novas relações e diálogos. Assim, “mais do que um cenário, o espaço é um repositório simbólico repleto de histórias e significados e a partir do qual se pode iniciar a escrita e a criação dos espetáculos”<sup>20</sup>, residindo aí a dinâmica estética deste tipo de teatro. Expressões como “Nunca pensei que nesta fábrica se pudesse fazer teatro” (p.18) ou “Nunca pensei que a caldeira desse som de música” (p.44) são reações de *quem viveu* o espetáculo *Texturas*, e que foram registadas no livro com o mesmo título<sup>21</sup>, resultante da análise do processo de um espetáculo de teatro comunitário numa fábrica de cortiça e que servem de exemplo à análise deste ponto.

É importante também referir o espaço teatral enquanto espaço político. Na sua explanação de uma ideia política de teatro, Denis Guénoun<sup>22</sup> defende que “a convocação de forma pública e a realização de uma reunião, seja qual for o seu objeto, é um ato político”.<sup>23</sup> Defende que os teatros de plateias circulares, em que as pessoas

---

<sup>20</sup> Cláudia Andrade. (2013). *Coro: Corpo Coletivo e Espaço Poético, interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra. (p.14).

<sup>21</sup> *Texturas, um projecto de arte comunitária, Imaginarius (2010)*. Santa Maria da Feira: Edição Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.

<sup>22</sup> Professor emérito de literatura e teatro francês na Universidade de Paris – Sorbonne. Autor de livros académicos sobre teatro e filosofia. É também dramaturgo e encenador.

<sup>23</sup> Denis Guénoun, (1946), *A exibição das palavras – uma ideia política de teatro*, Teatro do Pequeno Gesto, 2003. (p.14).

estão voltadas umas para a as outras, potenciam o sentido de comunhão. O mesmo não acontece com tanta facilidade em salas retangulares e em que o palco esteja elevado face ao público, pois, nestes casos, este tipo de espaços elevam o protagonismo do palco, em vez da plateia, ou seja, são salas concebidas para que toda a atenção se foque no palco e, portanto, no que acontece em cena. Ora, independentemente do objeto em cena, o espaço para o Teatro está sempre pensado e preparado para um acontecimento político.

### **Participantes**

*Todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos espect-atores.*<sup>24</sup>

Qualquer pessoa pode fazer teatro comunitário, independentemente da sua idade, condição, origem e extrato social, das suas habilitações literárias, das suas capacidades físicas, intelectuais e cognitivas, ou de qualquer patologia de que padeça, desde que se sinta capaz de integrar o projeto e nele queira aportar a sua mais-valia. Entende-se por participante no teatro comunitário qualquer pessoa que o testemunhe, sejam artistas profissionais, não-profissionais, público, etc. Neste caso, *testemunha* não é apenas sinónimo de espectador. É testemunha de teatro comunitário – e, portanto, participante – todo aquele que nele tiver uma participação ativa ou passiva, durante o processo de construção ou exibição do espetáculo. Por participantes ativos entendem-se os atores e demais agentes artísticos envolvidos no espetáculo, bem como o público que nele intervir.<sup>25</sup> Por participantes passivos entendem-se aqueles que não intervêm diretamente no espetáculo, mas cuja presença sublinha o impacto do espetáculo.

---

<sup>24</sup> Augusto Boal. (1998). *Jogos para Atores e para Não Atores*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.

<sup>25</sup> Por exemplo, no Teatro-Fórum – técnica do Teatro do Oprimido, desenvolvido por Augusto Boal – o público é confrontado com a realidade representada no espetáculo e convidado a interpretar uma das personagens, por improviso, substituindo um dos atores.

## **Conteúdos**

*Sabia ao que vinha mas não sabia o que ia ver...*<sup>26</sup>

O conteúdo de um espetáculo de teatro comunitário tem de estar sempre ligado, de alguma forma, à identidade da comunidade a que se destina.

O conteúdo do espetáculo pode ser definido a partir de improvisações, a partir da pesquisa de elementos que ilustrem a identidade da comunidade, como por exemplo fotografias, entrevistas, vídeos, registos áudio, músicas, canções, objetos, trajes, contos, lendas, narrativas, memórias, etc. Este método é aplicável ao conceito de “teatro sobre a comunidade”.

Por outro lado, o espetáculo pode ser feito a partir de um texto previamente escrito, mas que é utilizado intencionalmente e com o sentido de se dirigir à comunidade. Poderá então, uma peça de Shakespeare ser teatro comunitário? Em minha opinião, pode, desde que a peça “trate de questões de interesse comunitário e que tenham a ver com a sua identidade”<sup>27</sup>, promovendo, desse modo, o seu desenvolvimento.

---

<sup>26</sup> *Texturas, um projecto de arte comunitária, Imaginarius* (2010). Santa Maria da Feira: Edição Câmara Municipal de Santa Maria da Feira. (p.59).

<sup>27</sup> Edith Scher. (2010). *Teatro de Vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires. INTeatro.

## **Teatro comunitário no Portugal de hoje**

Atendendo ao facto de os casos de estudo desta tese se restringirem ao território nacional português, esta investigação não poderia passar sem uma reflexão sobre o estado do teatro comunitário em Portugal, na atualidade, dado que é o exemplo prático a que tenho acesso e sobre o qual posso deter uma visão crítica e fundamentada.

O fenómeno da globalização não é alheio à evolução do teatro comunitário em Portugal. Ainda que as dinâmicas comunitárias possam ser de total iniciativa local, os ventos estrangeiros influenciam inevitavelmente este teatro, através de estéticas e técnicas. A utilização de técnicas desenvolvidas pelo Teatro do Oprimido (Brasil) constitui um exemplo de importação de teatro comunitário estrangeiro em Portugal.

Com base na minha perceção sobre o estado atual do teatro comunitário em Portugal, observo que o teatro feito por comunidades nasce de um movimento voluntário, resultante da iniciativa própria dos habitantes de determinado local, mas pressupondo previamente um investimento por parte de determinadas organizações (sociais, políticas, hospitalares, religiosas, partidárias, etc.). Fazem-no no intuito de divulgar a cultura de uma região ou de promover a inserção social de um determinado grupo populacional, marginalizado por questões económicas, étnicas ou religiosas. Por estas características, o teatro comunitário tem sempre uma circunscrição mais restrita, como, por exemplo, uma cidade, uma freguesia, um bairro ou uma associação.

Além do interesse de que o teatro comunitário tem vindo a ser alvo por parte de certas organizações (autárquicas, estatais, etc.) para a divulgação de culturas e inserção social, há que ter em conta que o teatro no século XXI é, de um modo geral, uma arte em crise. Vários estudos têm sido feitos sobre isso, e não há projeto teatral que não trabalhe em prol da sua salvação. Procuram-na em novas formas e estéticas de escrita, de encenação, de produção, tentando reinventar o teatro e reanimar a arte que muitos debatem se está moribunda. Tornou-se uma arte distante do público, tanto do ponto de vista físico/territorial, como do ponto de vista artístico, comparativamente a outras artes. Atendendo ao ponto de vista físico/territorial faça-se uma comparação com o cinema. Atualmente, a maioria das salas de cinema situa-se nos centros comerciais. Deste modo,

as pessoas estão perto do cinema<sup>28</sup>, mesmo quando não querem. Mesmo quando apenas vão lá fazer compras ou até passear. Os centros comerciais, por sua vez, são construídos perto das zonas de aglomerado habitacional. Nesta lógica, o cinema está particularmente próximo das pessoas, comparativamente ao teatro, que por sua vez, se situa nos centros das cidades, de um modo geral. Não falando propriamente de cinema, mas de filmes, as pessoas podem ter acesso a eles em casa, através da televisão ou de um computador. Já o contacto com o teatro em casa é uma hipótese muitíssimo remota. Vejamos agora o exemplo da música: nunca esta esteve tão próxima das pessoas como nos dias de hoje. Nunca se produziu tanta música, como agora. Já não é necessário ser um colecionador de discos para se ouvir o que se quer. Basta o acesso gratuito a uma aplicação para num *iPod*, num telemóvel, num computador, se poder ouvir a música que se quiser, onde se quiser, quando se quiser (sem me referir aos concertos). A televisão, a internet e uma série de entretenimentos invadiram a vida das pessoas e muito rapidamente se instalaram no seu quotidiano, ocupando aí um grande lugar. Ao teatro, no entanto, as pessoas têm de se deslocar propositadamente, por interesse, porque querem realmente. Isso obriga a um esforço muito maior, comparado à facilidade de acesso a outras artes. Muitas vezes esse esforço é inglório, porque é frequente o descontentamento ou o aborrecimento do espectador perante o resultado de um espetáculo de teatro. Justa ou injustamente, o teatro é inevitavelmente comparado a outras artes, no sentido em que não acompanhou o ritmo de evolução técnica de outras artes e é visto recorrentemente como uma arte pouco apelativa. A não-identificação do público com o que é apresentado em cena pode, apesar de tudo, corresponder a um preconceito.<sup>29</sup> O que é certo, é que a divulgação das atividades teatrais, é ainda hoje feita em nicho, ou seja, através de uma curta rede de contactos, entre a qual circulam cartazes e convites.

---

<sup>28</sup> Reconheço contudo, que os cinemas dos centros comerciais, na sua maioria, pertencem a um circuito de cinema comercial, ou seja, o espectador que procure, por exemplo, um filme menos comercial, terá de o fazer num circuito alternativo.

<sup>29</sup> O mesmo se verificou num estudo sobre a acessibilidade ao teatro da população habitante nas imediações do Teatro Nacional São João, no Porto: Sara Joana Dias e João Miguel Teixeira Lopes. (2011). *Relatório Final, Parte I, O Público Vai ao Teatro*. Consultado a: 6 – 03 – 2013. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11328.pdf>.

A reforçar este raciocínio, em *A exibição das palavras, uma ideia (política) do teatro*, Denis Guénoun faz uma reflexão sobre a composição do público teatral, que se ajusta ao caso português. E no seguimento da descrição deste panorama, Guénoun desqualifica o público composto por amadores, amigos, famílias, que só vão ao teatro para se ver ou ver alguém que conheçam (sim, é comum o espectador que vai ao teatro com uma intenção socializadora, ou seja, para ver e para ser visto); desvaloriza o olhar dos artistas, por ser considerado artístico e, por outro lado, refere o olhar do Zé-Povinho como sendo desprovido de tal acuidade. Considera-os por isso indignos do estatuto de “verdadeiros espectadores”. Conclui que o verdadeiro espectador vai ao teatro pelo puro prazer de degustar a representação em si e que, por desgraça, esse “espectador é hoje um fóssil, se é que algum dia existiu”.<sup>30</sup>

O público em geral sente-se pouco motivado para ir ao teatro. Posto isto, nota-se por parte do teatro uma grande necessidade de criar novos públicos, pois o teatro não é autofágico. Há, portanto, um interesse, por parte de certos artistas, em se aproximarem das comunidades, com vista a uma reflexão sobre a arte que fazem e para quem a fazem. Tal aproximação leva-os à partilha e ao debate de ideias, de opiniões e de gostos, como estratégia de desenvolvimento e expansão da arte. Identificam-se então, pelo menos, dois objetivos neste estreitamento entre artistas e comunidades: o desenvolvimento criativo do teatro e o desenvolvimento de um público que se questione e o questione. Segundo Suzana Ralha, esta aproximação entre artistas e comunidades só é eficaz quando há uma noção clara do conceito de cultura. Uma afirmação que suscita inevitáveis reflexões, sobretudo pela pluralidade significativa que envolve o conceito de cultura. Para Fichter, o reconhecimento de que o conceito de cultura é incompleto, conduz à sua substituição pelo conceito de *culturas*. Esta desconstrução passa pela rejeição da noção de cultura alusiva às áreas urbanas (cosmopolitas, letradas, com formação escolar, acesso a palcos, meios de difusão e condições de realização artística de alguma nobreza, geralmente em oposição à cultura popular) e pela aceitação de que essa ideia diz respeito apenas a *uma* cultura e que, por isso, tem várias lacunas de entendimento e de ação no mundo. E é só a partir da consciência dessa lacuna que se

---

<sup>30</sup> Denis Guénoun (1946), *A exibição das palavras, uma ideia (política) do teatro*, Folhetim – Ensaio, Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

cria a necessidade de abertura a outras culturas, porque é nelas que podem estar as alternativas. Assim, a consciência de uma cultura incompleta e a aprendizagem daqueles que têm de si próprios uma imagem de não-elite, pode significar um passaporte para a erudição. Nas palavras de João Brites<sup>31</sup> (diretor artístico da companhia de teatro O Bando) a vanguarda artística não está independente da tradição e dos saberes que as pessoas comportam. Por isso, o trabalho com a comunidade é essencial para a atualização e potenciação dessa vanguarda, uma vez que permite estar perto das pessoas e perceber qual a melhor maneira de partilhar ideias rebuscadas sob a forma de teatro com os mais diversos públicos.

A formação de públicos é uma questão que não tem só a ver com a fidelização de uma audiência ou com a procura de formas de expressão artística mais apelativas. É também um exercício de cidadania quando se entende que a arte pode contribuir para a emancipação das pessoas, se estas tiverem a capacidade de descodificação de uma obra artística e uma autonomia de pensamento, potenciando assim o desenvolvimento intelectual e social de uma comunidade.

O teatro comunitário revela-se, assim, um dispositivo de alternativa criativa, na medida em que potencia o contacto e o diálogo intercultural. Esta interação é útil na inovação artística de várias áreas de criação teatral: ao nível da dramaturgia, uma vez que a escrita dramática pode ser influenciada pelas marcas de oralidade típicas de uma comunidade; ao nível da encenação e direção de atores, se se trabalhar com atores profissionais ou não-profissionais; do espaço cénico, se for em exterior, interior, pela capacidade do número de espectadores, apropriação do espaço público, etc. Todos estes fatores, entre outros, influenciam a inovação de formas estéticas e de linguagens artísticas.

---

<sup>31</sup> Registo audiovisual do MEXE: II Encontro de Arte Comunidade, *Conversa: Arte e Comunidade: Que Relações?*, de 18 de Novembro de 2013 Disponível no arquivo da PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural.

Reconheço, em Portugal, duas intenções principais para um espetáculo integrar elementos não-profissionais de uma comunidade: o ponto de partida da arte pela arte e o da inclusão social.

O teatro comunitário que toma como ponto de partida a arte pela arte assenta na ideia de que o elemento não-profissional pode acrescentar qualidade ao espetáculo, por ser detentor de um património cultural particular, de um registo não-trabalhado e genuíno, que confere ao espetáculo características únicas, mais difíceis, senão impossíveis de serem reproduzidas por profissionais. Acontece, por vezes, o espetáculo ser previamente idealizado pelo artista que o dirige mesmo antes de os elementos não-profissionais integrarem o processo de trabalho. Hugo Cruz classifica situações como esta de Figuração Comunitária, que se distingue de Teatro Comunitário, na medida em que acontece quando a comunidade cumpre um objetivo no espetáculo, mas não tem uma voz ativa na criação, levantando-se, por isso, dúvidas acerca da legitimidade e autenticidade de algumas representações.

O ponto de partida da arte pela inclusão social consiste em levar a arte onde o acesso à mesma é mais limitado, e potenciar o desenvolvimento de uma comunidade através dela.

Em ambos os casos, o teatro comunitário apoia-se na ideia de uma sociedade multicultural, em que cada indivíduo é portador de uma cultura (seja ela urbana, rural, operária, etc.), com a qual pode contribuir com diferentes pontos de vista sobre o mundo.

Cláudia Andrade aponta alguns aspetos que caracterizam as atividades teatrais com a comunidade em Portugal e que têm impedido o desenvolvimento do teatro comunitário enquanto categoria teatral: a falta de continuidade dos projetos e o facto de a maioria dos trabalhos serem dirigidos a grupos etários ou sociais restritos não abrangendo a comunidade total, pelo que não fomentam a intergeracionalidade e os laços sociais; a fraca visibilidade; a ausência de apoios e de investimento.

## Ecoss de imprensa

A comprovar que o Teatro Comunitário em Portugal já não é algo não embrionário ou insignificante, veja-se a cobertura que a imprensa lhe tem dado. Além da informação presente em jornais e revistas generalistas, as revistas de crítica teatral não ficam indiferentes ao que acontece neste âmbito. É o caso da revista *Sinais de Cena*, em artigos como o de João Pedro Vaz<sup>32</sup>, no qual nos dá a conhecer, de forma muito breve, o trabalho da companhia Comédias do Minho, da qual é diretor artístico. Também Alexandra Moreira da Silva dedica um extenso artigo ao enaltecimento do trabalho das Comédias do Minho e o reconhece como um “teatro não (...) só possível como também necessário”.<sup>33</sup> Por sua vez, Anabela Mendes questiona “onde se ‘arruma’ o género”<sup>34</sup> de espetáculos, tais como *Kontakthof* (no qual Pina Bausch dirige um grupo de bailarinos séniores), *Os Henriques* (criação d’As Avozinhas Grupo de Teatro Comunitário de Palmela, dirigido por Dolores de Matos e João Brites da companhia O Bando, composto também por um elenco sénior), Tepati Rapa Niu (festival sazonal da Ilha da Páscoa) e *Kathakali* (“representação desde o séc. XVI de histórias da cultura hindu”<sup>35</sup>). Já Maria Helena Serôdio, tece uma crítica ao trabalho que a companhia O Bando tem vindo a construir na comunidade de Vale de Barris, “conjuntamente com artistas, público e gentes da terra”<sup>36</sup>, a propósito da atribuição do prémio da crítica ao seu diretor artístico, João Brites.

Também a imprensa internacional faz eco do teatro comunitário que se produz em Portugal. A prova disso é o artigo, publicado na *Revista Galega de Teatro*, sobre o Mexe: II Encontro de Arte e Comunidade, realizado no Porto, organizado pela PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, que, da autoria de Xoán Carlos Riobó e Antón

---

<sup>32</sup> João Pedro Vaz (2011), “A Metamorfose das Paisagens” in *Sinais de Cena*, nº16, Lisboa, APCT/CET, Dezembro, pp. 33 – 42.

<sup>33</sup> Alexandra Moreira da Silva (2012), “Duas ou três ideias sobre um teatro necessário: As Comédias do Minho” in *Sinais de cena*, nº 17, Lisboa, APCT/CET, Junho, pp.11 – 13.

<sup>34</sup> Anabela Mendes. (2011). “Onde colocar um pé quando uma mão esvoaça: diálogo performativo e comunitário entre cultural” in *Sinais de Cena*, nº 15, Junho, pp. 47 – 53.

<sup>35</sup> *Ibidem*

<sup>36</sup> Maria Helena Serôdio (2009), “João Brites e as suas topografias simbólicas” in *Sinais de Cena*, nº 11, Lisboa, APCT/CET, Junho, pp. 9 – 12.

Lamapereira: “Sorprende moi positivamente a procura en común da calidade artística manifestada na seriedade da interpretación actoral, na adaptación e utilización de distintos espazos nos que os movementos grupais achégamos, en ocasións, á grandeza da ópera”.<sup>37</sup>

Embora não se possa considerar um artigo especializado, não posso deixar de referir a coluna do jornal *Público*<sup>38</sup> a propósito de *A Tituria*, um espetáculo escrito e dirigido por José Carretas sobre a Tutoria do Porto, cujo elenco é composto por atores profissionais, mas, maioritariamente, por menores tutelados pela Justiça, produzido no âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura.

Todos estes artigos aqui convocados pretendem apenas exemplificar a amplificação do Teatro Comunitário em Portugal e no estrangeiro sem qualquer pretensão de exaustividade.

### **Contacto com práticas internacionais**

Relativamente ao contacto com práticas de Teatro Comunitário internacionais, a PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural, apresenta no seu *site* diversos intercâmbios, financiados por programas governamentais, nos quais participa juntamente com outros projetos de países como Itália, Espanha, Grécia, Áustria, Holanda, Turquia e Lodz.

No âmbito do Festival MEXE – Encontro de Arte e Comunidade, que conta já com duas edições, organizado pela PELE, proporcionaram-se diversas atividades que deram a conhecer outros trabalhos de Teatro Comunitário que se fazem lá fora. Das mostras de vídeo, fizeram parte: *La utopia teatral*, de Adolfo Cabanchik, um documentário sobre o Teatro Comunitário na Argentina; *Mashi transi que transi “ Uma caravana de pallasos en rebeldia em Palestina”*, de Edu Alter, um documentário sobre o coletivo galego Pallas@s en Rebeldia; *Grinhecim*, de Veronica Bestetti (Itália); *Theatre on Field* e *Playing for Change*, pelo Movimento Jana Sanskriti (Índia).

---

<sup>37</sup> Xoán Carlos Riobó, Antón Lamapereira (2013), “Mexe: II Encontro e Arte e Comunidade” in *Revista Galega de Teatro*, nº 77, Pontevedra, A. C. Entre Bambalinas, inverno, pp. 47 – 49.88u

<sup>38</sup> <http://www.publico.pt/cultura/jornal/a-tituria-por-dentro-158174> consultado a: 24 - 02 – 2014.

Além das mostras de vídeos realizaram-se conferências que contaram com a presença de vários convidados internacionais, entre os quais Eugene Erven (Holanda), Ana Moraes (Cabo Verde), Ramon Aguiar (Brasil) ou o Grupo de Teatro do Oprimido da Corunha. Ainda no âmbito das relações internacionais, o MEXE proporcionou também uma oficina de Teatro do Oprimido, dinamizadas por Sanjoy Ganguly e Sima Ganguly, do Movimento Jana Sanskriti (Índia), tendo todas estas iniciativas congregado um grande número de participantes, provenientes de diferentes áreas de interesse (artistas – atores, músicos - professores de teatro, alunos, animadores, pessoas das comunidades participantes nos espetáculos da programação e muitos anónimos).



# **CAPÍTULO II: Casos de estudo**

## **Apresentação dos casos de estudo**

O estudo de caso é um método de investigação muito utilizado na área das Ciências Sociais e que, segundo Robert Yin<sup>39</sup>, pode assumir-se como exploratório, descritivo ou explanatório. O seu processo é faseado: na recolha e análise dos dados de determinada investigação; no seu posterior tratamento e apresentação dos resultados. Na realização de casos de estudo, podem ser utilizados vários métodos:

- a observação direta do espaço físico ou das ações humanas;
- a entrevista;
- os trabalhos realizados pela “amostra” em estudo;
- a observação participante, na qual o investigador tem uma participação ativa no contexto real do estudo.

A estes acrescentaram-se outros que se entenderam necessárias à avaliação do trabalho em análise, como, por exemplo, os inquéritos.

O primeiro caso de estudo desta tese centra-se numa oficina de teatro, vocacionada para jovens em risco de exclusão social, realizada no âmbito do Projeto Raiz – Programa Escolhas, em Ramalde, no Porto. Para uma análise mais aprofundada do trabalho com este grupo, abordar-se-á o contexto social em que o grupo se insere, apresentando, em primeiro lugar, uma breve exposição da história da freguesia e da sua relação com o teatro. Depois apresentar-se-á o Projeto Raiz – Programa Escolhas e, finalmente, será feita a descrição da oficina de teatro.

O segundo caso de estudo centra-se um espetáculo de teatro, que junta profissionais do espetáculo com amadores, realizado pela Associação Cultural Filantrópica Apuro, encomendado pela Camara Municipal de Felgueiras, para a iniciativa Rota do Românico / Palcos do Românico. Tal como no primeiro caso, será feita uma abordagem ao contexto social e cultural em que a iniciativa ocorre, apresentando uma breve exposição da Apuro, da Rota do Românico / Palcos do Românico, da freguesia da Longra (comunidade que acolheu e participou no espetáculo) e finalmente do processo teatral.

---

<sup>39</sup> Autor da obra *Case Study Research: Design and Methods*. SAGE publications. 1989.

Estes casos de estudo têm a particularidade de serem analisados pela mesma pessoa que os dinamiza. Serão, portanto, narrados pelo ponto de vista de um observador participante. Esta posição perante a investigação provavelmente encontrará tanto vicissitudes como obstáculos, na medida em que a participação ativa no contexto de estudo permite, à partida, uma perceção mais completa da realidade do caso, comparativamente ao método de simples observação direta (também aqui utilizado). Porém, a cumplicidade que inevitavelmente se cria com os projetos artísticos pode, por vezes, ser comprometedora no momento de os analisarmos.

No primeiro caso a participação ocorre enquanto monitora e encenadora, que dirige e controla todo o processo de trabalho, durante um período de dois anos letivos consecutivos. O facto de exercer este tipo de função pode ditar uma tendência de discurso defensivo e excesso de justificação das técnicas utilizadas, comparativamente ao segundo caso de estudo, assim como pode ser legível um grau de afetividade mais intenso. A função exercida, tal como o longo tempo de duração deste caso, permitem corrigir, experimentar e avaliar processos na sua continuidade, bem como criar laços afetivos muito diferentes dos que se criaram no segundo.

No segundo caso, a participação dá-se na função de atriz profissional, que atua num elenco maioritariamente amador, que é dirigida por um encenador profissional, durante um período de dois meses. O trabalho, sob este ponto de vista, é claramente diferente do primeiro, mas certamente não menos útil na explanação e comparação dos casos.

A aparente disparidade de documentação de análise, entre os dois casos de estudo, deve-se tanto ao tempo de duração dos projetos como à função exercida, enquanto observadora participante. Haverá muito mais observações a fazer relativamente a um projeto de dois anos, comparativamente a um projeto de dois meses. Também a função de dinamizadora/ encenadora permite o acesso a certas justificações e decisões de trabalho, comparativamente à de atriz, que por sua vez assume uma posição de controlo na condução de um processo muito menos incisiva.

Apresentam-se aqui dois projetos de diferentes localidades, de diferentes contextos sociais (sendo o primeiro um contexto urbano central e o segundo um contexto urbano periférico) mas que têm em comum a necessidade da arte para o seu desenvolvimento.

## **Primeiro caso de estudo: Grupo de Teatro do Projeto Raiz – Programa Escolhas**

---

### **Breve Sumário da História de Ramalde**

Uma parte da informação recolhida para este primeiro ponto é proveniente do livro *Ouvindo Ramalde*, editado pela Junta de Freguesia de Ramalde há menos de um ano, e que tem a particularidade de partir de testemunhos da população – habitantes, diretores de coletividades, profissionais que lá trabalham, etc. -, sendo portanto, já de si, um trabalho que parte da comunidade e que sem o seu contributo não teria a mesma expressão. Outra parte da informação provém de documentos do Projeto Raiz – Programa Escolhas, tais como relatórios de avaliação, candidaturas, textos que não estão editados e que foram gentilmente cedidos para este estudo.

Ramalde é uma freguesia periférica da cidade do Porto que se caracteriza, por uma origem rural (da qual ainda hoje restam vestígios) e pela fortíssima industrialização que sofreu a partir do final do século XIX.

O crescimento demográfico é evidente desde essa altura até meados do século XX, resultante da fixação de mão-de-obra junto das unidades industriais. Porém, as más condições de vida eram também evidentes, pelos baixos salários que os trabalhadores auferiam, que apenas lhes permitiam arrendar casas de ilha, que são ainda abundantes na paisagem urbanística ramaldense atual. Segundo Manuel Correia Fernandes, Arquiteto e Professor Catedrático da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto,

as ilhas são grupos de pequeníssimas casas que raramente excedem dimensões de 16 metros quadrados por unidade. São quase sempre casas de um só piso e de uma só frente, construídas em apertadas bandas contínuas, ao longo dos compridos e estreitos quintais existentes nas traseiras das casas burguesas da cidade [do Porto]. À ilha acede-se, em geral, por uma das portas da “casa-mãe” que, esta sim, tem frente para a rua e, como tal, dignidade urbana.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Margarida Wellenkamp, Luís Pisco (coordenação) (2004), *Ilhas – Livro e DVD*, Porto, Edição Panmixia - Associação Cultural. (p.29).

Estas casas também se caracterizavam pela sua fraca construção, pelo terraço, tanque, bica e latrina comunitárias, de condições insalubres, onde facilmente proliferava a doença. A partir dos anos 50, o centro da cidade do Porto evolui para uma “progressiva terciarização, enquanto a freguesia de Ramalde, tal como outras freguesias periféricas, foi perdendo a sua face rural e tornou-se um espaço preferencialmente destinado à função residencial e ao setor secundário”<sup>41</sup>, sendo, a partir desta altura, que se começam a construir prédios de habitação social, uma vez que os salários desta população continuaram a ser insuficientes para o arrendamento de casas.

Face a um operariado débil, com formas de sociabilidade e ritos enraizados nas culturas rurais e, finalmente, com a difusão dos ideais republicanos, desenvolve-se a necessidade de criar mecanismos de proteção social e de melhoria de condições de vida para este setor.

Desses mecanismos, destacam-se, em Ramalde, os movimentos cooperativo e associativo, que visavam a assistência à doença e invalidez, a proteção da fome e de outras carências. Essas organizações fundaram farmácias, contrataram médicos, organizaram escolas, bibliotecas, atividades culturais e desportivas e procuraram assegurar bens de primeira necessidade a preços comportáveis. A Sociedade Cooperativa União Familiar Operária de Consumo e Produção de Ramalde (1892) – usualmente chamada como “Cooperativa de Ramalde”; a Associação Recreativa e Cultural “Conjunto Dramático 26 de Janeiro” (1924); a Associação de Socorros Mútuos “A Restauradora de Ramalde” (1872); o Centro Social, Desportivo e Cultural do Bairro das Campinas (1978); o ASAS – Associação de Solidariedade e Acção Social de Ramalde (1988); o Boavista Futebol Clube (1903); o Ramaldense Futebol Clube (1922), o Clube Sportivo Nun’Álvares (1915) e o Ginásio da Ponte Futebol Clube (1956) são sinais de um empreendedorismo cívico ativo por parte da comunidade local que mereceram reconhecimento e destaque.

Esboçam-se neste percurso, marcas de um movimento associativo enquanto “forma de organização que responde a necessidades de uma comunidade através de uma associação, promovendo atividades de interesse comum, não tendo necessariamente

---

<sup>41</sup> Luiza Cortezão, Francisco Coelho Neves e Maria da Luz Sampaio (2013), *Ouvindo Ramalde: Memórias e Registos*. Porto: Edição Junta de Freguesia de Ramalde. (p. 49).

como objetivo a supressão de necessidades básicas de sobrevivência”,<sup>42</sup> distinguindo-se, por isso, do movimento cooperativo, que aqui se afirma como “forma de organização através da qual o homem dá geralmente resposta a problemas sociais e económicos da comunidade em que se insere”.<sup>43</sup>

O funcionamento das cooperativas e das associações pautou-se sempre pela participação voluntária dos indivíduos e pela gestão democrática, mesmo durante o período ditatorial, perante as “dificuldades impostas à organização coletiva por parte do Estado Novo”.<sup>44</sup> Afirmavam-se pelo serviço às pessoas e com pessoas, proporcionando-lhes espaço de voz ativa, de expansão de identidade, de resistência política, cultural e social, de oportunidade de pertença, formação e encontro.

As pessoas procuravam nas associações e nas cooperativas o conforto que não tinham em casa (rádio, televisão, casa de banho, um teto onde não chovesse). Essa realidade foi-se alterando progressivamente: as condições de habitação melhoraram, as associações, conseqüentemente, degradaram-se. As relações de vizinhança modificaram-se devido às migrações internas que ocorreram de ilhas para bairros sociais, bem como devido à ocupação de habitações de luxo por pessoas outrora externas à freguesia, provocando um desenraizamento e um desligamento entre populações e instituições.

A década de 70 ficou marcada pela revolução de Abril de 1974 e pela perda dos mercados coloniais, que ditaram o encerramento de muitas unidades fabris. Deu-se assim um processo de “desindustrialização” que se estendeu ao longo dos anos 80 e 90, com inevitáveis conseqüências sobre a população da freguesia, que viu desaparecer o sustento de muitas famílias.

Há que situar-me, entretanto, num plano mais atual e, mais concretamente, no contexto em que os jovens que acompanhei se inserem. De acordo com os dados prestados pelo Projeto Raiz, atualmente na freguesia de Ramalde existem 38 mil habitantes e estão implantados onze bairros de habitação social onde reside cerca de 40% da população da freguesia, oriunda de contextos socioeconómicos bastante

---

<sup>42</sup> Luiza Cortezão, Francisco Coelho Neves e Maria da Luz Sampaio (2013), *Ouvindo Ramalde: Memórias e Registos*. Porto: Edição Junta de Freguesia de Ramalde. (p. 78).

<sup>43</sup> *Ibidem*. (p. 78).

<sup>44</sup> *Ibidem*. (p.79).

vulneráveis e com um historial de vivências associado ao ciclo de reprodução da pobreza. Estes bairros sociais da freguesia foram concebidos como espaços habitacionais sem outras funções de vivência urbana, não existindo junto das suas populações, especialmente a infantil e juvenil, a preocupação com a sua inclusão social e o seu desenvolvimento integral e normativo, facto que constitui um fator de risco preponderante para a génese de situações de exclusão social e de marginalidade. Esta problemática acentua-se especialmente nos bairros de Ramalde e Campinas, desprovidos de equipamentos e estruturas de apoio social e comunitário em prol da sua população. Estes factos constituem um fator de risco acrescido, tendo em conta o elevado número de habitantes de ambos os bairros: 2,813 habitantes nos bairros de Ramalde e Campinas.

A população dos bairros sociais apresenta uma estrutura etária muito semelhante à que caracteriza a própria freguesia de Ramalde na sua generalidade, sendo de salientar que cerca de 30% desta população se encontra entre os 0 e os 24 anos de idade, sendo, por isso, uma população relativamente jovem. Por outro lado, como problemáticas mais relevantes inerentes à vivência nestes contextos sócio-culturais, destacam-se entre a população infantil e juvenil, problemas resultantes do insucesso, absentismo e abandono escolar. São fatores que originam baixos níveis de escolaridade nesta população, que invariavelmente se reproduz ao longo de ciclos geracionais de desvalorização da instituição “Escola”. Tal facto traduz-se numa ausência de futuro e de perspetivas profissionais e pessoais a longo prazo, privilegiando o imediato. Este modo de vivência associado a uma prática de socialização baseada no contexto “rua” leva a uma relutância face aos agentes de socialização normativos (família, escola...), originando práticas e comportamentos considerados de risco e de potencial desviante junto desta população. Igualmente, destaca-se neste diagnóstico a desestruturação do sistema familiar, que origina laços precários nas relações intra-familiares e défices de educação e de responsabilização parental, constituindo todo este quadro um fator de fragilização e de rutura do sistema familiar, que afeta, desde muito cedo esta população infantil e juvenil.

## **A relação de Ramalde com o Teatro**

No seio de todas estas tensões e vivências sociais, Ramalde é indiscutivelmente uma freguesia com tradição de teatro. A Associação Recreativa e Cultural o Conjunto Dramático 26 de Janeiro é um dos exemplos mais significativos dessa tradição. Fundada a 26 de Janeiro 1924, o Grupo Dramático e Beneficente 26 de Janeiro surge enquanto associação, “tendo como principais objetivos o Teatro e a Beneficência - o Teatro feito pelos amadores que, com a receita da bilheteira, ajudavam as famílias mais carenciadas”.<sup>45</sup> O seu nome viria a alterar-se, primeiro para Grupo de Teatro de Ramalde e, por fim, para Companhia Teatral de Ramalde, sendo contudo comumente conhecido como “Grupo de Teatro 26 de Janeiro” e reconhecido como sendo um dos grupos de teatro amador mais antigos da cidade do Porto atualmente em atividade. A associação promoveu ainda atividades como a pesca, o folclore, a columbofilia, o cantar das janeiras, artes marciais, capoeira e várias práticas desportivas.

O teatro fez ainda parte das atividades promovidas por outras coletividades da freguesia. É o caso do Centro Social, Desportivo e Cultural do Bairro das Campinas, com um grupo de idosos “que fazia teatro e coro, tendo inclusivamente ido atuar a “Associação 26 de Janeiro” e a outras associações fora da freguesia e do concelho”. Outro caso que importa citar é o da Cooperativa de Ramalde, que dispunha, nas suas instalações, de um salão de espetáculos que permitia a realização de atividades de âmbito recreativo e cultural e que representa um exemplo significativo do teatro enquanto espaço de reflexão e forma de resistência política no período de ditadura fascista. O facto de a PIDE estar sempre presente nos seus espetáculos revela um interessante contraste com o 26 de Janeiro, que, por sua vez, apenas levava à cena peças cujos temas fossem aceites pelo lápis azul da censura salazarista.

O teatro era um veículo privilegiado para atividades antirregime, sendo as iniciativas teatrais frequentes e muito apreciadas na época. Elas representavam um campo onde era possível tentar denunciar injustiças e/ou fazer críticas ao funcionamento do regime. Eram críticas mais ou menos veladas, umas vezes jocosas, outras vezes sérias, algumas dramáticas. Daí a intensa vigilância exercida pela censura sobre este

---

<sup>45</sup><http://accp.wordpress.com/2006/09/02/grupo-dramatico-e-beneficiente-26-de-janeiro/>

consultado a: 5 – 5 – 2014.

teatro, que não incidia só sobre os textos, mas estendendo-se também às exposições das peças, para impedir que fossem introduzidas frases consideradas lesivas à ordem da época<sup>7</sup>.

Apesar da sua história quase centenária, o “Grupo 26 de Janeiro” é, surpreendentemente, um perfeito desconhecido para a população deste caso de estudo. De facto, os jovens do Grupo de Teatro do Projeto Raiz alegaram não conhecerem nem nunca terem ouvido falar do grupo. Este alheamento denuncia, desde logo, um problema social de raiz: a integração familiar destes jovens não passa pela partilha de experiências de vida. Aliás, no momento de estreia da peça, alguns pais desconheciam que os filhos andavam no teatro ou então ignoravam os compromissos inevitáveis a quem faz teatro: horários, assiduidade, empenhamento, esforço. Ou seja, mesmo o teatro amador que se pratica na sua freguesia é alheio ao grupo de jovens, não constituindo, portanto, uma referência para eles. Este facto tem repercussões na sua prática teatral, que raramente conta com sugestões alicerçadas nas vivências locais. Tal facto, leva-me a considerar que a questão da proximidade não pode ser, por si só, sinónima de comunidade. O Grupo de Teatro do Projeto Raiz e o do “26 de Janeiro” podem pertencer à mesma comunidade autárquica, à mesma comunidade paroquial, etc. mas culturalmente são claramente duas comunidades diferentes.<sup>46</sup> Esta constatação relembra-me a pertinente distinção de Kershaw, entre *comunidade local* e *comunidade de interesses*. O Raiz e o “26 de Janeiro” podem pertencer à mesma comunidade local, que neste caso é Ramalde, mas pertencem a *comunidades de interesses* diferentes, tendo em conta que, apesar de partilharem o gosto pela mesma arte, não partilham essa arte entre si.

---

<sup>46</sup> O mesmo fenómeno se verificou no estudo *O Público Vai ao Teatro*, relativamente à comunidade habitante da área circundante ao Teatro Nacional São João e ao público que frequenta aquela sala de espetáculos. Uma grande parte do público que frequenta o TNSJ e que neste caso se poderá denominar por comunidade (artistas, professores e espectadores muito assíduos aos espetáculos e atentos às programações), apenas comunga do que se faz no teatro. Por sua vez, a comunidade que habita ao redor do edifício, no geral não frequenta o teatro. Este é mais um exemplo de que o fator da proximidade de espaço, ou mesmo a comunhão do mesmo espaço pode evidenciar diferentes comunidades.

## O Projeto Raiz – Programa Escolhas

O Escolhas é um programa governamental de âmbito nacional, criado em 2001, promovido pela Presidência do Conselho de Ministros e integrado no Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural – ACIDI, IP, cuja missão é promover a inclusão social de crianças e jovens de contextos socioeconómicos vulneráveis, visando a igualdade de oportunidades e o reforço da coesão social. Atualmente na sua 5ª geração, que decorrerá até 31 de dezembro de 2015, o Programa Escolhas mantém protocolos com os consórcios de cento e dez projetos locais de inclusão social em comunidades vulneráveis, muitos dos quais localizados em territórios onde se concentram descendentes de imigrantes e minorias étnicas.<sup>47</sup>

O Raiz é um projeto de intervenção comunitária dirigido às crianças e jovens dos bairros sociais de Ramalde e das Campinas, da freguesia de Ramalde, no Porto. Financiado pelo Programa Escolhas desde 2004, foi criado por um consórcio constituído por instituições da freguesia, entre as quais a Obra Social do Sagrado Coração de Maria - Colégio de Nossa Senhora do Rosário (entidade promotora e gestora), a Junta de Freguesia de Ramalde, o Agrupamento de Escolas do Viso, a Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Educação e Psicologia, a Paróquia de Ramalde, a Associação de Solidariedade e Ação Social de Ramalde e a Obra do Frei Gil.

O projeto envolve atualmente cerca de cento e quarenta crianças/ jovens nas suas atividades, juntamente com um trabalho específico destinado às respetivas famílias.

As atividades que disponibiliza são:

Projeto de Tutoria Educativa Alunos/Formandos, Cursos de Ensino Vocacional, Centro de Estudos, Apoio Escolar Individualizado, Inclusão de Crianças dos Bairros nas AEC do Colégio Nossa Senhora do Rosário, Sessões de Desenvolvimento Pessoal e Social, Gabinete de Apoio Familiar e Social, Mediação Familiar, Formação Parental, Famílias Ativas, GIP - Gabinete de Inclusão Profissional, Cursos CEF - Educação-Formação Tipo II, Oficinas OTL - Ocupação de Tempos Livres, SportRaiz (Clube de Desporto), Oficinas de Artes, Workshops Temáticos, Dinâmicas Ar-Livre, "Trata a Sexualidade por Tu" - Recurso Escolhas, Encontros (Enter) gerações Jogos Informáticos Lúdico-Pedagógicos, CID – Livre - Outras atividades TIC, Oficina de Multimédia, Oficina de Introdução às TIC, Cursos TIC Certificados, T.P.CID - Apoio Escolar, JATO - Grupo de Jovens Voluntários, Ação Ideias Jovens, Colónias de Férias, Visitas Lúdico-Pedagógicas, Voluntariado Juvenil.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> <http://www.programaescolhas.pt/apresentacao> consultado a: 20 – 05 – 2014.

<sup>48</sup> <http://www.programaescolhas.pt/apresentacao> consultado a: 20 – 05 – 2014.

Funciona desde 2013, em conjunto com o Espaço de Convívio Sénior e o “Ramalde Solidário”, nas antigas instalações do Infantário Vasco da Gama, que foi propositadamente requalificado e devidamente equipado para o efeito, proporcionando as devidas condições à realização das atividades já referidas.<sup>49</sup>

## **A Oficina de Expressão Dramática**

A Oficina de Expressão Dramática que aqui se toma como objeto de estudo existe em função do segundo objetivo geral do Projeto Raiz, que é promover a participação social e comunitária através de práticas de educação não-formal e da ocupação pedagógica dos tempos livres, prevenindo comportamentos de risco e desenvolvendo competências pessoais, sociais, relacionais e afetivas. Os objetivos específicos são a dinamização de atividades de socialização alternativas ao contexto do espaço-bairro, inibidoras de comportamentos de desviantes, proporcionando um contacto com realidades exteriores aos quotidianos vivenciais dos participantes e a aquisição de competências criativas, diversificando os interesses pessoais dos participantes e tornando-os mais socializáveis e abertos aos outros.

O público-alvo desta oficina são jovens com idades compreendidas entre os dez e os dezoito anos, que voluntariamente, comparecem uma vez por semana às sessões, que têm duas horas de duração.<sup>50</sup>

A atividade é estruturada ao critério da monitora que a dinamiza, de acordo com os objetivos já citados.

---

<sup>49</sup> <http://www.jf-ramalde.pt/asp/paginas.aspx?id=43> consultado a 5 – 05 – 2014.

<sup>50</sup> Os participantes da oficina já frequentavam o Projeto Raiz antes desta atividade iniciar. O Raiz existe desde 2001 (Primeira Geração do Programa Escolhas), o que significa que alguns dos jovens ainda não eram nascidos. O Projeto Raiz já faz parte da vida das pessoas desta comunidade.

Assim, a Oficina de Expressão Dramática tem como objetivos gerais:

- desenvolver competências comunicacionais facilitadoras de uma integração mais positiva na sociedade, através da expressão dramática e da concretização dos produtos desenvolvidos na oficina;
- desenvolver o gosto pela arte, a criatividade e a sensibilidade estética, através da observação e experimentação de novas formas de expressão artística.

Por seu lado, os objetivos específicos são:

- interpretar personagens, de forma criativa, emotiva e expressiva, aplicando técnicas de expressão corporal e vocal, culminando numa exibição ao público;
- contactar com a estrutura e dinâmica de funcionamento do edifício Teatro, através da realização de visitas de estudo (por exemplo aos bastidores de um teatro) e realização de uma reflexão escrita;
- participar no processo de construção de um espetáculo de teatro, acompanhando de forma disciplinada todas as etapas a ele inerentes;
- compreender a efemeridade do Teatro, através da apresentação de mais do que um espetáculo a público, para que os participantes tenham noção de que todos os espetáculos são diferentes, por vários motivos .

De modo a fazer cumprir estes objetivos, a oficina tem como conteúdo programático os seguintes itens:

- uma avaliação diagnóstica (de vocabulário teatral, na segunda sessão de oficina);
- exercícios de introdução à expressão corporal, expressão vocal e contracena;
- uma visita guiada aos bastidores de um teatro;
- visualização de um espetáculo de teatro profissional;

- conceção de um espetáculo de teatro com a duração aproximada de 60 minutos, tendo em vista a sua apresentação numa sala de espetáculos, aplicando as técnicas até então adquiridas pelos jovens.

O período de funcionamento das oficinas corresponde aproximadamente ao de um ano letivo. O trabalho desenvolvido reparte-se em três fases principais. A primeira (máximo de dois meses) caracteriza-se por uma participação livre, estando a oficina está aberta a quem a quiser experimentar, participando nas sessões sem qualquer tipo de compromisso. O trabalho resume-se a exercícios de expressão dramática que promovam o autoconhecimento e o conhecimento do grupo. É nesta fase que são diagnosticadas as características, relações, motivações, habilidades e personalidades dos jovens e se lançam as primeiras propostas criativas para o espetáculo. As propostas são lançadas pelos jovens e pela dinamizadora da oficina. Depois de discutidas, entre todos, segue-se uma eleição da proposta a trabalhar. Os exercícios de expressão dramática são já pensados tendo como finalidade a preparação do espetáculo. É a fase com maior número de participantes por sessão, porém muito flutuantes. A segunda fase é aquela em que se decide o espetáculo que se vai fazer, se distribuem personagens e funções pelos participantes, se lhes exige responsabilidade e assiduidade aos participantes, se fecham as inscrições e, inevitavelmente, se define o grupo. Nesta altura, distribui-se também um guião do texto dramático (quando existe) por cada participante, que fica responsável por estudá-lo e decorá-lo em casa. É a fase em que há mais desistências e, portanto, o número de participantes diminui, tornando-se menos flutuante. Na terceira fase, a peça já está a ser ensaiada e há uma consciencialização acrescida da responsabilidade de participação no projeto. É estabelecido um limite máximo de faltas até à data do espetáculo, sob pena de quem o ultrapassar não participar nele.

### **A primeira oficina**

A primeira oficina realizou-se de Janeiro a Julho de 2013. Nesta altura, ainda não faziam parte do conteúdo programático a visita aos bastidores de um teatro nem a visualização de um espetáculo. Tratava-se de uma fase de implementação da atividade no Raiz, de iniciação e de perceção das capacidades do grupo e do trabalho possível de fazer. Contudo, o objetivo de realizar um espetáculo esteve presente desde o início. É

muitíssimo importante que exista, num processo de oficina, a expectativa de uma exibição pública, pois é mais um fator que contribui para que a atividade seja desafiante e vivida com responsabilidade por quem nela participa.

A oficina iniciou com cerca de vinte e seis participantes inscritos e terminou com dez jovens a participar no espetáculo *O Gigante Egoísta*, a partir do conto de Oscar Wilde, em conjunto com o Grupo de Teatro Flor de Lótus do Espaço T.

A parceria entre estes dois grupos foi proposta pelo Grupo de Teatro Flor de Lótus, do Espaço T, na pessoa da encenadora Rita Machado que, devido às necessidades especiais dos seus elementos (todos portadores de deficiência mental), procurava atores parceiros que apoiassem a realização do espetáculo, sobretudo através do contributo da oralidade (muito fragilizado no seu grupo). O objetivo era apresentar um espetáculo no ciclo Corpo Evento, a mostra anual de produtos das oficinas do Espaço T, que se realiza todos os verões, no pequeno auditório do Teatro Rivoli.

A decisão de aceitar o convite foi tomada em conjunto pelos jovens e pela equipa técnica do Projeto Raiz. O grupo ficou definido a partir do momento em que aceitou a proposta do Espaço T. Se, por um lado, houve desistências imediatas, alegadamente pelo receio da exposição pública e pela repugnância de contactar diretamente com deficientes mentais, por outro lado, aqueles que aceitaram participar no desafio ficaram comprometidos logo à partida e entusiasmados, acima de tudo, pelo espírito de solidariedade de que se sentiram imbuídos e pelo entusiasmo de arriscarem a sua participação num espetáculo semi-profissional. Estava encerrada a primeira fase da oficina e iniciava-se a segunda.

### **Os ensaios**

O espetáculo foi estruturado de modo a que cada grupo pudesse ensaiar separadamente no seu espaço, sem ser necessário reunir os dois grupos em todos os ensaios. Os ensaios conjuntos realizaram-se sempre no Espaço T e estiveram limitados aos períodos das férias da Páscoa e das férias de Verão, por questões de compatibilidade de horários. A segunda fase do processo iniciou-se em Março, com leituras do texto dramático, distribuição de personagens, levantamento de cena e preparação para o primeiro contacto com o grupo Flor de Lótus, nomeadamente na atenção para a imprevisibilidade de reações, limitação física, verbal e intelectual, e aceitação da

diferença do outro. Os ensaios conjuntos tiveram início em Maio, e deles registaram-se aspetos, como: *interação muito positiva entre os dois grupos, entusiasmo demonstrado tanto na apresentação do trabalho já feito como no apoio às dificuldades dos colegas entre os dois projetos, os alunos demonstraram empenho em continuar o projeto e voltar* ao Espaço T. A interação entre os dois grupos foi benéfica sob vários pontos de vista. Cresceu nos jovens um grande espírito de entreajuda e uma grande vontade de demonstrar boas ações - um exemplo disso foi a disputa pelo papel de condutor da cadeira de rodas de um dos atores do Flor de Lótus, não só pelo poder que essa ação implicava, mas principalmente pela responsabilidade e pela imagem positiva que transmitia. Os jovens tornaram-se mais compreensivos e respeitadores face às dificuldades uns dos outros, depois de observarem as limitações causadas pelas deficiências do grupo Flor de Lótus, sem que, no entanto, estas fossem impeditivas de um trabalho com dedicação, esforço e concentração, tomando-o como um exemplo. A conquista destes valores deveu-se sobretudo à partilha de experiências entre estes dois grupos, à deslocação para uma atividade fora do bairro e ao trabalho de sensibilização de aceitação da diferença. Ainda assim, a falta de concentração e de persistência no trabalho, tal como a indisciplina no comportamento, estiveram muito presentes ao longo de todo o processo de ensaios.

### **Razões de escolha do texto**

A urgência de apresentar o trabalho foi a razão de se pegar num argumento previamente escrito. Utilizou-se um texto já experimentado no curso de teatro da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo e encenado por Lee Beagley e fizeram-se adaptações de acordo com as características do elenco. Nas primeiras leituras, em voz alta, houve jovens que se mostraram impacientes e desmotivados para a leitura. Ainda assim, foi possível convencê-los a levarem a leitura a cabo – tarefa que acabaram por considerar prazerosa, devido ao conteúdo literário do texto. Depois de lerem o texto, em voz alta, na oficina, os jovens mostraram-se divertidos e muito motivados para o levar à cena. A grande vantagem deste texto era o facto de permitir trabalhar com personagens coletivas. Os jovens do Raiz interpretavam um grupo de crianças órfãs - apenas dois jovens interpretavam personagens independentes deste grupo. Sendo a primeira vez que muitos destes jovens faziam teatro, seria um risco para muitos deles interpretarem

personagens que agissem de modo independente. A dificuldade de fazerem exercícios de expressão dramática de forma individualizada foi notória desde o início da oficina, devido à falta de autoconfiança e receio de exposição. Acontecia várias vezes alguns jovens recusarem-se a fazer certos exercícios (sobretudo os de cariz individual, ou que implicassem a visualização por parte do grupo), não porque os achassem aborrecidos ou por rebeldia, mas por se acharem incapazes de os realizar com sucesso, pelo medo de falhar em público. Além da segurança que possibilitava aos atores, pela facilidade com se podiam apoiar na interpretação uns dos outros, a personagem coletiva tecnicamente implicava movimentações em conjunto, exigia uma noção específica de ocupação de espaço individual e coletiva, e possibilitava uma intervenção de cada personagem na ação apenas com frases curtas, que eram complementadas pelos restantes elementos do grupo, como se pode ver neste exemplo:

Rafael - O que é que quer dizer processados?

Júlio – Quer dizer que tás feit’ó bife!

Beatriz – C’oa lei.

Júlio – O meu irmão mais velho foi processado.

Rúben – E o que é que lhe aconteceu?

Júlio – Enfiaram-no numa prisão.

Rafael – Yah, na choldra tás a ver?

Diana (*com uma cotovelada*) – O que é que tu tens a ver com isso?!

Rafael – Tipo, toda a gente sabe que o irmão dele é aquele que... (*Diana tapa-lhe boca*)

Beatriz – Esta casa velha parece uma prisão.

Rúben – Nós vivemos numa prisão.

Fábio - Não é uma prisão, é um orfanato.<sup>51</sup>

Frases curtas, fáceis de memorizar, repartidas equitativamente por todos os elementos protegem estes atores de excessiva exposição perante o público. Esta estratégia exige também que os participantes estejam constantemente disponíveis em cena, porque estão sempre dependentes do discurso de uma personagem para que a cena prossiga, o que potencia a concentração e a ajuda mútua. Era um trabalho que só resultava com o contributo de todos.

---

<sup>51</sup> Anexo 2 – O Gigante Egoísta, a partir do conto de Oscar Wilde, (p. 105).

O universo das personagens era muito semelhante à realidade destes jovens. Ainda que não vivessem num orfanato, convivem de forma muito próxima com outros jovens nessa situação (alguns deles vivem com os avós, tios ou outros parentes que não os pais). A idade e o uso do calão são outros pontos em comum entre as personagens e os intérpretes, bem como as carências económicas e a violência física (*Eu não sinto falta do meu pai, que ele batia-me. Fugi.*). São realidades com as quais lidam de uma forma muito próxima nos bairros onde vivem. A pertinência deste tipo de proximidade entre personagem e ator, no caso da arte comunitária, é discutível. Se, por um lado, permite espelhar de forma credível uma realidade e exprimir uma identidade, por outro existe o perigo de sobreposição de problemáticas. Por ser um assunto transversal a todos os espetáculos feitos pelo grupo, far-se-á uma reflexão sobre esta questão, nas páginas 60, 61, 62 e 63 desta dissertação.

### **O espetáculo**

O facto de o espetáculo se realizar num espaço legitimado e consagrado como é o Teatro Rivoli não impediu o público (maioritariamente composto por amigos e familiares dos atores) de interagir espontaneamente com os atores. O público reagiu, divertido, ao espetáculo, do princípio ao fim, acompanhando o desempenho dos atores com riso, palmas e provocações verbais, às quais os jovens, por sua vez, reagiram em cena, positivamente. As reações dos atores, observadas em cena, consequentes da intervenção do público no espetáculo, podem ter várias leituras. O facto de os atores, por contágio, não resistirem em desfazer a personagem, em plena cena, e rirem-se com o público, ou então agradecerem uma salva de palmas a meio de uma cena, ou mesmo improvisarem a partir da provocação de um espectador, pode ser lido como falta de maturidade e seriedade no trabalho. Por outro lado, o facto de não se mostrarem indiferentes ao desmoronamento da “quarta parede” revela uma grande ousadia, disponibilidade em cena e, principalmente, um enorme prazer e entrega ao momento.

Apesar de não ser possível apurar com exatidão o número de espectadores, estimam-se cerca de quarenta por parte do Projeto Raiz – número curto, tendo em conta a quantidade de pessoas que frequentam o Projeto. O facto de o Teatro Rivoli se situar geograficamente relativamente distante da zona de intervenção do Projeto Raiz, assim como o limite de três convites por ator e o preço de dois euros por bilhete, terão

condicionado o acesso a um número considerável de pessoas. De salientar que a maioria dos indivíduos que frequentam o Projeto são crianças e jovens menores, que certamente estariam interessados em assistir ao espetáculo. Porém, atendendo ao reduzido grau de autonomia para se deslocarem sozinhos ao centro da cidade, em horário noturno (seria necessário o consentimento ou o acompanhamento de um adulto, que neste caso, provavelmente estaria pouco disponível), muitos não terão ido.

As reações posteriores ao espetáculo foram muito positivas. Notava-se surpresa e admiração nos comentários feitos pelos espectadores, relativamente à prestação de cada jovem.

### **Autoavaliação**

No final do processo, apresentou-se um inquérito de satisfação aos jovens que participaram no espetáculo. Os resultados revelaram uma satisfação a 100% relativamente à atividade e ao modo como a oficina foi dinamizada. Relativamente ao que foi mais marcante, de forma positiva, os jovens citaram *a experiência de participar numa peça de teatro quase profissional, estar no Teatro Rivoli, a forma como os monitores tratavam os deficientes, ajudar pessoas com problemas, fazer a peça para os pais, fazer a peça*. Relativamente ao que mais os marcou negativamente, foram apontados *o relacionamento entre utentes do Raiz e do Espaço T; decorar o texto, comportamento*. Alguns não responderam à questão e outros responderam que nada os havia marcado negativamente. Referiram ainda que os seus comportamentos e as suas atitudes deviam melhorar, que *os atores não se devem rir em cena* e que *todos deviam estar mais atentos*, mas que apesar de se poder fazer sempre melhor, o processo de aprendizagem e o resultado *para primeira vez até correu bem!* Apenas um elemento diz não querer continuar na oficina do próximo ano, alegando que fazer teatro é muito trabalhoso por ter de se decorar um texto e ser assíduo aos ensaios. Os elementos que mostraram interesse em continuar numa próxima oficina sugeriram a comédia, o teatro musical, a biografia de um jogador de futebol ou de luta livre ou ainda, *trabalhar com profissionais de teatro ou televisão, para ver como eles trabalham*, como temas de trabalhos futuros.

Se por um lado, a atitude do “salve-se quem puder” e do “cada um por si”, como manda a “lei das ruas”, é muito visível no contexto em que vivem estes jovens, por outro lado, é inegável a existência do valor de solidariedade na personalidade dos participantes desta oficina, tal como demonstram a maioria das respostas aos inquéritos de satisfação aplicados.

## **A segunda oficina**

A segunda oficina teve início em outubro de 2013 e terminou a 1 de julho de 2014. A oficina iniciou com vinte e um jovens inscritos e terminou com nove jovens participantes no espetáculo.

O arranque deu-se com a perspetiva de um espetáculo no final do ano - se possível tão bem sucedido como o da oficina anterior – no auditório da Paróquia de Ramalde, com duas sessões de apresentação, para que os jovens pudessem perceber, pela sua experiência, que dois espetáculos nunca são iguais, por diversos motivos.

A primeira fase decorreu entre os meses de Outubro e Dezembro, com a realização de exercícios de introdução à expressão dramática, observação dos comportamentos e características do grupo e visualização de filmes, livros e demais informação sobre a obra de Roald Dahl, *Charlie e a Fábrica de Chocolate*, a partir da qual se faria a adaptação para a peça de teatro. Realizou-se também uma Visita Guiada ao Teatro Nacional São João, durante as Férias de Natal. Num inquérito de satisfação todos os jovens classificaram de forma positiva a atividade e salientaram a viagem de autocarro, a aparência do teatro, o convívio e a possibilidade de conhecer algo novo, como aquilo que mais lhes agradou na atividade. A maioria dos inquiridos referiu o Salão Nobre como sendo o espaço do Teatro que acharam mais interessante, pelo facto de ter um bar e um cariz divertido e informal. De seguida referiram a sala de espetáculos pelo *aspeto antigo* que ostenta e o sub-palco por ser *onde se fazem cenas altamente*. Relativamente às emoções e estados de espírito que experimentaram, o mais comum foi a curiosidade, seguindo-se a fantasia e o cansaço. O divertimento, o sonho (*sonhei um bocado estar em cima do palco*), a emoção, o espanto, a paixão e o espírito de aventura também foram citados. Na mesma altura foi também aplicado um inquérito

de satisfação sobre a Oficina de Expressão Dramática, no qual seis alunos consideravam a oficina *Muito Interessante*. Um aluno considerava-a *Muitíssimo Interessante* e um aluno considerava-a *Interessante*. Relativamente à forma como a oficina foi dinamizada, apenas um aluno assinalou *Gostei*, tendo a restante maioria assinalado *Gostei Muito*. Relativamente ao que correu bem durante esta primeira fase, os jovens citaram *a organização das peças de teatro, as falas da peça, várias aulas, os exercícios*, e três jovens citaram *tudo* e houve ainda um jovem que não respondeu á pergunta. *O comportamento* foi o único fator referido como sendo algo que correu mal. Daquilo que mais os marcou de forma positiva, os jovens referiram *a professora, a relação da professora com os alunos; o momento em que a professora disse um palavrão; o exercício das palavras; tudo e o Teatro Rivoli* (alusão à experiência da primeira oficina). Relativamente ao contributo que estariam dispostos a dar e às sugestões que gostassem de propor para a continuação da atividade, os jovens referiram *pensamento positivo, melhorar o comportamento, quero outros amigos, está tudo ótimo, a professora faz tudo isso, poder aproveitar mais as aulas*.

A segunda fase iniciou-se em Janeiro, com a distribuição do texto dramático, de funções e de personagens, que naturalmente, definiu o grupo.

### **Razões de escolha do texto**

O texto foi sugerido pela encenadora tendo em conta o número de personagens da história e o número de participantes na oficina. Também foram tidos em consideração outros aspetos, entre os quais a capacidade acrobática de alguns jovens, bem como o gosto pela dança e pelo canto (particularidades que esta peça exigia e que, pelo facto de serem áreas artísticas bastante exigentes em termos de entrosamento de grupo, foram um fator decisivo na escolha). Além disso, nessa altura, estava a ser desenvolvida no Projeto Raiz, uma oficina de expressão dramática para crianças dos seis aos nove anos de idade. Perante essa novidade, perspectivava-se um espetáculo em comum, no qual as crianças desta segunda oficina, integrariam o espetáculo *Charlie e a*

*Fábrica de Chocolate* e no qual desempenhariam o papel de *Umpa Lumpas*<sup>52</sup>, tornando assim possível trabalhar a intergeracionalidade.

### **Os ensaios**

Contrariamente ao que era esperado, o número de participantes na oficina não se fixou nesta segunda fase. A irregularidade na assiduidade e a falta de empenho na preparação do espetáculo por parte de alguns jovens, bem como a desistência de outros, condicionou o avanço dos trabalhos. Enquanto se equacionava uma solução para colmatar a ausência dos jovens desistentes, deu-se uma mudança inesperada neste processo de trabalho, que ditou o início da terceira fase. Tal aconteceu no dia em que uma aluna pediu permissão para parar o ensaio porque tinha algo para dizer. “Stôra assim não dá. São vinte personagens e nós somos só oito atores. Não se vai inscrever mais ninguém e já desistiram muitos. Nós não conseguimos acumular mais personagens. O melhor é desistir desta peça e começar outra de início! Nem que seja uma peça mais fácil e mais pequena. Não faz mal se não for tão engraçada, mas pelo menos não corremos tanto risco de isto ser um fiasco. A stôra não concorda?” O ensaio parou e nessa sessão não recomeçou. Estava a discussão instalada. E, contudo, nunca se tinha visto uma discussão tão organizada e civilizada. Apesar de nervosos, todos se mantiveram muito serenos e ponderados nas intervenções que fizeram, pois todos estavam conscientes da delicadeza da situação. As opiniões dividiam-se: uns achavam que se devia abortar o espetáculo ensaiado até então e começar de novo, ainda que o tempo de preparação fosse escasso. Outros achavam que não, por não estarem dispostos a abdicar do prazer que lhes estava a dar trabalhar a peça em questão, assim como do esforço até então investido na peça. Outros não tinham opinião: o que os outros decidissem por eles estava bem. O papel do encenador, neste momento, foi apenas de mediação e de promoção do discurso de cada um, de fazer com que o discurso de cada um chegasse a bom porto, fosse percebido por todos, fazer com que todos se expressassem e por si próprios chegassem a uma decisão. Esta posição apenas foi possível devido à atitude observada nos jovens. Via-se que falavam com sentido de

---

<sup>52</sup> Anexo 3 - Personagem da peça *Charlie e a Fábrica de Chocolate*, a partir da obra de Roald Dahl.

responsabilidade, que pesavam os prós e os contras de se iniciarem num projeto novo e desistirem do que construíram até então (note-se que os jovens resistentes até aqui e que defendiam a “desistência” eram aqueles que tinham já todo o texto decorado, marcações ensaiadas e compareciam a todos os ensaios!). Era notória também a consciência de que falavam civilizadamente, procurando ouvir-se uns aos outros, respeitando o espaço de intervenção de cada um, defendendo pontos de vista, propondo estratégias e soluções para o sucesso. Esta postura fazia-os ter prazer na discussão e consciência do despontar de uma certa maturidade. No final da sessão, a decisão estava tomada, por unanimidade: fazer um novo espetáculo.

Finda a segunda fase, foi passado um novo inquérito de satisfação, ao qual responderam seis jovens. Três deles consideraram a oficina *Muitíssimo Interessante*; dois *Muito Interessante* e um *Interessante*. Metade do grupo gostou da forma como a oficina foi dinamizada até então e a outra metade gostou muito. Relativamente ao que correu bem os inquiridos citaram o seguinte: *tudo; nada; o momento em que se fez o ponto de situação; ensaios*. Quanto ao que podia melhorar, apenas uma pessoa respondeu *tudo* e a restante maioria apontou o *comportamento*. Relativamente ao que os marcou de forma positiva, os jovens responderam: *não sei; representar; o momento em que todos se expressaram; o espetáculo do ano passado no Rivoli; a relação entre professora e alunos*. Um dos jovens não respondeu à questão. Quanto ao que os marcou de forma negativa, as respostas foram: *não sei; nada; maneira de falar; a peça anterior que não deu certo; o comportamento*. Em relação aos contributos que estariam dispostos a dar na continuidade da atividade os jovens referiram *melhor comportamento* (comum a quatro respostas), demonstrar *mais interesse*, trabalhar com *expressividade*, participar *sem desistências, nada*. Um dos elementos não respondeu a esta última questão.

A terceira fase iniciou-se a 22 de Abril. O espetáculo estava marcado, com reserva de sala, desde Março, para os dias 27 e 28 de Junho. Por decisão da equipa técnica do Projeto Raiz, estava fora de hipótese alterar as datas do espetáculo, tanto por uma questão de responsabilidade e consideração pelo compromisso estabelecido com a Paróquia de Ramalde, que gentilmente nos cedera o seu auditório, como pelo exemplo de integridade que isso representava perante os jovens. Desistir do projeto de fazer o espetáculo também estava fora de questão, pela desmoralização que isso causaria, com

toda a certeza, nos jovens que constituíam agora o grupo. Nove meses era o tempo previsto, no início da oficina, para montar um espetáculo com estes jovens. Dois meses era o tempo que restava para fazer todo esse trabalho novamente (definir um conteúdo, distribuir funções, decorar texto, ensaiar, sem esquecer o mais importante: viver uma experiência prazerosa, gratificante e construtiva). Se avaliarmos esta situação pelos meses, o prazo de trabalho até pode parecer razoável. Mas se se considerar que um mês de ensaios corresponde sensivelmente a quatro sessões de duas horas cada, toma-se consciência de que era de facto uma tarefa hercúlea a que tínhamos em mãos. Perante esta situação, estabeleceu-se um acordo entre o grupo e a equipa técnica do Raiz: decidiu-se que até ao início das férias de escolares (Junho) passaria a haver dois ensaios por semana, de duas horas cada, e que durante o período de férias letivas, até à estreia, haveria ensaios, de duas horas, todos os dias. Esta flexibilidade foi fundamental para que este trabalho fosse levado a cabo. Significou também um voto de confiança da equipa técnica nestes jovens e, portanto, um acréscimo de responsabilidade nos jovens relativamente à participação na oficina.

### **Razões de escolha do novo texto**

Uma vez que o tempo urgia até à data do espetáculo, foi posta inicialmente de parte a hipótese de se construir um espetáculo a partir das improvisações dos atores. Apostou-se na utilização de um texto previamente escrito, tendo em conta eventuais alterações inerentes à constituição do grupo. Antes de iniciar a pesquisa para o novo texto foi feito um levantamento das motivações e gostos do grupo. De todas as ideias e vontades apresentadas havia uma que era comum a todos os elementos: a intenção de fazerem uma comédia. Gostavam da ideia de pôr os pais e os amigos a rir; de poderem proporcionar um momento prazeroso ao público e, conscientes da ausência de técnica de interpretação suficiente para proporcionar momentos de comoção num espetáculo, então que fosse um texto cómico porque teria piada já de si; porque quando o público se ri é sinal de que está a gostar. Além da generosidade de proporcionar um serão agradável ao público, também está presente nesta intenção a noção da sensação de poder que provocar uma gargalhada pode ter e que influenciou decisivamente esta escolha.

O texto *Gheto Bunker* surgiu neste projeto durante a minha pesquisa, quando o ator, encenador, dramaturgo e amigo Paulinho Oliveira me mostrou um texto seu,

inacabado, mas no qual estaria disposto a fazer as alterações que fossem necessárias para o trabalho pretendido. Seria necessário acrescentar e alterar personagens, introduzir mecanismos cômicos e (muito importante) dar a conhecer o grupo ao dramaturgo para que a peça fosse escrita a partir deles. Um dos obstáculos que se depararam foi o facto de o dramaturgo estar ausente do país por tempo indeterminado e portanto não poder contactar com o grupo diretamente. Assim sendo, foi-lhe enviado um diagnóstico com o perfil de cada participante, para que pudesse adaptar os perfis das personagens aos dos jovens. O grupo acolheu a ideia com entusiasmo e os ensaios recomeçaram. O texto foi sofrendo várias alterações durante o processo. Essas alterações foram feitas, por mim enquanto encenadora, com base nas reações ao texto por parte dos jovens, com base na evolução dos trabalhos, nas facilidades e dificuldades capazes de serem ultrapassadas até à estreia. O dramaturgo escreveu assumidamente uma peça para atores profissionais, cabendo-me a mim gerir a melhor forma de a pôr em cena pelo grupo. A última parte do texto foi escrita a partir de situações de improviso desenvolvidas pelos jovens e que eu anotei.

Embora não se relacione propriamente com as razões de escolha do texto, o cenário e os figurinos são um ponto que também merece atenção. Pela primeira vez a Oficina de Expressão Dramática contava com um projeto de cenografia e figurinos, devido à parceria criada com a Oficina de Artes Plásticas, incumbida dessa missão. O trabalho das artes plásticas, no contexto da oficina de teatro, estava dependente da decisão que se tomasse relativamente ao texto dramático. Ficou decidido, em consonância com o grupo de teatro, que o espaço da ação seria um *gheto* urbano, um esconderijo algures num bairro social, coberto de *graffities* e diversos estilos de intervenção de arte urbana e que os figurinos se pautariam por t-shirts personalizadas através da técnica de *spray* e *stencil*, de acordo com o perfil de cada personagem. Além de ir ao encontro do contexto da peça, “a arte urbana” era um tema que estava previsto abordar na Oficina de Artes Plásticas desde o início do ano letivo e que portanto se praticava nesta feliz coincidência. Outra coincidência muito favorável foi a presença da exposição de *Street Art* no Edifício 1ª Avenida (vulgo Edifício AXA, na Avenida dos Aliados, no Porto) na fase de conceção do projeto. A professora de Artes Plásticas propôs uma visita de estudo à exposição, que foi vista como uma oportunidade de aquisição de referências artísticas e de ideias para a conceção plástica do espetáculo.

Apesar de a iniciativa partir da Oficina de Artes Plásticas também se estendeu ao grupo de teatro. Foi distribuído um inquérito de satisfação sobre esta atividade, ao qual apenas responderam quatro elementos. Apesar de não ser possível fazer grandes comparações a partir dos seus resultados, devido ao baixo número de inquéritos, não deixo de apresentar as respostas dadas. Todos os jovens que responderam ao inquérito classificaram a visita de estudo como uma atividade *Interessante* e um classificou-a de *Muito interessante*. Relativamente ao que mais lhes agradou, os jovens inquiridos assinalaram *O edifício (porque tinha graffities muito giros!)* e *a possibilidade de conhecer algo novo (porque os graffities eram muito fixes)*. Quando inquiridos sobre qual dos artistas ou objetos artísticos que mais tinham gostado, os jovens referiram as obras mais coloridas, bem como as que eram compostas por materiais alternativos e diversos, que não consistissem apenas em parede e tinta e que constituíam, por isso, um elemento-surpresa. Das emoções e estados de espírito experimentados, citaram *admiração, surpresa, curiosidade, comoção, atração e cansaço*. Quando inquiridos sobre o aspeto que menos lhes agradou, referiram a quantidade de escadas que era necessário subir, o cansaço que isso provocava<sup>53</sup>, o pouco tempo disponível para ver a exposição e o facto de sentirem os seus movimentos observados pelo segurança. Referiram como novidade *o facto de usarem tecidos em graffities, bonecos com arte a imitar sem-abrigo; novas formas de letras*, o interior do edifício e a existência desta *arte no Porto*. Referiram como único aspeto que não foi novidade a existência de edifícios degradados e grafitados.

### **O espetáculo**

A entrada foi livre. Apesar de não ser possível apurar o número de espectadores com exatidão, estima-se que cerca de cem pessoas tenham assistido ao espetáculo – número muito maior, comparativamente ao do espetáculo da primeira oficina.

O espaço para o espetáculo foi proposto pela equipa técnica do Projeto Raiz no início da oficina. A pertinência da escolha pautava-se pelo facto de a Paróquia de Ramalde fazer parte do consórcio do Projeto e por as suas instalações se situarem na

---

<sup>53</sup> Note-se que falamos de jovens, pelo que este cansaço tem a ver com uma questão de falta de motivação para o que quer que implique esforço.

mesma rua, muito próximas dos bairros de Ramalde e das Campinas e, portanto, de fácil acesso por toda a comunidade. Apesar das condições razoáveis que as instalações paroquiais ofereciam, os jovens não deixaram de tecer comparações face às instalações do Teatro Rivoli, onde tinham estado no ano anterior. Tal facto, leva-me a refletir sobre o espaço de apresentação de um espetáculo enquanto agente de legitimação artística. Remete-me também para a teoria de Erven, quando procurou uma justificação para a marginalização do teatro comunitário, acabando por encontrá-la na ideia de um teatro que acontece fora de um lugar convencional de teatro.

Visto que o comportamento do público durante a apresentação do espetáculo da primeira oficina, no Rivoli, foi de grande entusiasmo e extravasamento, calculava-se um à vontade ainda maior, já que desta vez estavam “em casa”. Receava-se, portanto, que o comportamento do público pudesse, de alguma forma, ser desajustado e prejudicar a apresentação do espetáculo. Contudo, o silêncio na sala foi constante, à exceção dos momentos em que o riso era impossível de conter, porque tal era a intenção da peça. O silêncio devia-se não só ao respeito que se fazia demonstrar pelo trabalho feito e por quem o fazia, mas também às características próprias do espetáculo. O público percebeu imediatamente que, para compreender a peça, era essencial ouvir o texto e que portanto era necessária concentração. Estavam todos muito atentos a ouvir (os pais, os avós, os amigos, os vizinhos, e até os irmãos, de apenas três anos de idade, seguiam o espetáculo com toda a atenção). Sentia-se que a atenção do público segurava o espetáculo. Era como se o sucesso daquele espetáculo dependesse, naquele momento, também do público. Era visível o nervosismo dos atores. Houve um bloqueio no início do espetáculo, que provocou um longo silêncio de quarenta e cinco segundos. Por sua vez, num momento de solidariedade espontâneo, o público manifestou-se com uma enorme e eficaz salva de palmas, que funcionou como desbloqueio. O público também aplaudiu ao longo do espetáculo as cenas de que mais gostou, especialmente aquelas em que havia música, ao jeito de teatro popular, em que se agradece cada cena.

O nervosismo evidente no início do espetáculo desapareceu no final, quando a cortina fechou e uma aluna disse: “Fazia outra vez!”.

Segundo os comentários que foram possíveis de apurar, o público mostrou-se agradado e surpreendido com o espetáculo. Considerou uma peça exigente de trabalhar, um texto denso, intenso do ponto de vista de análise e compreensão, árduo de decorar e

de interpretar e que passava uma mensagem. Foi um espetáculo diferente daqueles que habitualmente se realizavam neste âmbito: uma exibição que assinala o termo da oficina e que fosse demonstrativa das aprendizagens feitas pelos participantes da oficina. Desta vez, o público recebeu o espetáculo, não como se tratasse de mais uma festa de encerramento de ano letivo, mas sim como uma dádiva daqueles jovens à comunidade. Assim, o público surpreendeu-se pela positiva com o teor do espetáculo, considerando a experiência impactante. No entanto, o público mostrou descontentamento relativamente à duração da peça, na sua opinião demasiado curta e com um final inesperado. Na verdade, esse desânimo foi apenas demonstrativo do prazer que o espetáculo proporcionou, ao ponto de o público não querer arredar pé tão cedo. Mostrou-se ainda de expectativas superadas em relação às capacidades de representação de todos os jovens.

Estas observações sobre as reações do público lembraram-me de imediato o discurso de Guénoun, quando diz que “a reunião do público, para ver e ouvir uma palavra que é proferida diante da comunidade, sublinha o carácter político do teatro, que está ligado não ao que aí se mostra, mas à natureza pública da convocação e da reunião que ali se estabelece”.<sup>54</sup>

### **Autoavaliação**

Relativamente à opinião dos jovens atores, foi possível apurar no último inquérito de satisfação que todos classificaram a atividade como sendo *Muitíssimo Interessante*, à exceção de um elemento que a considerou *Muito Interessante*. No que diz respeito à forma como a atividade foi dinamizada, três dos inquiridos *Gostaram* e cinco *Gostaram Muito*. Relativamente ao que correu bem durante a terceira fase da oficina, cinco alunos citaram *o espetáculo*; três referiram o facto de *o público rir muito durante o espetáculo*; *os ensaios em que o texto já estava decorado* e *a evolução dos ensaios*. Quando questionados sobre o que podia ter corrido melhor, três apontaram *o comportamento*; dois referiram *a velocidade a que os atores falaram durante o espetáculo*; outros dois citaram *nada*; referiram ainda *os ensaios*; *a duração dos*

---

<sup>54</sup> Denis Guénoun (1946), *A exibição das palavras, uma ideia (política) do teatro*, Folhetim – Ensaios, Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

*ensaios; a duração do espetáculo e a colocação de voz e dicção de todos.* Quanto ao que mais os marcou de forma positiva, dois dos inquiridos referiram *o facto de conseguir fazer algo engraçado* e os restantes referiram *o espetáculo, sentir que sou menos tímido, os movimentos, os elogios, o nosso desempenho, tudo.* Quando inquiridos sobre aquilo que os marcou de forma negativa, um não respondeu; três responderam *nada*; e os restantes responderam *ter de falar mais alto, os ensaios começarem sempre mais tarde, o comportamento, uma parte da fala que me custava dizer, o bloqueio que houve no espetáculo.* A sensação alegadamente mais experimentada foi de *nervos* (cinco vezes referida), seguindo-se a de *alegria, orgulho, emoção* e o *espírito de equipa* (referida quatro vezes); em seguida, o *entusiasmo* e o *respeito* (três vezes referidos), a *motivação, confiança, medo* e *vergonha* foram referidas por duas vezes, não deixando contudo de parte os sentimentos de *euforia, gratificação, insegurança* e *divertimento* (uma vez referidas). Referiram como principais motivações para frequentar a oficina o gosto pela prática teatral (por três vezes); a vontade de experimentar (por três vezes); a intenção de repetir a experiência do ano anterior (também por três vezes), a motivação de enfrentar desafios e ultrapassar obstáculos, tais como a vergonha, a timidez, o medo de exposição e *ser capaz de fazer coisas que pensava que não conseguia* (duas vezes). Todos manifestaram vontade de continuar a atividade no ano seguinte. Para tal, propuseram fazer um *Gheto Bunker II*; fazer uma peça maior, fazer novamente uma comédia, melhorar o comportamento e *parar com as brincadeiras durante os ensaios.*

## **Motivações e Resistências**

O trabalho desta oficina e, arrisco dizer, do Teatro Comunitário, é feito de motivações e resistências. É um trabalho lento, paciente e que tem de ter algum otimismo. Neste caso de estudo, a paciência surge a partir do momento em que se encontram respostas para certas questões que se vão levantando à medida que se vai conhecendo o grupo com que se trabalha. Formulam-se perguntas, como por exemplo: Por que é que estes jovens estão neste projeto? Por que é que fazem teatro? Por que é que reagem de determinada forma? Porque é que desistem?

A procura, nas instituições, do conforto e bom ambiente inexistentes em casa pode remeter para uma prática do passado relativamente às associações culturais e recreativas da freguesia de Ramalde. Porém, o Espaço Raiz representando ainda esse espaço de conforto e harmonia para os jovens e idosos que o frequentam, é sobretudo um espaço de encontro, convívio e aprendizagem. O Projeto Raiz tem uma importância tal na vida destas crianças e jovens, que em caso de repreensão por indisciplina, são recorrentes (e relativamente eficazes) as ameaças por parte dos encarregados de educação, tais como: “Se te portas mal outra vez, castigo-te! Ficas sem vir *aos escolhas* durante uma semana!” Ficar privado de frequentar o Projeto, por mais curto que o período seja, é uma penalização dura para a maior parte dos jovens. O Raiz é visto pelos jovens (ainda que, por vezes, inconscientemente) como um espaço de alternativa à rua, ao lar e à escola e frequentam-no porque querem, porque gostam, porque acham que vale a pena. “É uma segunda casa.”<sup>55</sup>

Tal como já foi dito anteriormente, é notória, no caso desta comunidade, a desvalorização da Escola enquanto instituição, cujas consequências são a inexistência de futuro e a valorização do imediato. A prática de socialização baseia-se no contexto *rua*. Em Ramalde, à semelhança da realidade brasileira que Marcia Pompeo Nogueira descreve, “a rua possui um lado violento, perigoso, desestruturador, mas tem também o seu lado interessante. A liberdade que as crianças nela experimentam é muito valorizada.”<sup>56</sup> Sendo as atividades do Projeto Raiz de carácter não-obrigatório, as propostas têm de ser muito apelativas e aliciantes para a população alvo e terão “de competir com a rua”.<sup>57</sup>

É exatamente quando se quer educar com liberdade que surge uma afinidade com a arte. No momento em que se limita a reclusão e a coerção como alternativa educacional, necessita-se contar com o interesse da criança. Nessa perspetiva, o teatro e a arte são propostos, pois atraem a

---

<sup>55</sup> No âmbito da realização de uma reportagem sobre o Projeto Raiz - Programa Escolhas, para o programa *Nós* da estação televisiva RTP, as crianças e jovens do Projeto explicam qual a importância que o Raiz tem para elas. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=L-V1fgj6r5I> Consultado a: 17 – 07 – 2014.

<sup>56</sup> Marcia Pompeo Nogueira (2008), *Teatro com Meninos e Meninas de Rua*. São Paulo: Debates. Editora Perspectiva (p.35).

<sup>57</sup> *Ibidem* (pp.35 – 36).

criança e o jovem, o que permite a realização de uma ponte, aproximando-as, e possibilitando um processo educativo.<sup>58</sup>

Outro aspeto a salientar é o problema da carência alimentar identificado nesta população e o facto de não ser distribuído lanche aos jovens que frequentem a escola a partir do 5º ano. Ou seja, nenhum dos elementos que frequentam a oficina de teatro comparecem pelo interesse em receber lanche ou qualquer outra oferta. “Isso mostra que, além da comida e das condições dignas de sobrevivência, a arte também é uma das suas necessidades”.<sup>59</sup> E parece ser uma característica universal, transversal a várias sociedades.

Mesmo assim, dizer que a participação dos jovens na oficina de teatro é totalmente voluntária pode não ser totalmente verdade. O cariz voluntário desta participação pode ser um tanto ao quanto subversivo, tendo em conta a existência de uma regra no Projeto Raiz que consiste em que, a partir das 17 horas da tarde (hora de funcionamento da oficina), apenas permaneçam no Espaço Raiz, os jovens inscritos em atividades específicas, que estejam a decorrer, não sendo portanto um horário de atividades livres. Os jovens que não queiram participar nas atividades a decorrer nesse horário têm de abandonar o Espaço. Por outras palavras, para poderem lá estar são obrigados a participar nas atividades a decorrer. Isto faz com que uma grande parte dos jovens se inscrevam nas atividades (incluindo no teatro) não por estarem particularmente motivados, mas para poderem permanecer no espaço por mais duas horas nesse dia. Além disso, essa condição potencia por vezes uma participação contrariada, indisciplinada, desinteressada e irresponsável. Acrescentando ao facto de serem indivíduos naturalmente pouco persistentes e pouco estimulados à experimentação de coisas novas, esta condição de frequência faz com que desistam facilmente, deixando de comparecer às sessões. Este é um fenómeno transversal a todas as outras oficinas de artes do projeto. Evidentemente que nem todos os jovens obedecem a este perfil. Há aqueles que se inscrevem porque se interessam pelo assunto, porque sabem que gostam de fazer teatro, outros porque têm curiosidade em

---

<sup>58</sup> Marcia Pompeo Nogueira (2008), *Teatro com Meninos e Meninas de Rua*. São Paulo: Debates. Editora Perspectiva (pp.35 – 36).

<sup>59</sup> *Ibidem* (p. 53).

experimentar, outros porque lhes permite criar e/ ou fortalecer laços de amizade, serem aceites e integrarem-se mais facilmente nas vivências desta comunidade. Há ainda os que vão para enfrentar desafios, ultrapassar obstáculos como a vergonha, a timidez, o receio de exposição ou ainda (como alguém disse num dos questionários de satisfação) *ser capaz de fazer coisas que pensava que não conseguia*. E há ainda os que vão porque ao princípio não tinham nada para fazer naquele horário ou eram de certa forma “obrigados” a ir pela dinâmica do projeto, mas que quando dão por ela, já estão de tal forma motivados e envolvidos no processo, que acham que vale realmente a pena o investimento de tempo e de energia e apercebem-se de que afinal gostam de fazer teatro. Estes são os oito e nove participantes nos espetáculos finais. “Os resistentes”.

O receio da exposição pública, neste caso, é algo que importa referir. Uma grande parte destes jovens tem um nível de autoestima muitíssimo baixo, quer seja pela opinião que têm do seu aspeto físico, da sua capacidade intelectual, ou da sua capacidade de relacionamento pessoal, etc. Aqueles que resistem até à estreia são os que conseguiram encontrar maneira de contornar os seus obstáculos pessoais (o racismo, o *bullying*, a timidez, a obesidade) e de se afirmarem de uma forma positiva, porque encontraram através do teatro (ou o teatro evidenciou isso melhor) uma qualidade que em mais nenhum contexto conseguiam evidenciar: o sentido de humor, o talento para dançar, cantar ou mimetizar, a capacidade de memorizar, de conseguir estar descontraído perante uma situação constrangedora como a de uma plateia repleta de gente conhecida. Esta pode ser uma forma de invertermos a sua reputação e a sua imagem, deixando de ser reconhecidos, por si próprios e pelos outros, por um aspeto negativo para passarem a ser reconhecidos por uma qualidade que só foi posta em evidência a partir do teatro. Participar numa atividade como o teatro, num contexto como este, pode ser visto tanto como uma atitude de exibicionismo, como um ato de enorme coragem. “Que coragem que ele teve para fazer de mulher!” – ouvia-se no projeto durante a semana que se seguiu a um dos espetáculos. São expressões como esta que fazem com que estes jovens tenham uma imagem de heróis dentro da comunidade.

Estes jovens têm muito poucas referências artísticas, especialmente na área do Teatro. Não costumam sair do bairro e, portanto, o seu acesso à arte é limitado, uma vez

que poucos são os que têm o hábito de frequentar salas de espetáculo e a oportunidade de conhecer outras realidades para além daquela em que vivem.

Neste sentido, as saídas ao exterior em passeios e visitas de estudo devem ser tidas em conta como atividades de particular importância, uma vez que contrariam a tendência de núcleo fechado em que os jovens vivem e lhes permite alargar horizontes, inspirarem-se no trabalho de outros artistas e cultivar o seu espírito crítico.

Ao longo do ano, foi muito difícil levar a cabo a realização de visitas de estudo ou saídas, devido ao cumprimento do horário de funcionamento (laboral) do Projeto Raiz, à conciliação com outras atividades de Projeto, bem como, e especialmente, devido ao quotidiano dos jovens. O grupo é formado por jovens de idades diferentes, escolas diferentes e, portanto, com horários diferentes e difíceis de conciliar. Tal facto, levou a que as únicas possibilidades de saída se realizassem no horário de funcionamento da oficina, limitado a duas horas de duração e, portanto, muitas vezes insuficiente para o que implicava uma viagem de transporte público de ida e de regresso, acrescida ao tempo de duração da atividade em si. A outra possibilidade seria no período de férias letivas, mas que nem sempre coincidiu com a oferta de atividades de interesse, uma vez que a maioria das atividades dirigidas ao público jovem acontece durante a época letiva. Por estes motivos não foi possível assistir a nenhum espetáculo de teatro profissional no âmbito desta oficina.

Perante este cenário de motivações e resistências, o grau de dificuldade de um exercício artístico é algo muito importante a ter em conta num projeto como este. A resistência à frustração destes jovens é muito reduzida e por isso é recorrente desistirem à mínima dificuldade que encontrem. Se acontece dizer-se num ensaio: “Esta cena ainda não está bem, vamos repeti-la” é quase sempre motivo de protesto, porque acham aborrecido repetir e porque significa que se vai persistir em algo que não correu bem, num erro. Para corrigir é preciso assumir o erro e isso pode ser frustrante. Porém é fundamental que existam obstáculos que desafiem os jovens ao progresso. O ideal é a existência de um limbo entre o sucesso e o insucesso e que os jovens tenham consciência dele, para que sintam que o triunfo depende da sua resistência. Por exemplo, na presença de um texto dramático para memorizar, se este for demasiado curto e acessível é provável que o desvalorizem e não o decorem por considerarem o

desafio demasiado fácil; se for demasiado longo e denso também é provável que desistam dele por acharem que nunca o vão conseguir ter pronto; se o texto for mais longo e mais denso do que qualquer outro que já experimentaram, mas ainda assim acessível, com esforço e insistência, levarão a tarefa a cabo, com a expressão “É difícil! É muito para decorar! Não sei como é que vou conseguir! Mas vou tentar.”

Além do caráter lúdico, esta oficina de teatro deve ter também um caráter pedagógico. Deve-se pautar não só por conteúdos técnicos adequados às idades e ao desenvolvimento dos seus participantes (como por exemplo, exercícios de expressão dramática), mas também por temas de conhecimento igualmente adequados. Ou seja, as temáticas abordadas nos textos dramáticos utilizados, devem ser alvo de reflexão.

Todas as peças de teatro representadas pelo grupo (*O Gigante Egoísta*, *Charlie e a Fábrica de Chocolate* e *Ghetto Bunker*) eram majoritariamente compostas por personagens juvenis. Além disso, os seus protagonistas eram sempre crianças ou adolescentes.

Na primeira peça, todas as personagens são crianças órfãs, quase todas institucionalizadas e com comportamentos desviantes. Na segunda, todas as crianças se caracterizam por um aspeto negativo (a gula, a luxúria, a arrogância, a competitividade, a pobreza, a desobediência). Na terceira, todas as personagens se movem à margem da sociedade, relatando atos criminosos e de delinquência.

Todas as personagens trabalhadas em cena se caracterizam por aspetos negativos, que acabam por corresponder ao perfil de alguém que os jovens conheciam. As peças retratam realidades semelhantes àquelas em que os participantes vivem. Contudo, em todas elas, esses aspetos são abordados num registo cómico, com o qual os participantes se divertem e nos quais se revêm, permitindo relativizar qualquer aspeto que possa parecer negativo ou até chocante. E o distanciamento provocado pelo riso, pode conduzir a um olhar crítico sobre esses comportamentos, evitando-os.

O Grupo de Teatro Ventoforte, do Brasil, apresenta uma opinião muito própria relativamente aos assuntos que se devem ou não abordar, quando se faz *Teatro Com Meninos e Meninas de Rua*.

O grupo acredita que trabalhar na favela, com o desejo de trazer “verdades”, é perigoso. É preciso ter cuidado para que a própria realidade não fique sobreposta, ocultando as necessidades do ser vital. [São] crianças que, precisando de trabalhar como adultos, também não podem perder as vivências de sua idade”.<sup>60</sup>

Ainda que sejam incomparáveis as dimensões dos problemas sociais inerentes a estas realidades, consideramos que as favelas estão para o Brasil como os bairros sociais estão para Portugal. O diretor artístico do Grupo Ventoforte defende a prática teatral com crianças destes contextos, ao afirmar que a

possibilidade de, pelo menos por alguns momentos, fugir de sua difícil realidade para, no plano da fantasia, reencontrá-la, fornece elementos para entendê-la melhor. Isso significa para mim a principal contribuição do teatro para os meninos e meninas de rua. (...) É comum acreditar que um trabalho que se passa no plano da fantasia representa uma fuga da realidade. A fantasia dá a distância necessária para encarar opções de vida, refletir sobre o presente e imaginar alternativas para o futuro.<sup>61</sup>

Pensando na vida dos personagens, brinco de pensar na minha vida. Através da fantasia, lido com emoções que não conseguiria trabalhar se estivesse falando de minha realidade. A fantasia aqui tem um papel de elaboração simbólica da realidade.<sup>62</sup>

Esta atitude perante o teatro juvenil é “contrária à prática de bombardear as crianças com verdades pré-estabelecidas, [parte] de uma premissa de que a criança, como um ser ativo, pensa e age sobre o mundo. Dessa forma o teatro seria um espaço de busca de conhecimento”.<sup>63</sup>

O Grupo de Teatro do Projeto Raiz é composto por pré-adolescentes, adolescentes e por indivíduos já a entrar na fase adulta, cobrindo, portanto, um amplitude etária que vai desde os onze aos dezanove anos de idade. Apesar de já não se tratarem propriamente de crianças, é necessário cuidado relativamente aos assuntos das peças e à forma como são representados. Apesar da caracterização das personagens da primeira e da segunda peça, há que reconhecer que são histórias fictícias, pré-escritas,

---

<sup>60</sup> Marcia Pompeo Nogueira (2008), *Teatro com Meninos e Meninas de Rua*. São Paulo: Debates. Editora Perspectiva. (p. 94).

<sup>61</sup> *Ibidem*. (pp. 127 – 128).

<sup>62</sup> *Ibidem*. (p. 128)

<sup>63</sup> *Ibidem*. (p. 85).

assinadas por autores incontornáveis da literatura mundial e que fazem parte do universo das obras literárias recomendadas para estas faixas etárias. São, portanto, histórias de fantasia que, de alguma forma, acabam por coincidir com a realidade destes intérpretes. Já em *Gheto Bunker* a fantasia não existe. A estética é realista, sem Gigantes, Umpa Lumpas ou cascatas de chocolate. Ainda que seja ficção, a realidade da peça assemelha-se muitíssimo à da comunidade para a qual foi escrita e aproxima-se sobretudo de um dos lados mais obscuros que esta pode ter. Mas, mais uma vez, existe nesse texto um fortíssimo registo de comédia, que desvia do choque que pode provocar ouvir uma criança dizer que está na posse de uma arma de fogo. Além disso, há um dramaturgo que, assumidamente, escreve para os jovens como quem escreve para atores profissionais. Sem tabus, sem preconceitos em relação ao que se deve ou não apresentar no contexto em questão. Escreve a partir das personalidades dos atores, e das suas motivações.

Quando confrontado com a questão do perigo de sobreposição de realidades, Paulinho Oliveira apresentou a seguinte resposta:

Eu acho que depende da profundidade a que se pretende que eles entrem na sua realidade, porque se for profunda (visceral) acho que pode ser perigoso, sem um acompanhamento adequado de um psicólogo ou algo do género. Para esse tipo de trabalho, é preciso ter alguém para orientar os miúdos a esse nível. No fundo é isso, para mim, depende de até onde se quer ir com eles nesse mergulho na sua própria realidade. Se for algo mais à flor da pele, acho que não há perigo nenhum e pode até funcionar como libertador de bloqueios e receios em relação ao seu próprio futuro.<sup>64</sup>

O tema abordado em *Gheto Bunker*, bem como a forma como essa abordagem foi feita, foi absolutamente consciente e intencional. A encenação e direção de atores, por sua vez, procurou apenas consciencializar o elenco para a veracidade das realidades sociais explícitas no texto, mas apenas como forma de reflexão e construção de uma opinião crítica sobre as mesmas.

Independentemente da quantidade de realismo ou de fantasia que as três peças de teatro, levadas à cena pelo grupo de teatro do Raiz, possam conter, todas se saldaram

---

<sup>64</sup> Registo de conversa informal, por escrito.

em experiencias teatrais positivas, construtivas e prazerosas, para a indiscutível maioria daqueles que as testemunharam.

## **Segundo caso de estudo: Espetáculo *Lendas e Narrativas*, *Memórias de um tempo qualquer***

---

### **A Rota do Românico**

A Rota do Românico é um projeto, criado em 1998, que visa o contributo para o desenvolvimento sustentado do território do Tâmega e Sousa, através da valorização do património cultural e arquitetónico de estilo românico, criando um produto turístico e cultural de excelência. É composta por 58 monumentos localizados nos municípios de Amarante, Baião, Castelo de Paiva, Celorico de Basto, Cinfães, Felgueiras, Lousada, Paços de Ferreira, Paredes, Penafiel, Marco de Canaveses e Resende, unindo num projeto supramunicipal um legado histórico e cultural comum. Nesse sentido, os seus objetivos são: promover o ordenamento do território através da valorização do património; criar um novo setor produtivo capaz de gerar riqueza; contribuir para a mudança da imagem interna e externa da região; qualificar os recursos humanos da região e contribuir para a criação de uma empregabilidade qualificada.

Deste modo, a Rota do Românico promove não só a valorização do património arquitetónico, mas também o turismo, a gastronomia e das artes.

### **Palcos do Românico**

No âmbito da Rota do Românico, o Palcos do Românico resulta da vontade de implementação de um programa cultural que contribuísse para o desenvolvimento do território da Rota do Românico, valorizando, de forma sustentada, o património imaterial – contos, lendas, músicas e danças – dos doze concelhos da Rota, dando-lhe uma nova vitalidade e significado.

Recorre à memória e identidade mais profunda da comunidade, enquanto matéria-prima, a partir da qual se pretende produzir novos bens culturais e criativos, com relevante valor social, cultural e económico. A transformação do património edificado, num “palco” de criações artísticas permite uma valorização do mesmo, aumentando a sua visibilidade e o conhecimento das comunidades e visitantes.

A comunidade local assume um papel de destaque nesta iniciativa. O programa assenta, fundamentalmente, em novas criações artísticas, que liguem profissionais a amadores, residentes a não residentes, nacionais a locais. Utilizam-se, assim, os valores e tradições locais ao serviço da criatividade contemporânea e perspetiva-se um envolvimento intrínseco e uma participação ativa da comunidade nesta construção coletiva.

O Palcos do Românico tem como missão e objetivos

- Criar uma rede cultural que englobe o território da Rota do Românico, de forma a fortalecer e unificar culturalmente todos os municípios, através de um evento de marca registada, capaz de se afirmar no panorama regional e nacional.
- Dinamizar um programa de eventos culturais e artísticos com reconhecimento regional, nacional e internacional.
- Envolver a comunidade local (entidades culturais e agentes locais) no programa de atividades culturais a desenvolver, impulsionando a sua participação ativa.
- Promover a qualificação da oferta dos agentes culturais e criativos locais e regionais, de forma a dar continuidade ao desenvolvimento de ações culturais após a intervenção do “Palcos do Românico”.
- Explorar os recursos materiais (património, estruturas/equipamentos culturais) e imateriais (lendas, histórias, tradições, etc.) afetos ao território da Rota do Românico.
- Contribuir para o crescimento e desenvolvimento de novos públicos para a cultura.
- Alicerçar o encontro entre linguagens estéticas diferentes (o passado e o presente; o tradicional e o contemporâneo).
- Apresentar o Património de matriz românica como um exemplo magistral de identidade cultural e territorial e paradigma central da estratégia de desenvolvimento do território.
- Fortalecer a atuação da Rota do Românico, constituindo-se como fator de coesão social e alavanca do desenvolvimento integrado do Tâmega e Sousa.
- Reforçar da atratividade turística da região, assente na dinamização de um produto, capaz de assumir um papel de excelência no âmbito do “touring” cultural e paisagístico.<sup>65</sup>

## **A Apuro - Associação Cultural Filantrópica**

Fundada em 2012, na cidade do Porto, orienta toda a sua atividade para a cultura, quer na sua vertente produtiva (atualmente nas áreas do teatro, do cinema, da poesia, e das edições) quer na sua vertente social. Assume-se como filantrópica pela intenção de criar um sistema de apoio a “intermitentes do espetáculo” que se encontrem em carência efetiva de emprego e/ou saúde e com estes criar um sistema de

---

<sup>65</sup> <http://palcos.rotadoromanico.com/missao-e-objetivos/#sthash.SR1HD2eM.dpuf> consultado a:

voluntariado cultural junto de outros cidadãos carenciados, através de parcerias com Instituições Particulares de Solidariedade Social e outras associações com fins semelhantes. Caracteriza-se também pelo facto de ter sido fundada por uma maioria de cidadãos não ligados profissionalmente à cultura mas pela qual se interessam e consideram um bem fundamental para a humanidade.

### **Descrição do processo de trabalho**

A minha participação neste projeto deu-se a partir do convite da Apuro, na pessoa do ator, encenador e *diseur* Rui Spranger. O desafio lançado foi o de se montar um espetáculo de teatro, que contasse com a participação de pessoas da comunidade do concelho de Felgueiras, entre os quais vários grupos de teatro amador e um rancho folclórico. O espetáculo seria para a levar à cena na Casa das Artes de Felgueiras, nos dias 2 e 3 de Maio, inserido na programação do Palcos do Românico e o seu título seria *Lendas e Narrativas, Memórias de Um Tempo Qualquer*. Deste trabalho, fez parte uma equipa de profissionais de teatro, composta por um encenador, um ator e assistente de encenação, uma atriz, uma figurinista, uma produtora e diretora de cena, um cenógrafo e técnico de iluminação. Seria portanto um espetáculo feito por membros de uma comunidade rural e operária, com profissionais do espetáculo vindos de um contexto social urbano.

Um mês, era sensivelmente o tempo que havia ao dispor para edificar este espetáculo. O plano de trabalho traçado inicialmente consistia em quatro sessões semanais de atividade com os grupos que iam participar no projeto. Uma sessão seria ocupada com formação ao grupo de teatro amador dos alunos da USAF (Universidade Sénior e Autodidacta de Felgueiras), outra com formação aos grupos de teatro amador das freguesias da Longra, de Airães e da Pedreira e, as duas sessões restantes seriam dedicadas à conceção do espetáculo, nas quais se contaria com a presença do Rancho Infantil e Juvenil da Casa do Povo da Longra, além dos já citados grupos. O trabalho de preparação das formações, de preparação de ensaios e coordenação criativa do espetáculo, seria feito no Porto, durante o dia, pela equipa de profissionais envolvidos.

Porém, estes planos iniciais tiveram de ser alterados. Esperava-se que quatro grupos de teatro amador participassem no espetáculo - Longra, USAF, Airões, Pedreira. Contudo, no primeiro ensaio, apenas se contavam sete atores presentes (pertencentes ao Grupo de Teatro Amador da Casa do Povo da Longra, que na altura estava praticamente desativado). Nos ensaios que se seguiram, o número decresceu. O tempo urgia e finalmente fizeram chegar a informação de que os grupos até ao momento ausentes, não iriam participar no espetáculo devido a outros compromissos que tinham. Com tudo isto, passaram-se duas semanas de ensaios com poucos atores e de espera por respostas dos outros grupos. Quando finalmente se soube das respostas, faltavam apenas duas semanas para a estreia agendada.

Nesse sentido, foi inevitável uma reunião de urgência com a equipa de produção do Palcos do Românico, a fim de expor a situação e solicitar o adiamento do espetáculo, sob pena de não ser possível a garantia de qualidade do mesmo. Como resultado da reunião, foram agendadas novas datas para o espetáculo: dias 13 e 14 de Junho.

Posto isto, havia que deitar mãos à obra, desta vez conformados com o reduzido elenco. Porém, as surpresas ainda estavam para vir. Quando se comunicou as alterações das datas dos espetáculos, o grupo de teatro foi novamente desmantelado. As justificações para as desistências prendiam-se com o facto de o mês de Maio (no qual não contavam ter o compromisso de teatro) ser um mês de muitas atividades, das quais não estavam dispostos a abdicar, como por exemplo, as atividades religiosas dedicadas ao “Mês de Maria” e à catequese (havia catequistas no grupo de teatro), o início de estágios académicos e profissionais, entre outros. A solução que restou foi a de se propor ao Rancho Folclórico, que ia participar no espetáculo, o desafio de experimentarem uma participação também como atores. Avançaram quatro jovens. Porém, no ensaio seguinte já eram cinco (o pai de uma das jovens estava também interessado em experimentar). Passados mais dois ensaios, um casal que fazia parte do grupo de teatro da USAF, resolveu aparecer e dar o seu contributo ao espetáculo.

O elenco do espetáculo cingia-se então a dois atores profissionais, dois atores amadores da USAF e ao grupo de interessados do rancho folclórico, que experimentavam a arte dramática pela primeira vez.

As motivações que levavam estas pessoas a participar nesta iniciativa prendiam-se, inicialmente, com a curiosidade e a expectativa de participar num espetáculo, com

exibição numa sala com a visibilidade da Casa das Artes de Felgueiras. Contudo, outras motivações foram despontando ao logo do processo de ensaios, tais como o gosto que iam descobrindo pela arte de fazer teatro e também pela oportunidade privilegiada que entendiam ser trabalhar diretamente com profissionais do espetáculo e aprender com eles. Contudo a motivação da direção da Casa do Povo da Longra, para que a comunidade participasse no espetáculo, era o facto de os grupos de teatro estarem inativos e a possibilidade de serem reativados por este projeto, fruto do entusiasmo que esta experiência pudesse causar.

### **Razão de escolha das Lendas e Narrativas**

O título do espetáculo *Lendas e Narrativas, Memórias de Um tempo Qualquer* foi imposto pelo Palcos do Românico. No entanto, a pesquisa e a recolha de material para compor o espetáculo ficou ao critério da equipa artística.

As histórias que constituíram o espetáculo chegaram até nós das mais variadas formas. Umam chegaram por via das autarquias locais, disponíveis para ajudar, outras foram extraídas de livros. Porém, a escassez de histórias escritas fez-nos optar pela recolha oral através das gravações de conversas com populares locais. Esse registo revelou-se muitíssimo precioso, por possuir um carácter muito expressivo e genuíno. Assim, uma parte dessas gravações não foi transcrita, porque se entendeu que deviam ser inseridas diretamente no espetáculo em registo áudio, pois se fosse reproduzida por um ator, provavelmente perderia o valor da sua autenticidade.

Foi, portanto, um espetáculo redigido com um material restrito e limitado. Ou seja, só podiam ser contempladas as lendas e narrativas que, escritas ou contadas pelas pessoas locais, sem ser possível recorrer a excertos ou obras integrais alheias à comunidade em questão. A legitimidade artística deste espetáculo recaía assim, na criatividade que se conferisse à forma como se contariam as histórias da terra, em vez de depender do texto de um dramaturgo consagrado. A seleção desse material foi feita pelo encenador e em concordância com os demais participantes do espetáculo. Muitas das histórias, que se recolheram através da gravação de conversas, estavam isentas de diálogos ou mesmo de suporte verbal, por isso, uma parte significativa da escrita do espetáculo era constituída por de movimentações cénicas e por imagens cénicas ilustrativas de diversas narrativas.

## **Os ensaios**

Começavam sempre com dinâmicas de grupo e exercícios de expressão dramática que servissem de preparação para as cenas que se iriam ensaiar.

Houve sempre uma grande preocupação com a qualidade estética por parte da equipa artística. Por um lado, havia os profissionais preocupados com a qualidade, porque é sempre essa a procura de um profissional, e porque se reconhece uma falta de recursos e uma certa precariedade criativa nos não-atores. Por outro lado, os não-profissionais preocupavam-se pela consciência da sua falta de formação, do seu amadorismo, comparados com os profissionais. Essa preocupação notava-se por exemplo na rapidez impressionante com que decoravam texto. Também havia os não-profissionais despreocupados, mas desta vez, pela falta de consciência da exigência de um projeto destes impõe.

Uma vez que o rancho folclórico era a grande massa humana que compunha o espetáculo, os figurinos foram estipulados de forma a combinar com o registo etnográfico dos trajes do rancho. Assim, o Rancho foi um dos elementos que mais marcou e determinou a imagem do espetáculo. Essa caracterização foi feita não só a partir do guarda-roupa, mas também a partir da música e das movimentações em cena. O facto de a música ser tocada ao vivo e de haver muitos instrumentistas no Rancho, permitiu que o espetáculo tivesse uma sonoridade própria e original. Assim, a plasticidade sonora tanto era composta pelas músicas integrais do repertório do Rancho da Longra, como por sons de instrumentos do Rancho, criados especificamente para o contexto de cena. Neste caso, as concertinas ocupavam um lugar de destaque, pelas suas características melódicas, que a tornavam um instrumento muito versátil e eficaz para os efeitos de recriação de ambiente pretendidos.

Contudo, a experimentação de novos sons nem sempre foi fácil. E é aqui que se evidencia o confronto entre as culturas urbana central (da equipa artística) e a urbana periférica (da comunidade que acolhia e preenchia o espetáculo). Por vezes as opções que eram válidas para os artistas não o eram para algumas das pessoas da comunidade. No entender da equipa artística, era importante mostrar não só as músicas do Rancho, mas algo diferente e original a partir dessas músicas. Algo que remetesse para um contexto de Rancho, mas que não fosse diretamente ilustrativo dele. Para algumas das

outras pessoas nada seria mais válido do que as músicas que já se tocavam, porque não partilhavam as mesmas referências da equipa artística. Para exemplificar, passo a descrever um episódio de um ensaio em que essa situação foi evidente. Era um ensaio de levantamento de cena, daqueles em que se experimenta o que resulta e o que não resulta e, a certa altura, o encenador exclamou: “Nesta cena precisamos de som de acompanhamento. Concertinas, vocês vão entrar nesta cena. Têm alguma melodia, que saibam tocar, que achem que fique bem aqui? Lembrem-se que esta é uma cena triste, portanto não pode ser uma música alegre.” E um dos concertinas respondeu assim: “Mas é para tocar a sério ou para fazer aquelas coisas estranhas de que vocês gostam?” Nisto, um dos elementos da equipa artística desabafou entre dentes: “Assim é difícil! Uma pessoa pede para tocarem uma cena e eles só sabem modas e valsas! Parece que não reconhecem mais nenhuma utilidade no instrumento que tocam! É preciso desconstruir!” A resposta que alguém, também pertencente à equipa artística, lhe deu foi esta: “Mas é para isso que aqui estamos. Para beber do que eles fazem e propor alternativas.”

Foi só quando se começou a fazer ensaios corridos com cenário, luzes e sons, que se tomou verdadeiramente consciência de como o espetáculo poderia resultar. Até aí, era tudo muito vago e experimental, o que não é bom nem mau, era assim que tinha de ser, fazia parte do processo, uma vez que o espetáculo não tinha uma única narrativa, mas, sim, várias narrativas.

### **O espetáculo**

Foi o auge do processo. Foi quando se conseguiu tomar verdadeira consciência do objeto artístico criado. Para tal, contribuiu não só o facto de a encenação estar concluída, mas também as reações do público durante o espetáculo. A noção do aspeto do espetáculo dava confiança aos músicos e atores em cena, permitindo-lhes desfrutar do momento de forma mais prazerosa e com uma execução mais eficaz. E se, no primeiro espetáculo, ainda se estava a tentar perceber um pouco de que forma é que certas ações resultariam, no segundo espetáculo os intérpretes já se davam à liberdade e à confiança de improvisar em cena, demonstrando dessa forma o prazer que o momento lhes estava a proporcionar. A presença do público e as suas reações alimentavam também a prestação dos que estavam em palco. Este público tinha tendência para

interferir no espetáculo, tal como acontece no teatro popular, respondendo às personagens como se entendesse que estas falassem para o público e não para a contracena. Também aplaudia cena a cena.

### **Avaliação**

A experiência saldou-se como positiva, tanto pela alegada opinião dos participantes, como pela dos programadores do Palcos do Românico e também do público.

Os programadores referiram como principais qualidades do espetáculo o cuidado estético e a motivação visível de todos os que estavam em palco.

Por parte do público, havia quem apontasse referisse de que a utilização do espaço da Casa das Artes de Felgueiras, pelas condições de infraestrutura que oferecia, era uma mais-valia. Por outro lado, havia também quem comentasse: “Se isto fosse apresentado na Casa do Povo da Longra, seria ainda melhor do que o que foi, porque de certeza que ia ter mais gente a assistir”.

Por parte daqueles que participaram na construção do espetáculo, notava-se, além da satisfação, orgulho e surpresa, o reconhecimento de um certo ceticismo inicial, vencido no final do processo, tal como demonstra a seguinte expressão: “Agora que já vimos no que é que isto dá é que isto acaba! Agora é que podia estar a começar! Mas vocês têm de ir embora e nós não adivinhávamos que ia ser assim, tão bom, senão tínhamos aproveitado ainda mais! Não dá para fazer outra vez?”

# **Capítulo III: Comparações conclusivas**

## Comparações

### Imprevisibilidade

A imprevisibilidade é um fator importantíssimo a ter em conta num projeto de arte comunitária e que quase sempre assalta os processos de trabalho. Saber lidar com ela, pode ser o trunfo para que um projeto seja bem-sucedido.

Nos dois casos de estudo estão presentes essas situações.

Por exemplo, no espetáculo da primeira oficina do Projeto Raiz, *O Gigante Egoísta*, um dos jovens desistiu do espetáculo a dois dias da estreia, sem alegar motivo (presume-se talvez um desentendimento pessoal com alguém do Projeto Raiz). A solução foi encontrada rapidamente num dos atores que, por acaso, sabia o seu papel e o do colega em falta, e que interpretou duas personagens simultaneamente no mesmo espetáculo. Também nesse espetáculo, uma jovem desistiu a duas semanas do espetáculo, por motivos pessoais e familiares. A sua personagem foi eliminada. No espetáculo *Gheto Bunker*, da segunda oficina, o segundo espetáculo agendado teve de ser cancelado, sem qualquer hipótese de reposição, uma vez que um dos jovens iniciou uma atividade profissional, cujo horário era incompatível com o período de realização do espetáculo. Assim, apenas se conseguiu fazer uma representação, não tendo sido, por isso, possível atingir um dos objetivos específicos da oficina.

No caso do espetáculo *Lendas e Narrativas...* também foram inúmeras as imprevisibilidades com que se teve que lidar.

Trabalhar com não-profissionais implica ter em conta que estes possam ter outras atividades que considerem prioritárias, em vez do teatro, sendo que na maioria das vezes, os projetos teatrais surgem em quinto lugar na lista de prioridades das pessoas (primeiro o trabalho ou a escola, depois a família, a casa, a religião e só depois o teatro), o que condiciona o grau de exigência de qualidade de um espetáculo.

São situações que condicionam o trabalho de um grupo inteiro e cuja solução muitas vezes escapa a quem o dirige. Valem nestes momentos a criatividade e a capacidade de improviso como solução, quando não é possível adiar um espetáculo.

### **As técnicas de ensaio**

As técnicas de ensaio usadas nos dois casos de estudo foram as mesmas que se usam no teatro convencional. Assim sendo, aquilo que distingue, à luz destes dois casos, o teatro comunitário do teatro “propriamente dito” é a intenção com que é feito.

### **Intenções**

As intenções de se fazer teatro com estas populações aqui convocadas nos dois estudos de caso são claramente diferentes.

O Grupo de Teatro do Projeto Raiz é formado com o objetivo primordial da inclusão social. O que importa realmente é a criação e consistência de um grupo de jovens para uma atividade estruturada, regular, que contribua para a sua formação e educação através da ocupação de tempos livres. A realização de um espetáculo ou a qualidade artística do mesmo é uma dimensão algo secundária. Neste caso, não importa que o espetáculo seja bom, importa, sim, que os jovens participem e que o grupo tenha o maior número possível. Contudo, na primeira oficina, havia uma certa pressão para que o produto artístico fosse esteticamente apurado, pelo facto de estar inserido na programação do ciclo Corpo Evento do Espaço T, além da boa impressão que se queria transmitir a um grupo externo. Tal não aconteceu de forma tão visível na segunda oficina em que se apresentou o espetáculo no centro paroquial de Ramalde. O grupo estava “por sua conta”, “jogava em casa”.

O espetáculo da Rota do Românico além da inclusão da comunidade implicava uma qualidade artística. Mas é questionável o conceito de comunidade, uma vez que, dos vários grupos previstos, a maior parte deles não colaborou, estando ainda por apurar as verdadeiras razões. A escolha do local do espetáculo pode ter gerado rivalidades entre micro comunidades, atendendo ao lado mais interior do país que ainda vive muito do bairrismo, sem apostar na sua integração em comunidades mais alargadas.

Por outro lado, assim se reforça a ideia de que uma programação artística ou uma sala de espetáculos podem funcionar como agentes e legitimação artística e que nestes casos, potenciam a motivação dos participantes.

### **A (des)continuidade dos projetos:**

No Raiz, atendendo à faixa etária dos participantes, ao seu grau de autonomia e à forma geral de relacionamento interpessoal, é pouco provável que o grupo tenha a capacidade de se manter em atividade sem a direção de um recurso adulto tecnicamente especializado e que prolongue o funcionamento comunitário fora do contexto do Raiz. No entanto, estes projetos do Programa Escolhas são lançados por gerações de três anos consecutivos, devidamente financiados, o que assegura alguma continuidade ao trabalho desenvolvido e implica, obrigatoriamente, uma avaliação sistemática.

Na Longra, perspectiva-se a hipótese de se reerguer o grupo de teatro amador, pela vontade, entusiasmo e motivação que sobrou nas pessoas, a partir do espetáculo que se fez. Atendendo à diversidade de idades, ao ambiente harmonioso e, sobretudo, ao exemplo de funcionamento do Rancho Folclórico, a probabilidade de o grupo funcionar de forma autónoma é muito maior do que no primeiro caso. Porém, este projeto não logra de qualquer financiamento, que lhes permita ter um diretor artístico especializado, que faça esse trabalho (a não ser por regime de voluntariado).

No primeiro caso, sabemos de antemão que pelo menos durante três anos seguidos o grupo terá condições para funcionar (espaço, direção, etc.). Caso o Projeto não fosse renovado, depois desses três anos, e conseqüentemente se extinguisse, nada garante que as pessoas se encontrassem, por iniciativa própria, no sentido de daí em diante viverem mais em contacto umas com as outras, apesar das competências até então adquiridas.

No segundo, isso está dependente apenas da vontade das pessoas que dele fazem parte. Nesse sentido, o teatro tentou ser comunitário (falar da região dos participantes, contar com eles como atores, representar o espetáculo localmente, convocar memórias que sedimentam a história passada e asseguram o presente. Dado o pouco tempo em que tudo decorre e as inúmeras dificuldades sentidas logo à partida, não podemos reconhecer que o resultado tenha correspondido às expectativas. Mas sabemos, como dizia Fichter, que as comunidades são cachos de micro comunidades. O tempo (e outras intervenções estético-dramáticas) dirá se a semente para o teatro comunitário deu os seus frutos.

Perante estas comparações entre os dois casos de estudo concluo que o teatro praticado no Projeto Raiz – Programa Escolhas é um teatro comunitário feito numa vertente educativa.

Cabe ainda dizer que esta é, tanto quanto sei, a primeira reflexão que toma como objeto a realidade atual das comunidades teatrais ramaldenses.

## Conclusão

Um dos maiores obstáculos ao estudo deste tema foi a dificuldade de acesso a informação devidamente documentada. Ainda que este seja um tema cada vez mais disponível para estudo e investigação, as obras publicadas a este respeito são escassas. Esta lacuna deve-se “à posição marginal e de relativa invisibilidade no contexto artístico e académico” (Erven, 2001: 243) da arte comunitária, que conduz à falta de publicações, à ausência de debate sobre os seus resultados das experiências realizadas e à indefinição da especificidade da sua estética.

O teatro comunitário não é, como esperamos ter provado, marginal ao conceito de teatro. A génese de todo o teatro é comunitária. O teatro comunitário é, isso sim, marginalizado enquanto arte. E isso prende-se com os instrumentos de validação artística. O que é que torna legítima uma obra de arte? As luzes da ribalta, uma sala de espetáculos consagrada, uma crítica. Erven afirma que o teatro comunitário “é marginal por estar afastado das luzes da ribalta”, “em comunidades rurais e periféricas ou com grupos marginalizados da sociedade, distantes dos circuitos comerciais e convencionais que validam as disciplinas artísticas”.<sup>66</sup>

Foi nosso objetivo apresentar, como resultado deste percurso e da comparação de dois casos de estudo, um ensaio de uma entrada de “Teatro Comunitário” para um futuro *Dicionário de Teatro*. Ei-la:

*Teatro Comunitário – Designação não consensual, sobretudo porque o termo comunitário se aplica à natureza do próprio teatro em geral, quando o que se procura é a especificidade para esta prática. Ultrapassando a leitura amputada que se faz desta realidade, será comunitário todo o teatro que se faz em função de realidades comunitárias eloquentemente expressas pelo extenso rol de preposições com que podemos fazer preceder o termo comunidade: com a comunidade, da comunidade, desde a comunidade, em comunidade, entre a comunidade, para a comunidade, pela comunidade, perante a comunidade, sobre a comunidade. É em torno desta ampla esfera de ação que as preposições nos ajudam a determinar que o Teatro Comunitário*

---

<sup>66</sup> Cláudia Andrade (2013), *Coro: Corpo Coletivo e Espaço Poético, interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.(p.21).

*faz sentido, conquista espaço e pode efetivamente aspirar a uma legítima e não menos digna posição em sede teórica.*

*Apesar desta multiplicidade de contextos que envolvem o teatro comunitário, é imprescindível constatar que não será comunitário o teatro cuja prática não vise expressamente o desenvolvimento - seja ele qual for - de uma determinada comunidade. Este é o traço que verdadeiramente identifica e legitima esta tipologia.*

*A partir de casos de estudo e conceitos da área da Sociologia, é possível constatar que o sentido para Teatro Comunitário pressupõe a noção de que a comunidade é um segmento organizado da sociedade global, essencialmente ligado ao território e à consciência de pertença a um grupo e a um lugar. Nesse sentido, e sem esquecer que cada comunidade pode conter em si nichos de várias micro comunidades, o Teatro Comunitário, sem pretender esbater individualidades, visa a construção de uma identidade comunitária, como alavanca fundamental para a dinamização de zonas rurais ou urbanas mais marcadas pelo fechamento, pela (auto) marginalização, pelo desfavorecimento económico ou cultural. Entende-se que é participante no teatro comunitário todo aquele que o testemunha, seja artista profissional, não profissional ou espectador.*

*A legitimação teórica do Teatro Comunitário passa, obviamente, pelo questionamento da mistura do profissional com o amador (uma aresta que tem vindo a ser limada ultimamente, sobretudo a partir do conhecimento das realidades em causa) e pelo questionamento do resultado enquanto produto estético.*

*O Teatro Comunitário, nos seus vários elementos configuradores, apresenta naturalmente um jogo de equilíbrios diverso do do teatro tout court, variando mesmo de espetáculo para espetáculo, em função dos agentes que nele intervêm. Desde os atores aos figurinos, texto e ao desenho de luz, tudo tem a consistência que o tempo, o contexto e as circunstâncias vão tornando possível.*

*Constituindo o Teatro Comunitário uma realidade muito dinâmica e estruturada noutros países (como por exemplo, o Brasil ou a Argentina), a sua presença em Portugal vai gerando contornos cada vez mais visíveis, sobretudo neste século XXI. A esse facto não é alheio o intercâmbio de saberes, encenadores, imagens e experiências que, de modo progressivo, se tem vindo a tornar prática.*

Após este ensaio de definição - sempre passível de melhoramento e completude, dada a natureza de ensaio e a fragilidade inerente a todas as primeiras tentativas, gostaria de terminar, apelando à experiência que tenho interiorizado ao longo destes cinco anos de trabalho, relativamente ao maior pomo da discórdia face ao Teatro Comunitário: a sua dimensão estética. E sintetizo o meu pensamento nos versos de Carlos Drummond de Andrade, que aqui emotivamente transcrevo.

«Lição»

Tarde, a vida me ensina esta lição discreta:  
a ode cristalina é a que se faz sem poeta.

Carlos Drummond de Andrade

## Bibliografia

ANDRADE, Cláudia (2013), *Coro: Corpo Coletivo e Espaço Poético, interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

BASTOS, Sousa (1908), *Dicionário de Teatro Português*. Coimbra: Minerva, 1994; Imprensa Libanio da Silva.

BENTO, Avelino (2003), *Teatro e Animação, outros percursos do desenvolvimento socio-cultural no Alto-Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.

BOAL, Augusto (1998), *Jogos para Atores e para Não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BORGES, Vera (2001), *Todos ao Palco!, Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*, Celta Editora.

BORGES, Vera (2002), “Artistas Em Rede ou Artistas Sem Rede, Reflexões Sobre o Teatro em Portugal”, in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 40, pp. 87 – 106.

BROOK, Peter (1968), *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.

CORREIA, André Brito (2003), “Teatro fora dos teatros. Arte dramática na prisão, no jardim e no bairro”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, nº 67, dez., pp. 55 – 73.

CORTEZÃO, Luiza, NEVES, Francisco Coelho e SAMPAIO, Maria da Luz (2013), *Ouvindo Ramalde: Memórias e Registos*. Porto: Edição Junta de Freguesia de Ramalde.

CORVIN, Michel (2008), *Dictionnaire encyclopedique du théâtre à travers le monde*. Paris: Editions Bordas.

ECO, Humberto (1977), *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Editorial Presença.

*Entrado, percursos de um projecto teatral numa prisão, Imaginarius*, (2012). Santa Maria da Feira: Edição Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.

ERVEN, Eugene Van (2001), *Community Theatre, Global Perspectives*. London: Routledge.

DIAS, Sara Joana, LOPES, João Miguel (2011), *Relatório Final, Parte I, O Público Vai ao Teatro*. Consultado em: 6 – 03 – 2013. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11328.pdf>

FICHTER, Joseph-H (1960), *Sociologie*. Paris: Editions Universitaires.

GUERRA, Maria do Céu, COSTA, Hélder, (seleção de textos e imagens) (2001) *A Barraca: 25 anos* Lisboa, Edição Grafis – Cooperativa de Artes Gráficas.

GUÉNON, Denis (1946), *O Teatro é Necessário?*. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva. 2004.

GUÉNON, Denis (1946), *A exibição das palavras, uma ideia (política) do teatro*, Folhetim – Ensaios, Teatro do Pequeno Gesto, 2003

MENDES, Anabela (2011), “Onde colocar um pé quando uma mão esvoaça: diálogo performativo e comunitário entre cultural” in *Sinais de Cena*, nº 15, jun., pp. 47 – 53.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo (2008), *Teatro com Meninos e Meninas de Rua*. São Paulo: Debates. Editora Perspectiva.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo (2007), “Tentando definir o Teatro na Comunidade” CEATR/ UDESC – Projeto de pesquisa Banco de Dados em Teatro para o desenvolvimento de Comunidades. Consultado em 18 – 07 – 2014. 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)

PAVIS, Patrice (1996), *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva. São Paulo. 2001.

MERLIN, Pierre, CHOAY, Françoise (1988), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*. Paris: Presses Universitaires de France.

PRENTKI, Tim (2009), “Contra-Narrativa, Ser ou Não Ser Esta Não é a Questão” in *Teatro na Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades*. Org Márcia Pompeo Nogueira. Florianópolis: UDESC.

PRENTKI, Tim e PRESTON Sheila (Ed.) (2008), *The Applied Theatre Reader*. London: Routledge.

REYNER, Francesca; BRILHANTE, Maria João; ALMEIDA, Mónica (2011), *Teatro e Economia, Desafios em Tempos de Crise*. Lisboa: Teatro D. Maria II & Bicho do Mato.

RIOBÓ, Xoán Carlos, LAMAPEREIRA, Antón (2013), “Mexe: II Encontro e Arte e Comunidade” in *Revista Galega de Teatro*, nº 77, Pontevedra, A. C. Entre Bambalinas, inverno, pp. 47 – 49.

SERÔDIO, Maria Helena (2009), “João Brites e as suas topografias simbólicas” in *Sinais de Cena*, nº 11, Lisboa, APCT/CET, jun., pp. 9 – 12.

SILVA, Alexandra Moreira da (2012), “Duas ou três ideias sobre um teatro necessário: As Comédias do Minho” in *Sinais de cena*, nº 17, Lisboa, APCT/CET, jun., pp.11 – 13.

TAVARES, Sofia Daniela Alves (2011), *O impacto do quadro interativo no ensino – aprendizagem das línguas do sistema educativo português: estudo de caso para as disciplinas de língua portuguesa e francesa*. [Mestrado em Ensino do Português 3º Ciclo Ensino Básico e Ensino Secundário e Língua Estrangeira no Ensino Básico e Ensino Secundário]. Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

*Texturas, um projecto de arte comunitária, Imaginarius* (2010). Santa Maria da Feira: Edição Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.

VAZ, João Pedro (2011), “A Metamorfose das Paisagens” in *Sinais de Cena*, nº16, Lisboa, APCT/CET, dez., pp. 33 - 42

SCHER, Edith (2010). *Teatro de Vecinos de la comunidade para la comunidade*. Buenos Aires: INTeatro.

*Teatro o Bando – Afetos e Reflexos de um Trajeto* (Dir. João Brites). Palmela: Cooperativa de Produção Artística de Teatro de Animação O Bando.

*The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance* (2003). Edited by Dennis Kennedy. New York: Oxford University Press.

WELLENKAMP, Margarida, PISCO, Luís (coordenação) (2004), *Ilhas – Livro e DVD*, Porto, Edição Panmixia - Associação Cultural.

#### **Sítios eletrónicos:**

<http://www.rotadoromanico.com/vPT/Paginas/Homepage.aspx> consultado a 20 de Maio de 2014.

<http://palcos.rotadoromanico.com/> consultado a 20 de Maio de 2014.

<http://www.programaescolhas.pt/> consultado a 20 de Maio de 2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=L-V1fgj6r5I> consultado a 17 de Julho de 2014.

<http://www.apele.org/> consultado a 20 de Maio de 2014.

<http://www.jf-ramalde.pt/asp/index.aspx> consultado a 5 de Maio de 2014.

<http://accp.wordpress.com/2006/09/02/grupo-dramatico-e-beneficiente-26-de-janeiro/> consultado a 5 de Maio de 2014.

<http://www.dgartes.pt/apoiopontual2014/apoiopontual2014manualdocandidato.pdf> consultado a 20 de Maio de 2014.

<http://www.publico.pt/cultura/jornal/a-tituria-por-dentro-158174> consultado a 24 de Fevereiro de 2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=vw-wkzeMZpY> consultado a 17 de Julho de 2014.

# **Anexos**

## **Anexo 1**

### **Entrevista<sup>67</sup> a Suzana Ralha<sup>68</sup>, responsável pela programação na área de Comunidade da Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura**

**Suzana Ralha (S.R.)** - Ao contrário do que aconteceu aqui no Porto, em 2001, onde eu também estive a trabalhar com as comunidades, no caso de Guimarães a missão da própria programação implicava o envolvimento das pessoas de Guimarães. Portanto todos os programadores estavam mais ou menos incumbidos de integrar na sua programação (das mais diversas formas, dependia de cada um), a população de Guimarães. Apesar de que uma coisa são os projetos, outra coisa são a forma como se concretizam. Eu fui a primeira programadora a entrar. Entrei em 2009. E quando entraram os outros programadores das outras áreas, por questões de circunstância, da própria dinâmica interna da Capital Europeia e, sobretudo da organização das várias áreas de programação, que é sempre bom ouvirmos essas coisas, são vários programadores a pensar em áreas diferentes e depois a coordenação e o sentido de conjunto é talvez... é mais ou menos cada um trabalhar para seu lado. Não quer dizer que no seu conjunto, para o público e para as pessoas envolvidas, as coisas não tenham um certo sentido, mas dizer que esse sentido vem da programação é falso. Porque era preciso que houvesse o exercício de programação conjunta que efetivamente não há. E eu penso que aí é a parte mais complicada. Coisa que me levou a dada altura a falar com

---

<sup>67</sup> A presente entrevista foi feita no âmbito da realização de um trabalho académico para o seminário de Sociologia da Arte, durante o primeiro ano deste Mestrado. Por ser uma informação que não está publicada e que influenciou de forma significativa as reflexões desta dissertação, torna-se pertinente e imperativa a sua inclusão nos Anexos. O discurso de Suzana Ralha é aqui tido em conta pelo facto de ser considerada, atualmente, uma figura de referência do trabalho artístico com comunidades em Portugal.

<sup>68</sup> Foi responsável por algumas das mais significativas ações do Departamento Educativo da Casa da Música, que integrou e dirigiu, como óperas de comunidade *Wozzeck* e *Demolição – a história que ides ver*, integradas na Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Na Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, como programadora da área de Comunidade, desenvolveu um programa segundo um modelo de trabalho em rede, acompanhado por um processo de registo e documentação que se consubstanciou numa prática inspiradora para outras cidades europeias de dimensão semelhante.

o conselho de administração, para perguntar se não faria mais sentido, em vez de haver uma área de programação específica de comunidade, a área de comunidade servir para fazer essa ponte entre as várias áreas e portanto projetos que implicavam grupos não-profissionais e quais eram os melhores grupos para serem cativados para os projetos, em função das suas características enquanto grupo, do seu acesso à Capital Europeia e também em função do próprio projeto. Não entenderam isso. E daí a área de programação de comunidade, que eu senti que era mais uma coisa a acrescentar ao que havia. Mas essa não foi a opinião da administração, achou que eu devia manter uma programação autónoma. Depois, hoje em dia, ao contrário do que acontecia há dez anos atrás, não há grupo nenhum que não tenha um projeto de comunidade. A comunidade é a moda. Não é? E é moda sobretudo, no meu ponto de vista, porque já há uns tempos vivemos tempos difíceis para quem faz teatro, dança, música, seja o que for, e a forma de se conseguir vender os projetos é dar-lhes esse carácter social. Isso quer dizer que dentro dos artistas há de facto pessoas com ideias muito arrumadas e muito claras sobre qual é o papel da comunidade num projeto artístico e há grupos que, pelo contrário, no meu ponto de vista não têm as ideias tão arrumadas. Até porque quando falamos de projetos de comunidade estamos a falar do que hoje é uma espécie de um chavão, não é? Hoje toda a gente faz projetos de comunidade! Tudo é comunidade! Quando se fala de trabalho com comunidade, o denominador comum significa que envolve não-profissionais daquela área. O que é curto. E por si só, não define o projeto. Para já porque é que é um grupo que vai participar no projeto, ou porque é que é o outro, quem são as pessoas não profissionais... isso obedece a um critério. E isso era uma coisa que eu gostaria de ter ressaltado em Guimarães... é que geralmente são sempre os mesmos! São os que estão disponíveis, os que estão próximos, os que gostam destas coisas, portanto anuncia-se um projeto e há uns que veem sempre e são sempre esses, independentemente das suas características. Às vezes o máximo que se consegue avançar é por exemplo querermos um grupo de velhotes, ou querermos crianças, a situação etária é muitas vezes um perigo ou querem casais, ou gémeos, como foi o caso da Madalena Victorino, e isso tem a ver com os requisitos dos próprios projetos. Isto é, o artista já tem na cabeça o objeto final. O ponto de chegada. E as pessoas que ele quer para encher “esse chouriço” têm de ter um determinado aspeto, uma determinada mobilidade, mas são sempre coisas um bocadinho vagas. Não são portadores de um

património, de uma cultura. São não-profissionais. Ou então queremos um rancho. Portanto há uma boa parte daquilo que é o património dos não-profissionais que fica de fora. Quando nós falamos em idosos, estamos a falar se queremos idosos urbanos, rurais, letrados ou iletrados, digamos qual é o património cultural que essas pessoas trazem ao projeto? Porque em boa verdade, muitas vezes ele não está contemplado. As pessoas participam e eu acho que essas experiências são válidas e são importantes. O criativo, independentemente da sua área, já tem o produto final na sua cabeça. Antes de arrancar já sabe o que é que vai argumentar e o convite que se faz aos não-profissionais é de participantes ativos, mas que de facto não vão mexer no conteúdo. Portanto há uma parte daquilo que é o património cultural que um grupo não-profissional vai trazer ao projeto e que não está incluído nele. Por exemplo, se eu sou coreógrafa e quero fazer um trabalho sobre a terra, pegando nos movimentos que já conheço do que é aquele trabalho na terra, e quero ter um conjunto de corpos não trabalhados, etc... Faço um projeto de comunidade. Mas não está no meu programa alterar substantivamente o conteúdo do meu objeto final. Dificilmente eu vou passar desta coreografia, inspirada nos movimentos do trabalho da terra, para uma coreografia inspirada apenas em varizes, em abdómens distendidos, em reumatismos, porque esse é o património cultural que essas pessoas trazem quando veem ter comigo. O que é foi no caso da área de comunidade a preocupação? Colaborar com as outras áreas de programação, que todas tinham projetos de comunidade, ou projetos chamados de comunidade, e que portanto implicavam convidar não-profissionais. Ajudar essas áreas de programação, ou os artistas convidados pelas diversas áreas de programação, no sentido de encontrarem um grupo que satisfizesse, por um lado as necessidades do projeto artístico e, por outro lado, que permitisse chegar a grupos diferentes. Só dependeu essa colaboração de programadores que estava mais recetivos a essa área de comunidade e que assumiram o contacto com os artistas. Houve gente que chegou a Guimarães, convidada por outros grupos de programação e que tinha projetos que envolviam um grupo disto ou um grupo daquilo e que de repente ficaram um bocado embaraçados sobre como chegar a estes grupos, quem são as pessoas daqui e um trabalho de comunidade tem que ser feito com tempo. Num mês nós não temos tempo de conhecer pessoas de culturas próximas das nossas, que fará em sítios que não são os nossos sítios de habitação, Guimarães tem a sua vida própria, tal como tem o Porto, Coimbra, Loulé ou Viseu, portanto muitas vezes

estes projetos vivem de encontrar grupos, estabelecer uma relação simpática, urbana, acolhedora com as pessoas, e começar a ensaiar. Em alguns casos a área de comunidade não teve nenhuma intervenção. Ou porque o programador achou que não precisava e ele sabia a quem se destinava o projeto, já tinha o grupo em mente e portanto convidou o grupo diretamente, ou artistas que estavam associados a esses programadores e que entenderam que não precisavam da área de comunidade. A área de comunidade funcionou como ponte, quando do outro lado se entendeu que essa ponte era útil, quando essa ponte não se entendeu como útil não funcionou como tal, nem sequer emitimos opiniões ou alternativas à forma como o trabalho se estava a desenvolver. E se houve projetos que se revelaram extremamente úteis para as pessoas, houve outros que eu achei de um desinteresse notável. Até porque os sistemas de avaliação dessas coisas, pingam sempre para o lado que querem. Houve de tudo, de muito bom e de muito mau. No caso específico da área de comunidade era suposto termos uma área de programação autónoma, para além de todos os convites que eram feitos à população de Guimarães, que tivéssemos uma programação autónoma também ela voltada para a comunidade. No nosso caso de que é que nos ocupámos e desde o princípio qual é que era a nossa linha? Ter pessoas que pudessem andar pela população e nesse aspeto o facto de termos começado o trabalho em 2009 resultou, na medida em que fomos a área que teve mais tempo de contaminação no terreno. O papel do criador era o papel do detentor de uma linguagem expressiva específica. Por exemplo um artista plástico, um ator, um encenador, ou um bailarino, ou um grupo... a pessoa iria para o terreno com a sua linguagem específica e sem nenhum conteúdo, portanto sem nenhuma previsão do que é que gostaria de apresentar no final, nem sequer com quem é que gostaria de apresentar o seu trabalho. A única coisa que havia era contactos locais, instituições, escolas, juntas de freguesia, gabinetes de apoio social, os ATLS, tudo aquilo que havia de organização em cada comunidade, uns mais institucionais, outros menos institucionais, dependia um pouco do tempo e da abertura de cada freguesia, de forma a que se encontrasse pessoas a quem puxar o fio da meada. Havia uma primeira fase em que tinham de ouvir as pessoas, o que é que elas tinham a dizer do seu sítio, o que é que as pessoas identificam de relevante, de específico na sua cultura e do sítio onde vivem. Este projeto é Contenos o Seu Sítio. Tudo foi feito assim, nessa lógica. Primeiro temos de saber de que é que as pessoas falam, o que é que as pessoas dizem de si próprias, o que é que as

peessoas valorizam, sendo que nem sempre as pessoas se exprimem falando. É possível que as pessoas nos digam uma coisa e depois, se nós estivermos um tempo por esses sítios, verificamos que esse aspeto afinal não é assim tão relevante no seu dia-a-dia. Por exemplo, Guimarães tem uma cultura hegemónica em torno da cultura do D. Afonso Henriques, do berço da nacionalidade e num primeiro contacto as pessoas vêm sempre com o D. Afonso Henriques. E como é evidente, o D. Afonso Henriques, no quotidiano, não marca a vida das pessoas. Portanto é uma identidade homogeneizada pela estima de toda a gente: Guimarães é o berço da nacionalidade, somos todos herdeiros de D. Afonso Henriques. Passado este primeiro contacto, somos todos diferentes, independentemente do D. Afonso Henriques. E uma das coisas que é interessante em Guimarães é que há a vida e cultura urbana de uma pequena cidade de interior, com características comuns a outras pequenas cidades de interior e depois há bastantes freguesias que têm uma cultura rural e as pessoas têm muita dificuldade em se deslocarem de umas freguesias para as outras, porque há poucos transportes, os transportes são muito caros e uma boa parte da rede de transportes é privada, portanto é caro, como é evidente. O que significa que se por um lado é difícil as pessoas se deslocarem, por outro lado há muitas culturas que se têm mantido bastante genuínas porque estão isoladas e têm sido pouco mexidas. Há uma cultura rural bastante forte, ainda bastante viva, com pessoas que entendem por cultura um conjunto de saberes, valores, linguagens, práticas, ferramentas que constituem a forma como se relacionam com o meio que as rodeia e a forma como interagem sobre ele. E portanto há este caldeirão de culturas, de saberes, de valores, de princípios de interação com os vizinhos e com o meio ambiente, de forte tradição rural. E depois há freguesias que têm sobretudo uma cultura operária, outra extensão da indústria à volta do porto do Vale do Ave e portanto são freguesias altamente industrializadas. A industrialização significou uma alteração muito grande na vida daquelas pessoas, o que significa uma alteração muito grande nos seus ritmos de trabalho, nos seus valores, no que move as pessoas, e isso é cultura. Resumindo, havia três espaços muito evidentes: os urbanos, dos quais podemos dizer que têm um roteiro menos característico, do meu ponto de vista, claro, por haver mais parecenças entre a cidade e de Guimarães e outras cidades que eu já tive a sorte de conhecer e de trabalhar. Eu que venho de uma cultura urbana, a cultura de Guimarães, para mim, não foi tão surpreendente e acho que também tem a ver com isso,

a maior parte das pessoas que trazem propostas artísticas são oriundas (bem como a sua formação e os seus valores artísticos) de uma cultura urbana e portanto talvez por isso a cultura rural, que tem raízes mais antigas ou quando a cultura é operária - sobretudo operária - nós conhecemo-la menos, portanto parece que identificamos ali um valor acrescido, talvez porque ele também seja novo para nós. Todo o trabalho que nós fizemos foi de criar oportunidade e dar tempo para que as pessoas se mostrassem. Mais do que dizer o que é importante, como eu referi, é eu poder andar pelo sítio de uma pessoa e ir vendo a frequência com que certas palavras são feitas, aquilo que é grato às pessoas, daquilo que é ofensivo, daquilo que é prioritário, isso é que são espaços culturais. E é a partir desse banho que depois cada artista deveria construir, também com as pessoas uma apresentação. O conteúdo é fornecido pelas pessoas. Depois a sua tradução num objeto de arte visual, ou numa dança, ou numa apresentação de qualquer tipo, seja qual for, performativa ou expositiva, é a mistura da ferramenta do artista com o conteúdo que lhe é fornecido pela população. Essa foi a grande diferença entre a área de comunidade e os projetos de comunidade que foram trazidos pelas outras áreas de programação, porque não fazia sentido se eu sou programador de teatro ou de música e convido um grupo musical ou de teatro para uma determinada peça, para um determinado trabalho, o papel que a comunidade vai ter nesse objeto final já está à partida circunscrito. Portanto essa é a principal diferença entre as áreas de comunidade e as outras áreas de programação.

**Joana Teixeira (J.T.) - Qual a importância dos projetos de comunidade (nomeadamente os de teatro) numa capital europeia da cultura?**

**S.R.** - Eu não defendo a iniciativa Capital Europeia da Cultura. Quando muito (e a propósito do motivo que me trouxe a Guimarães) defendo uma iniciativa de uma Capital Europeia de Culturas. O sentido da cultura é logo um termo que a mim me deixa algumas reservas. Acho que inevitavelmente temos a tendência para entender que há uma cultura que naturalmente é divulgada, que tem acesso a palcos, espaços, enunciação e divulgação de alguma nobreza e que depois há a cultura popular, digamos assim, que é alvo de alguma condescendência e que é um princípio que eu rejeito. Não acho que a cultura seja uma coisa tão superior... Digamos que para nos abraçarmos da

cultura de uma comunidade nós temos de esgravatar um bocadinho fundo. É preciso dar tempo para conhecer as pessoas, a vê-las viver... O meu conceito de cultura passa por uma convicção de que a minha própria cultura é incompleta, tenha ela meios de difusão que uma cultura de pessoas com escolaridade... a iliteracia está muitas vezes associada ao fator de incultura. E portanto considera-se que as áreas urbanas, cosmopolitas, letradas, com formação escolar, têm cultura. Não. Têm uma cultura. E que tem grandes lacunas de entendimento e de ação no Mundo. E só a partir da consciência dessa lacuna é que se cria, no meu ponto de vista, a necessidade em abrir a outras culturas, porque se calhar é nas outras que estão alternativas. Por mais que o discurso o negue, há nas práticas a tendência para alguma condescendência: “eu incluí o povo”. E depois o povo é incluído muitas vezes da sua forma mais “farfateira”, através do rancho, através de formas padronizadas também elas de cultura. Não é essa a cultura de uma comunidade, no meu ponto de vista. Eu acho que uma Capital Europeia da Cultura é um pretexto tão bom como outro qualquer, e porque é sobretudo uma possibilidade excepcional de recursos que devem servir das duas, uma: ou para privilegiar um certo tipo de olhares sobre uma zona ou pelo contrário, para privilegiar a diversidade de olhares. E podemos encontrar aqui respostas às lacunas que as nossas culturas têm de cada um de nós observadores e usuários de uma Capital Europeia. Acho que a definição dessas coisas não depende minimamente de nós – Guimarães. As Capitais Europeias da Cultura foram e têm sido em cidades pequenas, com o apelo ao envolvimento das pessoas que lá vivem - e isso é algo que ultrapassa Guimarães – e esse é o objetivo da escolha porque um sítio é Capital Europeia da Cultura e outro não é... São sítios que melhor potenciam estas coisas. E essas medidas são europeias. No meu ponto de vista, ainda não estamos na fase de entendermos que a cultura é um valor fundamental à continuação da humanidade. Bem sei que o período agora é profundamente economicista e financeiro e há sempre esta dicotomia entre cultura e educação, por exemplo, que são fraturas que noutros países e noutros meios eu penso que já estão mais limadas, aqui entre nós a cultura ainda tem um carácter um bocadinho ornamental e recreativo da sociedade. E é por isso que há tantos cortes na cultura, porque é acessório e isto é um conceito pequenino de cultura. O papel da comunidade numa capital europeia é determinado não pela comunidade em si, mas por quem vende e quem decide a afetação de recursos excepcionais a um determinado sítio. O papel da comunidade é sempre determinante. Ou

porque está em causa ou porque é arredada. Há sempre pessoas que se revêm e que encontram nesses recursos uma valorização de si próprias e outros que acham que essas coisas não servem para nada e que não foram tidas nem achadas para o assunto nem antes, nem durante, nem depois. Não sei se é pelas melhores razões, mas acho que é mais importante, hoje, que uma capital europeia obrigue os seus programadores a terem em conta as pessoas que lá vivem, do que programações feitas no passado, em que uma Capital Europeia é um gigantesco festival de palco, onde as pessoas que vivem nesses sítios são pouco tidas em causa. Eu prefiro que haja uma noção e uma prioridade pelas pessoas que vivem nesses sítios e que foi dada indiscutivelmente em Guimarães. Para mim, a forma como eu vejo a Capital Europeia é uma questão de esgravatar. Em três anos que estive em Guimarães encontrei muitas formas diferentes de ver e viver e se continuasse tinha encontrado muitas mais. Guimarães nem sequer é um sítio difícil, digamos, de encontrar isso, mas é preciso esgravatar para que sejam capitais europeias das culturas, e não no sentido hegemónico da cultura.

**J. T. - Certamente que este não é um fenómeno exclusivamente nacional. O que é que há em comum, nos projetos de comunidade entre esta capital e outras capitais europeias da cultura?**

**S. R. -** Quando falamos da Europa estamos a falar de uma imensidão ainda maior e portanto acho que na Europa se passam várias coisas diferentes. Acho que sempre houve, desde há muitos anos, redes de trabalho com comunidade extraordinariamente valiosas e importantes, no meu ponto de vista, evidentemente, e a afetação de alguns recursos deste tipo de projetos significam...

**J. T. - Eu pergunto isso, porque de repente, tal como disse anteriormente, os projetos de comunidade parece que viraram moda!**

**S. R. -** Ah, viraram! Em Inglaterra, há mais anos do que nós que as companhias de teatro e de música e etc., não têm um financiamento estatal que lhes permita sobrevivência sem problemas. Eles tiveram a Thatcher há uns anos largos. Há duas principais ordens de motivação para isto. Uma é: há companhias de teatro anglo-saxónicas, com quem trabalhei, que há muitos anos têm trabalho com as comunidades, porque isso é fundamental à sua viabilização enquanto companhias. Para garantirem

terem público, terem vida, precisaram de ir buscar pessoas que estavam completamente arredadas do teatro e da música e etc. Há aí uma motivação de viabilidade financeira que fez com que muitos criadores e muitos artistas pensassem: nós estamos a fazer o quê para quem? E continua a haver muita gente que sobe para cima do palco sem nenhuma preocupação desse tipo, isso também é legítimo. Mas uma das razões que tem levado mais gente a preocupar-se com o que é que nós podemos fazer com os não-profissionais, com o outro lado do palco, chamemos palco ao que quer que seja, pode ser a rua, o que quer que seja, o espaço de cena, tem a ver com a sua viabilização, como é que eu posso fazer o que gosto, o que quero e com quem. Depois há outra natureza de preocupações, nomeadamente de ordem política. Eu costumo defender que trabalho de comunidade, para ser positivo, tem de estar faseado em três pés: pé ético, no sentido de uma relação de respeito por aquilo que o outro me traz e que passa muito mais pelo olhar que eu tenho sobre o meu próprio património do que sobre o dele. Se eu acho que o meu próprio património me dá todas as respostas vou ter dificuldade em valorizar o património que os outros me trazem e ético neste sentido do respeito primordial, de raiz, qualquer pessoa que venha trabalhar comigo tem tanto valor no projeto quanto eu tenho; estético, no sentido um bocadinho difícil de definir, tal como dizia o José Mário Branco, algo que leva o público, ou aquelas pessoas que testemunham o objeto final a subir dois ou três metros acima do chão, essa capacidade de comoção, de transcendência que só um objeto esteticamente apurado consegue produzir. Depois político, que tem a ver com o sentido de justiça entre os homens, não é porque eu nasci numa família burguesa, pude estudar, tive acesso a diversas linguagens, que aquilo que eu sei é mais importante. Há um sentido de justiça que eu acho que é político porque tem a ver com o acesso que as pessoas têm ou não têm às coisas. E é assim também na Europa. Há projetos que demoraram muito tempo, é preciso conhecer bem o sítio onde se está, e que são de algum anonimato, mas estou –me a lembrar, por exemplo, há 12, 13 anos talvez de um escritor que passou anos numa fábrica, anos! Para trabalhar a propósito das alterações da vida laboral numa fábrica, a perda de direitos dos trabalhadores, aumento das cargas horárias, da perda de regalias laborais, de pessoas que estavam agarradas a uma máquina a trabalhar e que portanto não exprimiam palavras como ele exprimia, porque ele era escritor, e a forma que ele encontrou para contar a vida numa fabrica, foi viver lá e a partir daí então pode escrever. Por exemplo, há redes na Europa de trabalhos

maravilhosos. É estúpido dizer-se que isto é uma coisa que acontece em Lisboa, ou em Aveiro, não tem a ver com o sítio, tem a ver com a oportunidade e com as pessoas que estão nas coisas. Há em todo o lado projetos muito honestos e projetos muito aldrabões. Não penso que seja muito diferente aqui e noutros países, nem sequer os anglo-saxónicos têm boa escola de trabalho de comunidade, mas não acho por exemplo que seja um exclusivo dos países anglo-saxónicos, há projetos maravilhosos de cultura francesa, de cultura de leste...

**J. T. - Que desafios trazem os projetos de comunidade e quais as diferenças entre os projetos de comunidade e os de cariz profissional?**

**S. R.** - Os desafios... acho que a tendência e a principal vigilância é não se baixarem fasquias. Um projeto de animação sociocultural não é muitas vezes um projeto artisticamente muito competente. Os objetivos são diferentes. Nós podemos pôr um conjunto de práticas ao serviço de objetivos de natureza social e do ponto de vista artístico não resultar dali um objeto, uma prática ou um resultado muito válido. Ou então pelo contrário, podemos ter resultados artisticamente maravilhosos mas que não correspondem a práticas socialmente muito válidas. A forma como os não-profissionais são envolvidos no projeto, se calhar levantam as suas reticências, independentemente se são as pessoas ao serviço da arte ou se é a arte ao serviço das pessoas. Este equilíbrio é muito difícil e discutível. E há sempre a tendência para se pensar “desde que se envolva o povo, o projeto já é muito bonito” – não é verdade. Não é preciso envolver o povo para que o projeto seja bonito e o envolver o povo não significa que ele seja bonito e que seja válido. É preciso separar as águas. Na perspetiva dos artistas acho que a honestidade e o rigor tem que ser maior, porque há aqui um ingrediente, que é a utilização de pessoas que não são-profissionais, que muitas vezes tende a ser logo um passaporte para um projeto bem aceite e muitas vezes não tem de ser bem aceite porque pode ser um projeto social muito válido e ter muita pouca qualidade artística e portanto acho que este tipo de projetos têm de passar pelo crivo de uma crítica artística, absolutamente isenta e que observa o resultado como se aquelas pessoas fossem profissionais, não pode haver aqui qualquer tipo de condescendência. Também acho que em nome dessa qualidade artística, a questão ética, e por isso é que eu coloco a questão como se consegue uma dinâmica de trabalho entre profissionais e não-profissionais que conduzem os resultados, também tem de ser muito acautelado. Há uma certa

instrumentalização dos não-profissionais, que nesse aspeto se defendem pior do que os profissionais, porque de coreógrafo para coreógrafo as pessoas pode discutir as suas opções estéticas; de coreógrafo para não-profissional a discussão é muito desigual. Este é o principal ponto de vista, o dos criadores, que é onde é que se está a facilitar... Sob o ponto de vista dos participantes não-profissionais os desafios... eu costumo dizer que é muito mais fácil fazer ópera em bairros sociais, em prisões, em comunidades que têm de si própria uma imagem de exclusão, do que em condomínios fechados. Não é fácil ir a meios de média/ alta burguesia, aí é muito mais difícil fazer projetos comunitários e não é por acaso que normalmente estes projetos se destinam a pessoas que têm si próprias uma imagem de que estão arredadas da cultura, são rurais, trabalham nas fábricas, estão presos, são deficientes, são ciganos, são comunidades que têm de si próprias e dos outros uma imagem de exclusão. Se estivermos a falar das elites, ou daqueles que se consideram elites, pensamos: não há projetos de comunidade com estes grupos. E aí é que se calhar é interessante. Porque são esses grupos que indiciam sobre os outros. Projetos nos bairros, não quer dizer que não tenham enorme valor e que não sejam muito importantes para essas pessoas, mas eu continuo a achar que num país como o nosso a formação das elites é muito importante. Acho que isso são desafios, até que ponto não estamos a ir buscar os grupos fáceis, que são colonizáveis à partida. Isso devia-nos dar uma lição, a nós que estamos mais próximos, apesar de tudo, da burguesia, que é nós estaríamos recetivos para funcionar como não-profissionais num projeto de uma coisa qualquer. E é por isso que eu insisto que devemos ter a noção de que a nossa cultura é incompleta e aprender a disponibilidade daqueles que têm de si próprios uma imagem de não-elite, secundários. Isto é um passaporte para a erudição. E as elites, porque têm de si próprias uma imagem de elite, são muito pouco eruditas, em Portugal. Para não dizer que algumas são completamente labregas! Porque têm a imagem: eu andei na escola, tenho um nível social, tenho uma boa casa, um nível de consumo... e muitas vezes isto dá uma imagem de que a minha cultura está completa e é aí que o cancro está.

**J. T. - Como foi feita a seleção dos espetáculos e das respetivas companhias (profissionais e amadoras)?**

**S. R.** - Os não-profissionais foi uma questão geográfica, foi de mapa. Vamos a esta freguesia, vamos àquela, vamos àquela... tentar, na medida do possível, estender as iniciativas, os projetos, os convites, ao máximo de espaço do conselho de Guimarães. Se havia uma freguesia com a qual não nos tínhamos relacionado, ou onde não tínhamos ido, ou que não sabíamos que expectativas é que as pessoas teriam, nós tentávamos apontar para ali um projeto, portanto foi muito geográfico tentarmos apanhar um número de pessoas espalhadas pelo concelho. Os convites eram completamente abertos, podiam-nos aparecer dois velhotes, trinta e cinco crianças e uma mulher de meia-idade, não havia seleção, toda a gente podia participar.

No caso dos profissionais... A área de comunidade foi a área com o orçamento mais pequeno. Mais pequeno, mesmo! Houve áreas que tiveram o dobro ou o triplo do orçamento. Essa é logo a primeira condicionante, é como é que nós distribuímos o dinheiro que temos por três anos – problema menor quando se tem o dobro do dinheiro. Este é um dos critérios. Teve sobretudo a ver com duas coisas. Pessoas que davam a garantia – eu acho que um programador é sempre convidado um bocadinho em função da sua agenda – que nós conhecíamos, com quem já tínhamos trabalhado e que cumpriam estes dois requisitos: pessoas com critério alto, que não iam baixar a fasquia da sua exigência artística e estética, pessoas com um grau de exigência estético e artístico inflexível, ou seja pessoas para quem o resultado do seu trabalho tem de ser artisticamente válido. Isto tem a ver com a formação das pessoas, mas também tem a ver com aquilo que elas são. Tem de ser alguém com uma consciência do outro, de “eu preciso do outro para a minha criação artística” o que significa que do ponto de vista da relação que se vai estabelecer com as pessoas com quem trabalha não há uma relação de poder. Não há uma relação de “eu sou o artista e tu és o não-profissional”. Portanto são estes dois eixos que me parecem fundamentais numa relação de respeito e de justiça para com qualquer “outro”, porque podemos estar a falar de um velhinho, de um jovem, como de um analfabeto, como de um doutorado – tudo isto é comunidade. Portanto o respeito pelo outro, seja ele quem for. Deixa-me ver qual é a parte que ele tem, por um lado que o caracteriza, mas sobretudo, que me é imprescindível ao meu objeto artístico, sem essa parte dele a minha cultura não é completa. Portanto não apresentam um resultado mais ou menos porque são não-profissionais e porque pensam “Bom, bom, foi envolver as pessoas!” Para envolver as pessoas basta o futebol. Não vale a pena

perdermos tempo. Isso para nós são os critérios: não envolver as pessoas, mas envolvermo-nos junto com as pessoas, esse é o projeto, tem de ter essa capacidade por um lado. Mas depois envolver em qualquer coisa que é válida para nós e para o público em geral. Porque se eu faço uma apresentação e é muito lindo só para mim ou para a pessoa que fez, porque no processo divertimo-nos imenso e aquilo é irrelevante, então não vale a pena estar a fazer fora de portas, fazemos na nossa casa. Foram estes os critérios no caso da parte artística. Sendo que são pessoas com estéticas e formas de trabalhar completamente diferentes. Algumas com anticorpos umas das outras (tu trabalhas assim, eu trabalho assado, eu não gosto da forma como tu vêes o teatro, não gosto das tuas opções estéticas e portanto não trabalho como tu).

**J. T. - Alguns artistas argumentam que este tipo de projetos corrompe o mercado de trabalho e desvaloriza o trabalho do artista. O que pensa disso?**

**S. R. -** Penso que podem. Claro que podem. Depende do artista e depende da encomenda que lhe é feita. Depende do artista se ele tiver a liberdade total e as condições para fazer o que entende. Pode corromper neste sentido: há muitos artistas que no meu ponto de vista não devem fazer trabalho de comunidade. Porque esse tipo de opção não é compatível com a ausência de técnicas que se encontra nos não-profissionais. Não é igual ter escola de teatro ou não ter. Não vamos fingir ser secundário ter ou não ter escola, ter ou não ter técnica. E portanto para que o objeto artístico tenha qualidade utilizando elencos que não têm técnica, é preciso que o desenho desse objeto seja feito com muito cuidado. Há muitos desenhos que não são compatíveis com isto. E há muitos trabalhos criativos que não devem ser feitos por não-profissionais, porque há momentos em que a técnica é imprescindível. Quando a opção é errada, dá cabo do artista, do responsável criativo daquilo. Uma das coisas é perceber bem o que é que cada um de nós pode fazer bem com a técnica que temos. E que no caso dos não-profissionais é a ausência da técnica de voz, de corpo, de uma serie de coisas de pessoas que não estudaram. Há certos tipos de coisas que ganham o seu auge, a sua capacidade de comoção máxima e de valor artístico se for feito por um não-profissional. Se for um não-profissional, só ele canta assim. Só uma voz não tratada é capaz de certo tipo de efeitos. E se eu quero esse tipo de efeitos eu vou buscar uma voz não tratada. Claro que se peço a um cantor lírico que me faça isso, pode sair mal,

também resulta mal estar a pedir a uma voz não tratada que me faça aquilo que uma voz tratada faz. Pode ser o fim do artista. Não acho que seja obrigatório a proliferação de projetos de comunidade, acho isso tão demagógico como outra coisa qualquer. É bom podermos fazer aquelas coisas nas quais nos transcendemos e o resultado daquilo que fazemos é importante e é único para aqueles que assistem. Mas também é bom descer e termos a consciência e a oportunidade de ver aquilo que só grandes artistas fazem e que nós usufruímos como público. Há um conjunto de expressões artísticas que só podem ser feitas por profissionais. Isto tem pegado um bocado moda! Mas é muito importante que haja espaço para o artista profissional que tem o seu trabalho, a sua ferramenta, que tem a sua técnica e que andou anos a ganhá-la.

**J. T. - Do seu ponto de vista, qual a mais-valia para Guimarães como fruto destas experiências, a curto e a longo prazo?**

**S. R. -** Eu acho que aquilo que fica é a memória daquilo que nós pudemos ser. No fundo o que é que nós somos? Todas as possibilidades que vemos em nós. Quanto menos vida temos, menos possibilidades de vida temos. Nós não podemos imaginar nem sonhar com aquilo que não conhecemos. Nós só somos aquilo que pudemos imaginar. Aquilo que fica significa que todos fomos alguma coisa de diferente. Depois voltamos a ser o que éramos, mas já não somos rigorosamente iguais. Onde é que isto fica guardado em nós, para mim não é muito relevante. É uma possibilidade de ser, nós pudemos ser aquilo. Podemos nunca mais vir a ser aquilo nem nada parecido, mas não é indiferente a possibilidade de ser, que vem dessa experiência. E acho que isso é exatamente igual para profissionais e não profissionais. Essa ideia de que os profissionais acabaram aqui o seu trabalho e agora vão fazer um projeto para outro lado... Claro que vão! É essa a vida deles, é assim a profissão deles! Mas o que vão fazer é outra coisa. Tal como as pessoas que não eram profissionais e vieram fazer os projetos connosco também voltaram para as suas vidas, que também são diferentes. Claro que há memórias gratas, em que as pessoas se sentiram muito bem acolhidas, sentiram que aquilo que eram afinal de contas era importante, tinha valor, mais valor do que o seu dia-a-dia. E não é verdade que os artistas saibam tudo. Sabem umas coisas, não sabem outras. E há que ter em conta que os não profissionais colocam problemas do arco-da-velha! Tudo bem que a gente dá a volta a essa situação. E falando de situações

de honestidade, é igual para os profissionais e não-profissionais. Todos têm as suas angústias. Ninguém sabe como é que a bola vai rolar, todos sentem um amparo uns nos outros, isto não é um caminho sozinho, estamos a fazer ao lado de outras pessoas e é verdade que os profissionais amparam os não profissionais e os não profissionais amparam enormemente os profissionais. E é por isso que tantos profissionais gostam de fazer trabalho de comunidade! Mas não é verdade que alguém saiba à partida mais do que o outro. Sabem coisas diferentes. E se o projeto for sendo bem desenhado (porque isto faz-se caminhando) o erro vai sendo menor. E essa coisa de que já não falhamos aqui e acolá e irmos limitando o erro é um ganho individual extraordinário. Para todos.

**J. T. - E perspectivas futuras de intervenção? Suas e das pessoas de Guimarães.**

**S. R.** - De Guimarães eu não sei muito bem porque eu não sou de Guimarães. Há um grupo constituído no âmbito da capital que é A Outra Voz que continuou. Têm conseguido manter a organização e ânimo para continuarem em autogestão. Eu confesso que acho uma determinação extraordinária. Sobretudo hoje em dia, em que as pessoas não têm apoios, não têm subsídios, dependem só delas, só têm o seu querer, eu acho notável. É um grupo muito grande, completamente livre e aberto, qualquer pessoa que esteve envolvida em projetos da capital europeia pode integrar A Outra Voz. Tem essa filosofia de que todos temos um lugar.

Pessoalmente, fiz um intervalo numa série de coisas nestes três anos em que estive em Guimarães, mas tenho a minha atividade de professora, que tem de ser muito presente e que tem braços de ligação a outros projetos. Ainda estou a pôr a vida em dia. Mas não tenho falta, felizmente, de ideias e de convites de malta muito válida, da área da música e de outras áreas, a desafiar-me. O meu problema é mais selecionar o que faço agora, como é que consigo meter tudo. Mas não tenho nenhuma ansiedade com o dia de amanhã. Nunca funcionei por projeto. Acho que nem por divulgação, ampliação das coisas, nem pressão da escala... Preocupa-me mais o sentido, que sentido é que isto faz... Não me preocupa muito para onde vou. Preocupa-me que não ande de uma forma desastrada. E que o meu caminho seja capaz de integrar os caminhos de outros, porque tenho a noção de quanto é insuficiente só o meu. E como não tenho a ideia de onde quero chegar, não quero ir a lado nenhum... tenho muitíssimo trabalho.

## **Anexo 2**

### **O Gigante Egoísta, a partir do conto de Oscar Wilde**

Adaptado por Joana Teixeira e Rita Machado, para ser interpretado pelos Grupos de Teatro Flor de Lótus (Espaço T) e do Projeto Raiz – Programa Escolhas  
Porto, 2013

#### **Cena 1**

*Pai e filho jantam, apenas aparece a imagem. Escuro.*

#### **Cena 2**

*No circo. Estão em cena, ao fundo, todas os artistas do circo, a preparar-se. Perto da boca de cena, estão a Menina da Bilheteira, a Menina das Pipocas, o Dono do Circo e a Sócia do Dono do Circo.*

**Senhor Cardinalli** – Quanto é que fizeste de pipocas?!

**Menina das pipocas** – Aqui tem, senhor laillali...

**Senhor Cardinalli** – CARDINALLI! O MEU NOME É CARDINALIIII!!!! Ora um, dois, três.....

**Senhora Cardinalli** – Como é que se escreve “gigante”?

**Senhor Cardinalli** – Gi-gan-te.

**Senhora Cardinalli** – Ah, claro... que estupidez!

**Senhor Cardinalli** – Passa pra cá o dinheiro que se fez ontem à noite!

**Menina da Bilheteira** – Aqui tem senhor Sassinalii

**Senhor Cardinalli** – Cardinalli!!!! Ora, um, dois, três...

**Senhora Cardinalli** - Achas que está bem assim?

**Senhor Cardinalli** – Está muito bem! Tu nunca me enganaste! És uma artista, filha... “O único Gigante cativo no mundo, venha ver!”. Com este cartaz vai ser casa cheia!

**Senhora Cardinalli** – Espero que sim!

**Senhor Cardinalli** – Espero que pelo menos se faça mais do que ontem!

*Saem.*

### **Cena 3**

*Rap da Casa e do Jardim, cantado pelo bando de miúdos fora dos grandes muros da velha casa.*

**Num jardim bem solitário está uma casa solitária  
O jardim está descuidado, com mato e vegetação  
Trepadeiras nos tijolos, esquecidos pelo tempo  
A casa vive sombria  
Sem nenhum aquecimento.**

**Um jardim arrepiante rodeado por um muro  
Se o tentares subir verás que é alto e duro.  
Ao portão estão umas gárgulas que não param de sorrir  
O muro não nos deixa entrar nem a escuridão sair.**

**Ao portão não há boas vindas, só um sino que não toca  
O portão é muito velho, mas nele está uma placa.**

*Miúdos ao portão*

**Diana** – Pro-pri-e-da-de. Pri-va-da. Os. In-tru-sos. Se-rão. Pro-ce-ssa-dos.

Propriedade privada os intrusos serão processados!

**Rafael** - O que é que quer dizer processados?

**Júlio** – Quer dizer que tás feito ó bife!

**Beatriz** – C’oa lei.

**Júlio** – O meu irmão mais velho foi processado.

**Rúben** – E o que é que lhe aconteceu?

**Júlio** – Enfiaram-no numa prisão.

**Rafael** – Yah, na choldra tás a ver?

**Diana** (*com uma cotovelada*) – O que é que tu tens a ver com isso?!

**Rafael** – Tipo, toda a gente sabe que o irmão dele é aquele que... (*Diana tapa-lhe boca*)

**Beatriz** – Esta casa velha parece uma prisão.

**Rúben** – Nós vivemos numa prisão.

**Fábio** - Não é uma prisão é um orfanato.

**Beatriz** - O que é um orfanato?

**Diana** - É onde nós vivemos.

**Rafael** - Alguém vive ali, sabiam?

**Rúben** - Não pode ser pior que um orfanato.

**Fábio** - Aposto que é mais quentinho.

*Cantam Rap:*

Mas se numa noite fria conseguires subir o muro  
Entre as árvores retorcidas vês a luz que corta o escuro  
Pois na casa vive um pai, e com ele vive o filho  
Protegidos pelo mundo e isolados deste mundo.

Que sortudo rapazinho  
No seu sortudo fatinho  
E as suas sortudas fitinhas  
E as suas sortudas botinhas

Há comida na cozinha  
Para levar à boquinha  
E fartura sempre à mesa  
Pois na casa há riqueza

E ele espera sem surpresa  
Suspirando bem fundo  
Pois sonha viver lá fora  
E descobrir todo o mundo

Que sortudo rapazinho  
Na sua vidinha tão boa  
Onde a noite veste o frio  
E o gelo não perdoa

#### **Cena 4**

*(Uma mesa demasiado comprida para um pai e um filho. Estão sentados separados. A Enfermeira/Ama anda quilómetros para os servir.)*

**Emanuel** - Acho que ouvi a caravana do circo a passar esta tarde, enfermeira. Eles devem estar a ir para a feira.

**Enfermeira** - É possível, jovem amo.

*(O Pai olha)*

**Emanuel** - *(Justificando-se)* Eu não estava no jardim. Tinha a janela do quarto aberta e acho que ouvi alguma coisa.

**Pai** - Quem é que abriu a janela... Foi você, enfermeira?

**Enfermeira** - Não, Senhor.

**Pai** - Emanuel, pensei que tínhamos concordado. A enfermeira abre a janela.

**Emanuel** - Perdão, Senhor.

**Pai** - Enfermeira, que isto não volte a acontecer.

**Emanuel** - O Circo vai estar na cidade?

**Enfermeira** - Acho que sim, menino. Estive lá uma ou duas vezes quando era mais nova.

**Emanuel** - Era colorido e cheio de luzes?

**Enfermeira** - Tenta ser, mas alguns espetáculos já são velhos e deprimentes.

**Pai** - Pessoas inúteis que desperdiçam o dinheiro em ninharias. Bem pode esquecer essa ideia. Além disso, como espera ir ao circo na sua condição tão frágil?

*(Silêncio. Pai come e Emanuel escolhe a comida)*

**Emanuel** - Estou muito cheio, pai, não consigo comer mais.

*(O Pai continua a comer; o rapaz tenta uma garfada e depois pára.)*

**Pai** - De onde acha que vem a comida, meu rapaz? Do meu trabalho para termos uma casa e comida.

*(O Pai continua a comer.)*

**Enfermeira** - Já terminou o seu jantar, senhor?

**Pai** - Sim obrigado...

*(Silêncio)*

**Emanuel** - Perdão, senhor. Irei fazer o meu melhor para não o desapontar.

**Enfermeira** - Vamos, menino. Vamos preparar-nos para ir para a cama.

## **Cena 5**

*(Repetição da música do Rapazinho Sortudo. Quarto de Emanuel.)*

**Emanuel** - Já notaste que esta casa está sempre fria, enfermeira?

**Enfermeira** - É uma casa muito antiga. E muito grande, menino.

**Emanuel** - É uma casa muito solitária.

**Enfermeira** - Horas de dormir, menino.

**Emanuel** - O pai acha que sou fraco, não acha? Dá para ver. Porque o médico diz que eu não posso fazer coisas que os outros rapazes podem. Subir às árvores e isso. Ele pensa que eu nunca serei um homem como ele. Ter uma fábrica. Dizer às pessoas o que fazer. Pagar-lhes. Coisas assim.

**Enfermeira** - *(Espantada com a honestidade do rapaz)* Acho que agora deveria dormir, menino. Irei ver o que posso fazer para aquecer o quarto.

**Emanuel** - Eu acho que se preocupa mais com o negócio do que comigo. Boa noite, enfermeira.

**Enfermeira** - Irei ver o aquecimento e, enquanto isso, vá pensando que história quer que lhe conte esta noite.

**Emanuel** - Aquela do gigante.

**Enfermeira** - Sempre, o gigante.

*(Enfermeira sai)*

**Emanuel** - Ele não me ama realmente. Agora vou fazer uma visita ao circo.

*(Emanuel sobe a janela)*

## **Cena 6**

**Rúben** - Não devíamos andar a rondar a casa. As pessoas ainda vão pensar que andamos a tramar alguma.

**Fábio** - Vamos embora, eu não quero ser processado.

**Diana** - Não podem prender-nos sem motivo.

**Júlio** - Nós só estamos a passear.

**Fábio** - Não gosto disto aqui.

**Rúben** - Não íamos ver o circo?

**Beatriz** - Sem cheta, pá.

**Andreza** - É como eu. Deve ser bom ter dinheiro.

**Júlio** - Aposto que vale algum carcanhol, aquilo ali.

**Rafael** - Vamos saltar o muro e pifar alguma coisa?

**Júlio** - Sim, é isso. Boa ideia, morcão.

**Rúben** - E se formos apanhados?

**Fábio** - Eu não quero ser processado.

**Diana** - Vamos.

**Rafael** - É assombrado, do outro lado.

**Andreza** - Não acreditas, pois não?

**Rafael** - Eu sei.

**Diana** - Como é que sabes?

**Rafael** - O meu pai disse-me.

**Beatriz** - Tu não tens pai, és órfão.

**Rafael** - Então alguém disse-me.

**Emanuel** - Ai, que disparate!

**Fábio** - Vem aí gente, vão-nos processar!

**Rúben** - Eu disse para nos irmos embora!

**Emanuel** - Oh, ainda bem que vos encontro!

**Diana** - Nós já estávamos de saída!

**Emanuel** - Esperem por favor... eu preciso da vossa ajuda!! Acho que rasguei as calças a trepar o muro... Au, arde tremendamente!

*Todos riem*

**Beatriz** - Então e porque é que um chavalito como tu anda a trepar uma vedação como esta?

**Emanuel** - Para escapar.

**Rafael** - Mas tu vives ali?

**Emanuel** - Claro.

**Fábio** - Então porque é que não abrem só os portões?

**Emanuel** - Os portões estão sempre fechados.

**Andreza** - Então abre-os.

**Emanuel** - O pai é que tem a chave.

**Beatriz** - Então pede à “mamã”.

**Emanuel** - A mãe morreu.

*Silêncio*

**Rafael** - Ele é meio órfão.

**Emanuel** - E vocês onde é que vivem?

**Diana** - Nós vivemos num orfanato.

**Emanuel** - O meu pai diz que eu devia ser mandado para lá para perceber a sorte que tenho. Como é que é?

**Rúben** - É tipo uma prisão.

**Fábio** - Onde não se faz nada de jeito.

**Júlio** - E a comida é uma porcaria.

**Emanuel** - Bolas. Eu pensava que tinha uma vida dura. Então onde estão os vossos pais?

**Rafael** - Em qualquer lado.

**Emanuel** - Não têm saudades deles?

**Andreza** - Às vezes.

**Diana** - Eu não sinto falta do meu pai, que ele batia-me. Fugi.

**Emanuel** - O meu pai está preocupado que eu não esteja suficientemente saudável para sair, mas eu quero tanto ir ao circo.

**Rúben** - Mas o que é que tu tens?

**Emanuel** - Qualquer coisa a ver com o coração, segundo o doutor. Não entendo bem porquê. Vocês também vão ao circo?

**Andreza** - Queríamos, mas não temos dinheiro nenhum.

**Emanuel** - Eu também não. Só quero ir ver.

**Diana** - Claro que tens dinheiro. Tu és riquinho.

**Emanuel** - O meu pai é que tem o dinheiro. Eu nunca preciso de dinheiro. Nunca posso sair à rua. Vamos embora então?

**Júlio** - Sim, mas não contigo.

**Andreza** - Porque não?

**Beatriz** - Porque ele é queque.

**Emanuel** - O que é queque?

**Fábio** - O teu pai é rico.

**Rúben** - E tu falas esquisito.

**Rafael** - Tremendamente esquisito.

*Todos riem.*

**Júlio** - Portanto passa para o outro lado do passeio. Nós não andamos com gente como tu.

**Emanuel** - É uma pena. Vocês parecem ser um bando divertido. Não me importava de andar convosco.

**Andreza** - Se calhar até podemos andar com ele.

**Júlio** - O quê? Com um puto ranhoso e mimado como ele?

**Diana** - Olha, se vens connosco, tens de prometer não abrir a boca, ou os nossos amigos vão rir-se de nós.

**Emanuel** - E porque é que iam fazer isso?

**Rafael** - Porque tu falas à betinho.

**Beatriz** - Yah.

**Andreza** - Ele promete não chatear, não prometes?

*Emanuel abana a cabeça em sinal afirmativo.*

**Diana** - Então anda lá, mas não nos envergonhes.

**Emanuel** - Isso é tremendamente bom da vossa parte.

*Todos riem.*

## **Cena 7**

*No circo.*

**Sr. Cardinalli** – Querida, não consigo apertar este laço... Já estão todos a postos para o espetáculo desta noite?

**Sra. Cardinalli** - Estão todos prontos para começar, menos a besta do gigante!!!!

**Sr. Cardinalli** – O que é que se passa com ele?

**Sra. Cardinalli** – Sei lá! Está dentro da jaula e só faz “hhrrruuummmm, hhrrruuummmm”. E não comeu o jantar. Deve pensar que somos ricos para lhe dar comida para ele estregar!

**Sr. Cardinalli** – Será que está doente?

**Sra. Cardinalli** – Está com a mania das finezas, é o que é! Acha-se bom demais para trabalhar para nós. Eu já te disse que o que ele precisava era de umas boas chicotadas, mas tu não fazes caso do que eu digo. O que eu digo nunca presta para nada!

**Sr. Cardinalli** – Querida, não sejas assim! Sabes bem que o que tu dizes vale ouro para mim. Tens de compreender que nós somos donos de um circo de qualidade. Não podemos maltratar os artistas!

**Sra. Cardinalli** – Maltratar? Aquela avantesma vive no luxo! Tem uma jaula que quase ocupa a tenda toda, come que nem um lorde... E desde quando é que o gigante é um artista?

**Sr. Cardinalli** – É só a nossa maior atração, querida!

**Sra. Cardinalli** – Então e agora? Ele não se mexe!

**Sr. Cardinalli** – Teremos de começar sem ele! Mas que maçada...

**Sra. Cardinalli** – A culpa é tua! Estraga-los com mimos! Nem sei para que é que fiz um cartaz tão bonito! Pfff...

**Rúben** – Ó minha senhora, podemos entrar?

**Menina da Bilheteira** – Se comprares um bilhete, sim!

**Andreza** – Nós não temos dinheiro.

**Menina da Bilheteira** – Então não podem.

**Todos** – Oh, vá lá...

**Fábio** – Deixe-nos só dar uma espreitadela.

**Menina da Bilheteira** – Já disse que não.

**Sr. Cardinalli** – O que é que se passa aqui?

**Menina da Bilheteira** – Estes garotos querem entrar sem pagar!

**Sr. Cardinalli** – Ora, meus caros, assim não pode ser... sejam razoáveis, têm de pedir dinheiro aos vossos pais.

**Diana** – Nós não temos pais.

**Júlio** – Somos órfãos.

**Emanuel** – Eu sou meio órfão.

**Sr. Cardinalli** – Então tenho muita pena, mas não pode ser!

**Rúben** – Oh, porquê?

**Sr. Cardinalli** – Sabem o que o nosso jacaré amestrado fez à última criancinha que entrou sem pagar? Comeu-lhe a cabeça!

**Todos** – O quê?

**Beatriz** – E o que é que lhe aconteceu?

**Sr. Cardinalli** – A criança trabalha para mim agora. Faz parte de um número deste espetáculo de circo. Querem ver? Paguem. Agora pirem-se, já disse!

**Diana** – Você está a mentir, não possível viver sem cabeça!

**Sr. Cardinalli** – Achas mesmo que não?

**Diana** – Acho!

**Sr. Cardinalli** – Querida, o machado!

**Sra. Cardinalli** – Hihihhi....

**Fábio** – Pronto, pronto, nós vamos embora.

**Sr. Cardinalli** – Pirem-se! Já estamos atrasados! Querida, vai lá dentro avisá-los de que vai começar!

**Sra. Cardinalli** – É para já! Só uma pergunta: existe mesmo uma criança sem cabeça na jaula seis?

**Sr. Cardinalli** – Ó querida, tu tens cada uma!

### **Cena 8**

**Sr. Cardinalli** – Muito boa noite, senhoras e senhores, meninas e meninos, sejam bem vindos ao grande, ao maravilhoso, ao fantástico circo Caaaaaaaaaardinallllllliiiiiii!

**Diana** – *(para a Menina da Bilheteira)* Olhe, só o que vai ali a voar!

**Menina da Bilheteira** – Onde?

*(Os miúdos introduzem-se no circo à socapa)*

### **Cena 9**

**Diana** - Por aqui.

**Fábio** - É nos permitido fazer isto?

**Rúben** - Cala-te! Eu quero ver a criança sem cabeça.

**Diana** - Isso não existe.

**Rúben** - Existe sim!

**Emanuel** - Está a ficar tarde. Já saiu toda a gente. Devíamos ir também.

**Rafael** - Nem pensar mariquinhas, já que aqui estou quero ver o circo por dentro.

**Beatriz** - Se calhar o puto tem razão, é melhor irmos embora.

**Emanuel** - O meu nome é Emanuel, não é puto.

**Beatriz** - Devias mudá-lo.

**Emanuel** - Para qual?

**Beatriz** - Puto.

*Gargalhada geral.*

**Diana** - Shiu!

**Todos** - O que foi?

**Diana** - Está ali...

**Todos** - O quê?

**Diana** - O gigante.

**Júlio** - Que gigante?

**Diana** - O gigante. Estava escrito lá fora “o único gigante em cativeiro no mundo”. Não viste?

**Soraia** - Ele não sabe ler!

**Júlio** - Não... sabes tu!

**Soraia** - Então se sabes porque é que não disseste nada?

**Fábio** - Quem me dera saber ler.

**Júlio** - Para quê?

**Fábio** - Assim nunca tinha entrado aqui! Vamos embora antes que o gigante nos esmague, nos coma e beba o nosso sangue!

**Rafael** - Olhem!! (*a figura do gigante aparece*)

**Todos** - Wow...

**Ruben** - Mata-o!

**Fábio** - Pica-o com um pau!

**Andreza** - Coitadinho, porquê?

**Fábio** - Porque é maior que nós!

**Beatriz** - Está preso...

**Júlio** - Não te aproximes! É só um truque ele vai-te comer!

**Rafael** - Olá, olá, pequenino...

**Ruben** - De pequenino não tem nada!

**Fábio** - Vamos embora! Vão-nos processar!

**Soraia** - Parece triste...

**Diana** - Também estarias triste se vivesses numa jaula!

**Andreza** - Devíamos ajudá-lo, não é justo viver assim!

**Júlio** - Eu não ajudo!

**Andreza** - Porquê?

**Júlio** - Porque a mim nunca ninguém me ajudou! Ele que se ajude a ele próprio!

**Andreza** - Nós sabemos melhor do que ninguém o que é não ter quem nos ajude! Não vamos fazer o mesmo aos outros!

**Diana** - É isso mesmo! Como é que isto se abre?

**Fábio** - Puxa daí

**Beatriz** - Empurra daqui...

**Todos** - Está quase...

*Boom*

*A jaula cede. Desaparece. Vê-se as crianças diante do gigante solto, imóveis.*

*Escuro.*

## **Cena 10**

*Surgem o pai e a enfermeira com lanternas à procura de Emanuel.*

## **Cena 11**

*No jardim da casa de Emanuel*

**Diana** - É aqui. Chegámos.

**Beatriz** - É mesmo grande a tua casa, puto!

**Andreza** - O nome dele não é puto, é Emanuel...

**Rafael** - Aqui estás a salvo!

**Gigante** – Eu recordo-me deste lugar. Conheço este jardim há muito tempo. Porque é que está cercado de muros? Eu deitei-os abaixo. E o que aconteceu ao jardim? Está tão crescido e esquecido. Lembro-me de tudo. Esta é a minha velha casa. Foi aqui que tudo aconteceu. Todas as tardes as crianças costumavam brincar no meu jardim. Fui de visita ao ogre da Cornualha durante sete anos... e quando regresssei vi crianças a brincar no meu jardim “o que é que estão a fazer no meu jardim?”, gritei. As crianças fugiram. É o meu jardim, o meu jardim, e não permito que ninguém brinque nele sem

ser eu. Então construí um muro à volta do jardim e pus um aviso. Era um gigante muito egoísta. As crianças já não tinham onde brincar. Veio a primavera e por todo o campo havia flores a desabrochar e passarinhos a cantar. Apenas no meu jardim ainda era inverno. Os pássaros não cantavam porque não havia crianças e as árvores esqueceram-se de florescer. Eu não conseguia perceber porque é que a primavera tardava tanto em chegar. Sentava-me à janela, olhava para o jardim branco e gelado e só queria que mudasse de estação. Até que uma manhã acordei com uma música linda, um som tão doce, um pássaro a cantar na minha janela. Já me tinha esquecido de como era belo o seu canto. E um perfume delicioso pairava no ar. A primavera voltara. Um grupo de crianças escavara um buraco no muro e estavam sentadas nos ramos das árvores. E as árvores estavam tão contentes de ter crianças em volta que se cobriam de flores! Era um cenário encantador. Apenas num recanto do jardim ainda era inverno. Aí estava um rapazinho que era tão pequeno que não conseguia chegar ao ramos da árvore chorava muito. A pobre árvore estava ainda coberta de gelo e neve. O meu coração derreteu-se. Que egoísta que eu era, estava tão arrependido. Então peguei nele e coloquei-o em cima da árvore. Ele esticou os seu braços pequeninos e deu-me um beijo. Então as crianças viram que eu já não era mau, vieram a correr de volta e eu disse: “a partir de agora o jardim é vosso!” Deitei os muros abaixo. As crianças brincaram no mais bonito jardim que alguma vez se vira, e quando perguntei pelo pequeno rapaz, responderam que ele se tinha ido embora. Procurei-o por toda a parte, Estava decidido a reencontrar o rapaz que quebrara o feitiço e derreteria o meu coração de gelo. Muitos anos passaram, procurei mundos e fundos até que dei por mim prisioneiro numa jaula de um circo. Numa jaula é fácil esquecermos quem somos. Obrigado por me terem trazido de volta. Estou muito cansado. É altura de eu dormir.

**Rúben** – Não! Não podes dormir agora, nós estamos em apuros.

**Fábio** - Vão-nos processar, tu tens de nos ajudar.

**Gigante** - Lembrem-se de mim...

**Todos** - Oh, não

**Soraia** - Acho que agora está feliz...

**Andreza** - Mas está morto...

**Júlio** - Estava a sorrir quando morreu...

**Pai** – Emanuel...

*Crianças sobressaltam-se*

**Emanuel** – Pai, desculpe ter-lhe desobedecido, mas eu não, podia viver mais numa jaula. E veja só os amigos todos que encontrei!

**Pai** – Oh, Emanuel... eu é que lhe peço desculpas por ter sido tão egoísta. Prometo arranjar o jardim e abri-lo a todas as crianças da cidade! E para comemorar, vamos todos tomar um belo pequeno almoço!

**Todos** - Fixe!

**Rafael** - Eu ajudo a pôr a mesa!

**Andreza** - E eu a lavar a loiça!

**Todos** - Eu também!

*Saem de cena.*

### **Cena 13**

*No circo. Sra e Sr discutem.*

**Sra. Cardinalli** - Eu bem te diziam que aquela besta ia ser a nossa ruína! Se o apanho nem sei o que lhe faço!

**Sr. Cardinalli** - Tu é que o deixaste fugir!

**Sra. Cardinalli** - Eu?!

**Sr. Cardinalli** - Sim, tu! Nunca pudeste com ele...

**Sra. Cardinalli** - A culpa é tua...

**Sr. Cardinalli** - Minha?! Não, não é! É tua!

**Sra. Cardinalli** - É tua!

**Sr. Cardinalli** - É tua!

**Sra. Cardinalli** - É tua!

### Anexo 3

## Ficha de Presenças, Oficina de Artes – Teatro (Primeira Oficina), Projeto Raiz – Programa Escolhas, 15 de Março de 2013

Projeto Raiz Freguesia de Ramalde – Porto	Ficha de Presenças	Projeto <b>RAIZ</b> e.s.o.
--	--------------------	-------------------------------

Atividade: Oficina de artes - - Teatro	Técnico/a(s): Joana Teixeira Rui Amador	Data/Horário: 15 de Março de 2013
--	---	--------------------------------------

#### Presenças:

NOME	ASSINATURA
Fábio Martins	Fábio Martins
Beatriz Lopes	Beatriz Lopes
Andréza Bilek	Andréza Bilek
Fábio Gomes	Fábio Gomes
Ruben Pereira	RUBEN PEREIRA
Cláudia Costa	<del>Cláudia Costa</del>
Rafael Pinho	Rafael Pinho
Sara Barbosa	Sara Barbosa
<del>Patrícia Nobre</del>	<del>Patrícia Nobre</del>
Daniel	Daniel
André Alves	André Alves
Diogo Santos	Diogo Santos
Vitor Pereira	Vitor Pereira
Kiko	Kiko
Julio	Julio
gabriela	gabriela

Promovido Por:



Financiado Por:



Cofinanciado Por:



## Anexo 4

### Ficha de Registo, Oficina de Artes – Teatro (Primeira Oficina), Projeto Raiz – Programa Escolhas 10 de Maio de 2014

Projeto Raiz Freguesia de Ramalde – Porto	Ficha de Registo/Avaliação	Projeto Raiz
--	----------------------------	--------------

Atividade: Oficina de artes - Teatro - jovens	Técnico/a(s): Barbara Teixeira	Data/Horário: Dia 10 de Maio de 2013 das 14h.00 às 15h.00
---	-----------------------------------	---

Atendimento Individual:  Apoio Social:  Visita Familiar:

CID-NET:  Formação:  Atividade LP:  Outro:

**Descrição da Sessão:**

Primeira ensaio com os alunos do Espaço 1 (na Real de ensaio do Espaço 1). Exercício de entrada pelo Espaço, cumprimento e apresentação de aos alunos do outro projeto. Ensaio das cenas 1, 2, 3, 4, 5 e 6 de peça "O Gijón Egoíst".

**Avaliação Global da Sessão:**

Sentiu-se muito positivo entre os dois grupos. Enthusiasmo demonstrado tanto na apresentação do trabalho já feito como no apoio às dificuldades das colegas entre os dois projetos. Os alunos do Projeto Raiz demonstraram vontade e empenho em continuar o projeto e voltar a este lugar.

- Pontos Fortes:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

- Aspectos a Melhorar:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Promovido Por:



PROGRAMA ESCOLHAS



Financiado Por:



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

Direção-Geral da Educação

Cofinanciado Por:



REPUBLICA PORTUGUESA

## Anexo 5

### Programação Ciclo Corpo Evento – Espaço T, Julho de 2014

pequeno auditório Rivoli

julho 1a14

EVENTO

XV Ciclo de Espetáculos em Teatro e Dança

saiba tudo em: [www.espacot.pt](http://www.espacot.pt)

O Espaço t tem a honra de o/a convidar a assistir ao Corpo Evento: XV Ciclo de Espetáculos em Teatro e Dança, a decorrer no Pequeno Auditório Rivoli - Teatro Municipal de 1 a 14 de julho de 2013. Contamos com a V. presença!

Apoiado pela Direção Regional de Cultura do Norte

Projeto cofinanciado pelo Programa de Financiamento a Projetos pelo INR

organização:

Espaço T 18 anos 12 34

unicer

AXA Corações em Acção

RIVOLI TEATRO MUNICIPAL

LIDERGRAF

9819

CIB

PORTUGAL

julho 1a14

XV Ciclo de Espetáculos em Teatro e Dança

PROGRAMA

1 de julho - 21:30h

Grupo de Teatro Centro Hospitalar de Vila Nova de Gaia  
Direção Artística: João Pereira

2 de julho - 21:30h

"Marca"  
Grupo de Teatro Espaço T – Poesia do Corpo em colaboração com Centro Latino Coelho  
Direção Artística: Rita Machado

"Branca de Neve Rockabilly"  
Grupo de Teatro Espaço T – Teatro em Movimento em colaboração com a APPACOM Trofa  
Direção Artística: Maria Mata

5 de julho - 21:30h

"O Jardim do Escultor"  
Ateliê de Canto Espaço T - Rouxinóis em Fuga  
Direção Artística: Miguel Rimbaud

8 de julho - 21:30h

"Casamento à Força"  
Grupo Teatro Terapêutico Espaço T  
Direção Artística: João Pereira

9 de julho - 21:30h

"Tutti Colorido"  
Grupo de Expressão Corporal Espaço T – Corpos (Con)sentidos em colaboração com Instituto S. Manuel  
Direção Artística: Diana Silva

10 de julho - 21:30h

"Over do Babilónia"  
Grupo TEIT - Grupo de Teatro Terapêutico da Clínica de Psiquiatria e Saúde Mental do Centro Hospitalar de São João  
Direção Artística: Tânia Barbosa

11 de julho - 21:30h

"Discotheca"  
Grupo de Teatro do Hospital Magalhães Lemos – Piqué  
Direção Artística: João Pereira

12 de julho - 21:30h

"O Gigante Egoísta"  
Grupo de Teatro Espaço T – Flor de Lótus em colaboração com Centro de Reabilitação Condessa de Lóvão, Cercigaia e Grupo de Teatro Projecto Raiz – Programa Escolhas  
Direção Artística: Joana Teixeira e Rita Machado

13 julho - 21:30h

"Semi Segredo"  
Grupo de Teatro Espaço T – Teatro a Metro  
Direção Artística: Juliana Rodrigues

14 de julho - 16:00h

"Coração de panalva"  
Grupo de Teatro Espaço T – Aceno de Acenar em colaboração com Centro de Costa Cabral  
Direção Artística: Juliana Rodrigues

"Os Meninos do 25"  
Grupo Teatro Juvenil Flor de Infesta  
Direção Artística: Juliana Rodrigues

Convite válido para duas pessoas  
Reserva obrigatória com 24 h de antecedência para cada um dos espetáculos  
Infoline - 91 712 23 96 - 22 608 19 19  
[d@espacot.pt](mailto:d@espacot.pt)

## Anexo 6

### Inquérito de Satisfação, Oficina de Artes – Teatro (Primeira Oficina), Projeto Raiz – Programa Escolhas



Grupo de Teatro do Projeto Raiz – ESG

Inquérito de avaliação

1. Como classificas a atividade?

Nada Interessante	Pouco Interessante	Interessante	Muito interessante	Muitíssimo interessante

2. Qual a tua opinião relativamente à forma como a professora deu as aulas?

Não Gostei Nada	Gostei um Pouco	Gostei	Gostei muito

Justifica a tua opção: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

3. Nesta atividade o que achas que:

correu bem: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

poderia melhorar: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

4. Refere o que mais te marcou de forma:

Positiva \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Negativa \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

5 – Que contributo estás disposto a dar ou que sugestões gostarias de propor para a continuação da atividade?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

6 – Observações: \_\_\_\_\_

Data: \_\_/\_\_/\_\_

## Anexo 7

**Fotografia de ensaio, Oficina de Artes – Teatro (Primeira Oficina),  
Projeto Raiz – Programa Escolhas, 2013**



## Anexo 8

Fotografias do espetáculo *O Gigante Egoísta*, Ciclo Corpo Evento, Pequeno Auditório do Teatro Rivoli, Porto



## **Anexo 9**

### **Charlie e a Fábrica de Chocolate**, a partir da obra de Roald Dahl

Adaptação de Joana Teixeira e Grupo de Teatro do Projeto Raiz – Programa Escolhas

Porto, 2014

#### **Cena 1**

*Casa de Charlie, um só compartimento. No centro da cena há uma cama, na qual estão deitados os quatro avós. Há também uma televisão. Os avós assistem ao programa Preço Certo. A mãe cozinha a um canto.*

**Fernando Mendes** (*dentro da televisão*) – Espetáaaaaaaaaaaaaaculo... É boa montra, hã?! Boa montra... Dá jeito, dá jeito... Feita a aposta: qual – o - preço - desta – montra - final?!

**Pai de Charlie** - Boa noite a todos!

**Avô José** - Então, filho!

**Avô Jorge** (*acordando sobressaltado*) - Boas noites!

**Avó Georgina** – Olha o meu Charlie!

**Avó Josefina** (*a fazer malha*) – Coitadinha...

**Mãe** – Boa noite, querido! A sopa está quase pronta... hoje não tenho mais nada para lhe acrescentar. (*Encolhendo os ombros*) Deixa lá, nada combina melhor com couve do que couve!

**Fernando Mendes** (*cantando alegremente*) – E se a casa cair, deixa que caia!

**Avô José** – Acabou o gordo. Vai dar as notícias.

**Avô Jorge** – Põe mais alto que o meu aparelho do ouvido está escangalhado.

**Jornalista** (*Começa a falar apenas movendo os lábio sem som. O texto vai-se ouvindo em volume de som crescendo, até ficar bem alto.*) – O famoso chocolateiro Willy Wonka autorizou cinco crianças a visitarem a sua misteriosa fábrica de chocolate. A maior do Mundo! Cinco Bilhetes Dourados foram escondidos em cinco tabletes de chocolate Wonka, que poderão estar em qualquer loja, qualquer rua, em qualquer cidade, em qualquer país do Mundo. Estamos em direto de Dusseldorf, na Alemanha, ao meu lado está o jovem que encontrou o primeiro bilhete. Olá, como te chamas?

**Augusto** – Augusto.

**Jornalista** – Augusto, como é que descobriste o teu bilhete dourado?

**Augusto** – Estava a comer um chocolate e senti qualquer coisa que não era bem amêndoa, nem amendoim, avelã ou côco... muito menos caramelo ou arroz crocante... levei a mão à boca para perceber o que era e então reparei que estava a comer uma coisinha dourada... era um pedaço do bilhete dourado!

**Jornalista** – E como é que comemoraste?

**Augusto** (*abocanhando outra tablete*) – Comi mais chocolate!

**Mãe de Augusto** – Eu sabia que ele ia encontrar um dos bilhetes. O Augusto come tantos chocolates por dia que seria impossível não encontrar um... Mostra o teu bilhete, filho!

**Avô Jorge** – Eu não disse, que o primeiro miúdo ia ser gordo que eu sei lá!?

**Avô José** - Também, a comer aquele chocolate todo era azar não encontrar um bilhete!

**Avó Josefina** – É chocolate demais, santo nome de Deus!

**Avó Georgina** - Qualquer dia tem diabetes!

**Mãe** (*pousando um tabuleiro em cima da cama*) - O jantar está servido!

*Silêncio. Ouve-se o sorver da sopa.*

**Avô José** - Não seria maravilhoso, Charlie, desembrulhares uma tablete e encontrares um bilhete dourado?!

**Charlie** - Claro que sim! Mas eu só recebo uma barra de chocolate por ano, nos meus anos!

**Mãe** – Já falta pouco para os teus anos...

**Avó Josefa** – Ora, tens tantas hipóteses como os outros!

**Avô Jorge** – Balelas! As crianças que encontrarem os bilhetes são as que compram chocolates todos os dias. O nosso Charlie só recebe uma por ano, não tem qualquer hipótese!

**Avó Georgina** – Oh! Lá estás tu! Toda a gente tem hipóteses, Charlie!

**Jornalista** – Notícia de última hora, foi encontrado o segundo bilhete dourado. Estamos em direto de Edimburgo, ao meu lado está a pequena contemplada. Olá, como te chamas?

**Verruga** – Verruga Salgado.

**Jornalista** – Er... como? Importas-te de repetir, por favor?

**Verruga** – Ve-rru-ga Sal-ga-do.

**Jornalista** – Ah, e como foi encontrar o bilhete?

**Verruga** – Mal eu disse que queria um Bilhete Dourado, o meu papá foi a correr comprar todas as tabletes de chocolate Wonka que encontrou. Chegou à fábrica dele e mandou todos os funcionários pararem de descascar amendoins e começarem a desembrulhar chocolates! Foi horrível, os dias passavam e nada... Quantos mais chocolates desembrulhavam, mais transtornada eu ficava. Eu só dizia: quero o meu bilhete dourado, quero o meu bilhete dourado!!! Mas parecia que ele não queria aparecer! Até que um dia... lá estava ele!

**Jornalista** – E como é que festejaste?

**Verruga** – Disse: “Papá, eu quero outro pónei!”

**Avó Josefina** – Não gosto nada de meninas peneirentas!

**Avô Jorge** – Esta ainda é pior do que o obeso!

**Avô José** - Mimar assim uma criança nunca deu bom resultado!

**Charlie** – Não é justo, não foi ela que encontrou o bilhete!

**Mãe** – Charlie... pensei que... se quiseres podes abrir a tua prenda de anos hoje. Vem um bocadinho antecipada, mas... com sentido de oportunidade!

**Charlie** – Já sei! É uma tablete de chocolate Wonka!

**Avô José** – Vê se tem o bilhete dourado lá dentro!

**Mãe** – Charlie, não te sintas desiludido se não tiver o... De qualquer forma, o chocolate ninguém to tira!

**Avó Josefina** – Abre logo, assim tipo penso-rápido!

**Charlie** – Um, dois, três...

**Todos** – Oh... (*silêncio*)

**Avó Georgina** – Pronto... acabou-se!

**Avô Jorge** – Deixa lá isso, filho! Tens um chocolate, que é melhor que um pau pelas costas! Estás a ver?

**Charlie** – Vamos dividi-lo!

**Avô** – Não, não Charlie, o chocolate é teu.

**Charlie** – Exatamente. Por isso faço com ele aquilo que eu quiser.

**Jornalista** – E acabo de receber a notícia de que foi descoberto o terceiro bilhete dourado! Tenho aqui ao meu lado a menina Violeta Bemparecida... Violeta Bemparecida como foi encontrar o bilhete dourado?

**Violeta** - Sou especialista em pastilha elástica, mas quando soube disto dos bilhetes dediquei-me ao chocolate. Agora estou de volta à pastilha elástica. Adoro-a.

Sou campeã mundial de júniores na modalidade de pastilha elástica. Estão a ver esta que eu estou a mascar? Estou a trabalhá-la há três meses! É um record! Passo o dia a mascar, exceto às refeições quando a tiro e coloco atrás da orelha... assim, estão a ver?! Antes mudava de pastilha uma vez por dia no elevador quando voltava da escola e colava-a num dos botões... assim, a próxima pessoa a carregar no botão ficava com ela colada no dedo! Hahahahha!

**Jornalista** – E foi muito difícil encontrar o bilhete dourado?

**Violeta** – Sempre soube que ia conseguir, sabe porquê? Porque eu sou uma vencedora!

**Jornalista** – Uau! O quarto bilhete foi encontrado pelo jovem Mike TV, vamos passar a transmissão para a casa do jovem Mike TV...

**Mike** (*enquanto joga um jogo eletrónico furiosamente*) – Puff, puf, puf... morre, morre, morre!

**Jornalista** – Como foi encontrar o bilhete dourado?

**Mike** (*sem parar de jogar*) – Foi só ver as datas de produção, descontar o efeito do clima e aplicar a derivativa do índice Nikkei. Qualquer atrasado mental lá chegava! Morre, morre, morre!

**Jornalista** – Estou a ver... e estás muito contente por ir visitar a Fábrica de Chocolate?

**Mike** – Acha?! Eu nem gosto de chocolate! Ah! Por sua causa perdi este nível... aaaaaaaaaah!

**Avô** – Pronto, desliga-se a acabou! Vamos dormir que amanhã é outro dia!

## **Cena 2**

*Charlie caminha pela rua, quando encontra uma nota no chão. Corre até ao quiosque mais próximo.*

**Charlie** – Queria uma tablete de chocolate Delícia Cremosa e Gulosa Wonka, por favor.

**Vendedor** – Com certeza... ora uma Delícia Cremosa e Gulosa da Wonka, para o Charlie... Aqui está!

**Senhora** (*Olhando para um jornal*) – Que pouca vergonha! Este mundo vai de mal a pior...

*Charlie desembulha a tablete, fica muito tempo a olhar para ela até mostrar o bilhete. Senhora repara no bilhete.*

**Senhora** – É um bilhete dourado! Oh, meu Deus, o meu filho ia adorar ter um... quanto queres por ele?! 5 mil euros?! Ainda te dou mais uma bicicleta e um computador, o que tu quiseres, mas vende-me esse bilhete dourado!

**Vendedor** – Tenha vergonha! Deixe o rapaz em paz! Charlie, não o vendas a ninguém. Guarda-o muito bem e leva-o já para casa, antes que o percas! Corre o caminho todo e não pares até lá chegares, percebeste? Nada vale mais neste momento do que um Bilhete Dourado e tu tiveste a sorte de o encontrar... vai!

*Charlie sai a correr*

**Vendedor** – O Charlie encontrou o último bilhete dourado... e foi na minha loja! (*Suspira. Repara que a senhora ainda lá está*) E a senhora, vai querer mais alguma coisa?!

*Senhora sai amuada e envergonhada.*

### **Cena 3**

**Charlie** (*entra em casa a correr e a gritar*) – Encontrei!!! O quinto bilhete dourado fui eu que o encontrei.

**Avô Jorge** – Eh? Raisparta o aparelho que está escangalhado... Que é que ele diz?

**Avô José** (*aproxima-o dos olhos, afasta-o e começa a dançar*) – Yyyyyyyyyyyyyyupiiiiiiiiiiiiiiiiiiii!

**Avó Georgina** – Deus é grande, é muito grande!

**Avó Josefina** – Lê o que diz!

**Mãe** - Parabéns a ti, o felizardo contemplado com este Bilhete Dourado, do Sr. Willy Wonka! Aperto-te calorosamente a mão e convido-te a vires à minha fábrica e a ser meu convidado durante um dia inteiro! Deves apresentar-te nos portões da fábrica às 10 horas em ponto no dia 1 de Fevereiro. Não te atrases! Deves ir acompanhado por um membro da tua família. Coisas tremendas estão à tua espera! Muitas surpresas maravilhosas esperam por ti! Ate lá! Willy Wonka.

**Avô José** – Charlie lava a cara, penteia-te, esfrega as mãos, lava os dentes, assoa o nariz...

**Avô Jorge** – E tira-me essa lama das calças!

**Mãe** – Calma, vamos ter calma! Primeiro temos de decidir quem vai com o Charlie.

**Avô José** – Eu vou. Eu trato disso.

**Mãe** – O pai é o mais velho de todos nós... eu não me importo que vá, se se sentir com forças para isso!

**Avô** – Yupii (*dança outra vez*)

**Charlie** – Nós não vamos.

*Todos se entreolham intrigados.*

**Avó Josefina** – Não me digas, filho...

**Avó José** – Então porquê...

**Charlie** – Uma senhora quis comprar-me o bilhete por muito dinheiro, deve haver quem o compre por mais dinheiro ainda. Precisamos mais de dinheiro do que de chocolate...

*Todos suspiram tristes, menos o Avô Jorge.*

**Avô Jorge** - Chega aqui, rapaz. Dinheiro é coisa que não falta. Todos os dias mandam fazer mais desse papel! Mas como esse bilhete que aí tens, só existem cinco em todo o Mundo... e nunca mais se fará nenhum igual. Só um pateta o trocava por algo tão vulgar como o dinheiro. Tu és um pateta, por acaso?

**Charlie** – Não, avô.

**Avô Jorge** – Então tira-me essa lama das calças! Tens uma fábrica de chocolate à tua espera!!!

*Todos dão as boas noites uns aos outros, enquanto a cortina fecha.*

#### **Cena 4**

*Todos os meninos contemplados e os respetivos pais estão diante da fábrica, ansiosos por entrar. Mães e pais apertam casacos, atacadores, dão retoques nos cabelos dos filhos e as últimas recomendações. Começa um espetáculo de boas vindas. Willy Wonka aparece de surpresa.*

**Verruga** – Papá, eu quero entrar!

**Pai de Verruga** (*carinhosamente*) – Ainda são 9:45.

**Verruga** – Faz o tempo andar mais depressa!

**Willy Wonka** – Sejam bem-vindos à maior fábrica de chocolate do mundo! Maravilhoso, não acham?! Bom, vamos entrando, que há muita coisa para ver hoje... *(ao entrar na fábrica mas Verruga barra-lhe a passagem cumprimentando-o)*.

**Verruga** – Olá, eu sou a Verruga Salgado e estou muito contente por visitar a sua fábrica!

**Willy Wonka** – *(rindo)* Que nome tão interessante, sempre pensei que uma verruga fosse uma espécie de tumor benigno, afinal devo estar enganado!

**Violeta** – *(abraçando a sua cintura)* Eu sou a Violeta Bemparecida!

**Augusto** - Eu sou Augusto e adoro o seu chocolate!

**Willy Wonka** – *(desembaraçando-se de Violeta)* Pois, imagino... eu também! Já é uma coisa que temos em comum! *(pausa)* Tu és o Mike TV, o pequeno diabrete que decifrou o sistema. E tu, és o Charlie... o único que conseguiu chegar até aqui por pura sorte! E vocês devem ser os pais...

**Pai de Mike TV** – Está muito calor aqui...

**Willy Wonka** – Oh, sim, tenho de manter o aquecimento no máximo porque os meus operários vieram de um clima muitíssimo quente!

**Avô José** – Cheira tão bem aqui...

**Augusto** – É... cheira a morango! Não... agora cheira mais a menta... mas ali atrás cheirava a caramelo...

**Willy** – *(interrompendo)* A sala que vamos ver agora é muito importante, é a Sala do Chocolate! Preparem-se...

*As portas da sala abrem-se*

**Todos** – Wow...

**Willy** - Cautela meus queridos meninos, não percam a vossa cabecinha. Não se deixem entusiasmar... e mantenham a maior das calmas.

**Charlie** – é lindo...

**Willy** - O quê?! Ah, sim... é muito lindo. Faço questão que as minhas salas sejam todas bonitas. Não tolero a fealdade nas fábricas. O rio é todo feito de chocolate quente derretido, da mais alta qualidade. A cascata é importantíssima, pois mistura o chocolate... bate-o muito bem, tornando-o leve e cremoso. A propósito, esta é a única fábrica no mundo a misturar o chocolate com uma cascata! Aquele tubo suga o chocolate e leva-o a todos os cantos da fábrica. São milhares de litros por hora! Gostam do meu pradozinho? Provem lá a relva, é feita de açúcar mentolado que acabei de inventar. Saboreiem umas folhinhas!

**Augusto** - A relva come-se?!

**Willy** - Nesta sala tudo é comestível, inclusivamente eu, mas isso é canibalismo, uma prática reprovada pela maioria das sociedades. Divirtam-se! Vá, dispersem...

*Os visitantes correm em várias direções e começam a explorar o espaço. Mike TV apressa-se a espezinhar e destruir tudo o que encontra pela frente. Augusto desata a provar descontroladamente todos os doces que encontra. Mãe de Augusto começa a embolsar todos os doces que pode, à socapa. Pai de Verruga não prova nem toca em nada, limita-se a olhar. Mãe de Violeta prova os doces como se fosse uma criança.*

**Augusto** – Vou comer de tudo o que encontrar!

**Pai de Mike TV** – Filho... por favor...

**Mike TV** – Pai, ele disse para nós nos divertir-mos... e é o que eu estou a fazer.

**Mãe de Augusto** – Vou guardar algumas coisinhas destas nos bolsos e na carteira, não vá dar a fome ao meu xuzuzinho... ou a mim! *(pausa. Percebe que pode estar a ser egoísta)* Ou a qualquer uma destas crianças! Hihi!

**Violeta** – *(pegando primeiro no doce em que Charlie ia pega)* é meu!

**Charlie** *(pegando noutra doce)* – Porque é que guardas a pastilha elástica? Masca outra a seguir...

**Violeta** – Se o fizesse, não seria uma vencedora. Seria uma falhada, como tu.

**Mãe de Violeta** – Hum... hummm... são tão bons!! Nunca comi nada assim...  
Hum...

**Verruga** – Olha ali um homem pequenino!

**Avô** – Não é um, são vários.

**Mike TV** – Não são reais...

**Willy** – É claro que são reais! São Umpa Lumpas e vêm da Lumpalândia.

**Pai de Mike TV** – Desculpe, mas eu sou professor de Geografia e esse país não existe.

**Willy** – Então se é professor de geografia sabe perfeitamente que é um país terrível, onde não há mais nada para comer senão lagartas verdes... brrr! São trabalhadores maravilhosos, porém devo avisar-vos de que por vezes são bastante traquinas! Estão sempre a pregar partidas.

**Mãe de Augusto** – Augusto, meu filho, é melhor não beberes o chocolate do rio... Augusto, estás a ouvir?... (*Augusto desequilibra-se e cai dentro do rio de chocolate*). Augusto!!! Por favor, salve-o, ele não sabe nadar! Vai afogar-se! Chamem os bombeiros!

**Willy** – Oh, não! Vai sujar o meu chocolate!

**Augusto** - Socorro!

**Willy** – OH! Parece que os Umpa Lumpas vão cantar-nos uma cantiguinha...

*Umpa Lumpas cantam e dançam a canção de Augusto. No fim, a cortina fecha.*

**Mãe de Augusto** - Onde está o meu filho? Onde vai dar aquele tubo?

**Willy** - Aquele tubo vai dar à sala onde se faz a mais deliciosa calda de chocolate com sabor a morango.

**Mãe de Augusto** - O meu filho vai transformar-se em calda de chocolate com sabor a morango e ser vendido a peso por todo o mundo?!

**Willy** - Não, não posso permiti-lo. *(pausa)* Porque o sabor seria horrível. Já imaginou uma calda de Lamacento de chocolate com sabor a Augusto?! Ninguém a compraria. *(Para um Umpa Lumpa, estalando os dedos)* Leva a Senhora Lamacento à sala da calda, por favor e ajuda-a a encontrar o seu filho!

*Mãe de Augusto sai com o Umpa Lumpa.*

## **Cena 5**

*Sala das invenções. Assemelha-se a um laboratório ou à cozinha moderna de uma bruxa, onde há líquidos coloridos, borbulhantes e fumegantes.*

**Willy** - Segue-se a sala das invenções. É a mais importante da fábrica. Todas as minhas invenções secretas são cozinhadas aqui! Não toquem em nada e não provem nada!

*Willy dirige-se a uma máquina ou robot, carrega em vários botões, a máquina solta ruídos e estende um braço com uma pastilha elástica na ponta.*

**Violeta** – é uma pastilha elástica!

**Willy** – Mas não é uma pastilha elástica qualquer. É a pastilha elástica mais incrível e fabulosa que jamais foi inventada. É uma refeição completa!

**Violeta** – Como assim, uma refeição completa?

**Willy** – Primeiro sabe a sopa, depois sabe a...

**Violeta** *(pegando na pastilha elástica sem autorização)* – Deixe-me experimentar.

**Willy** – Preferia que não experimentasses, sabes é que ainda não está pronta, ainda estou a testá-la. Da ultima vez que alg...

**Violeta** – Uau! Sopa de tomate! Está quente e cremosa! E esperem... está a mudar... rosbife! Hum, que bom! Oh, aqui vem outro... agora é doce... tarte de mirtilo! Oh, é a tarte de mirtilo mais saborosa do mundo!

**Willy** (*torcendo as mãos*) – Não devias... ainda não estava pront...

**Mãe de Violeta** – Violeta! O que é que está a acontecer ao teu nariz?!

**Violeta** (*tocando no seu nariz*) – o meu nariz?

**Mãe de Violeta** – Sim, o teu nariz e agora o teu rosto estão a ficar... violeta!

**Violeta** – Sinto-me esquisita...

**Mãe** – Filha tu estás a inchar como um balão!

**Charlie** – Está a ficar redonda como...

**Willy** - ...um mirtilo! É sempre assim, já testei em mais de vinte Umpa Lumpas e ficaram todos como um mirtilo! Não percebo...

**Mãe da Violeta** – Eu não quero uma filha-mirtilo! Faça com que ela volte ao normal!

**Willy** – (*depois de estalar os dedos e aparecerem Umpa Lumpas*) Rolem a menina Violeta Bem-parecida até à sala dos sumos. (*para mãe de Violeta*) Não se preocupe, eles vão espreme-la o máximo que puderem, sim?

*Mãe de Violeta sai em pulinhos nervosos atrás dos Umpa Lumpas e da filha.*

## **Cena 6**

*Nozes rolam pelo chão de uma ponta à outra do palco. Vão e vêm.*

**Willy** – Parem aqui por um momento e espreitem. Mas não entrem! Perturbarão os esquilos. Façam o que fizerem, não entrem na Sala das Nozes!

*(Pausa longa. Todos observam os esquilos, divertidos.)*

**Verruga** - Esquilos!

**Willy** - Sim, esquilos. Estes foram especialmente treinados para descascar nozes.

**Mike TV** - Porque usa esquilos e não Umpa Lumpas?

**Willy** - Porque só os esquilos conseguem deixar quase sempre a noz inteira. Vêm como lhes batem com as patinhas para ver se estão boas? Oh, vejam, aquele encontrou uma podre!

**Verruga** - Papá, eu quero um esquilo! Arranje-me um esquilo daqueles!

**Pai de Verruga** - Mas, Verruga, minha querida, a menina já tem muitos bichinhos maravilhosos!

**Verruga** - Só tenho um pónei, e dois cães, e quatro gatos, e seis coelhinhos, e dois periquitos, e três canários, e um papagaio verde, e uma tartaruga e um hamster pateta! Eu quero um esquilo!

**Pai de Verruga** - Pronto, o pai arranja-te um esquilo, assim que for possível.

**Verruga** - Mas eu não quero um qualquer, eu quero um esquilo treinado!

**Pai de Verruga** - Senhor Wonka, quanto quer por um dos seus esquilos? É só dizer, que eu compro.

**Willy** – Não estão à venda. Ela não pode ficar com nenhum.

**Verruga** - Papá!

**Willy** - Lamento minha querida, o Senhor Wonka não quer ser razoável.

**Verruga** – Se não me arranja um esquilo, eu mesma o vou buscar.

**Willy** - Não faças isso!

**Pai de Verruga** - Verruga, venha cá imediatamente.

**Willy** - Menininha, não pegues na noz desse esquilo, olha que ele passa-se!

*Verruga invade a Sala da Nozes e aproxima-se pé ante pé de um dos esquilos.*

**Verruga** – É a ti que eu vou escolher. Anda cá pequenino...

*Quando Verruga está quase a tocar no esquilo, este salta-lhe para o colo e todos os outros correm para ela immobilizando-a. Um deles bate com os nós dos dedos na sua testa e depositam-na na conduta do lixo. O pai, ao tentar salvá-la, também cai da conduta do lixo.*

**Charlie** - O que é que lhe estão a fazer?

**Willy** - Estão a testá-la para ver se é uma noz estragada.

**Mike TV** - Oh! Parece que é mesmo uma noz estragada! Para onde a estão a levar?

**Willy** - Para onde vão todas as nozes estragadas: pela conduta do lixo abaixo. Suponho que alguém os irá apanhar no fim do cano! Vamos continuar?

## **Cena 7**

*Sala da Televisão é toda branca e ofuscante. Há um projetor de luz e uma grande televisão.*

**Todos** (*tapando os olhos de dor*) – Wow!

**Willy** - Oh, pois é, a luz desta sala é realmente ofuscante! Coloquem estes óculos para protegerem os olhos e não os tirem enquanto estiverem cá dentro, ou ficarão com os globos oculares esturricados. (*pausa*) Nunca vi nada assim! As crianças estão a desaparecer! Bom, agora quero que tenham muito cuidado, há aqui substâncias perigosas e vocês não lhes podem tocar. Esta é a Sala da Televisão, onde se está a testar a minha última invenção: O Chocolate Televisivo. Vejam: agora enviarei uma tablete de chocolate de uma ponta desta sala para a outra... pela televisão! Tem de ser bem grande porque a televisão torna tudo mais pequeno.

*Dois Umpa Lumpas seguram uma tablete de chocolate gigante, aciona-se um mecanismo que a faz desaparecer e reaparecer em ponto pequeno no ecran da televisão.*

**Charlie** – É a mesma tablete?

**Willy** – Sim! É exatamente a mesma, só que ficou mais pequena! Quem quer pegar nela?

**Mike TV** – Acha que nós somos assim tão estúpidos?! Toda a gente sabe que não é uma tablete de chocolate a sério, é só a sua imagem na televisão... dah!

**Willy** – Lá estás tu outra vez com o “não é a sério!”. Charlie, pega-lhe tu. Isso, prova. Que tal?

**Charlie** – Delicioso.

**Willy** (*para Mike TV*) – Vês?!

**Mike TV** – Nunca vi nada igual! E com pessoas, também funciona?

**Willy** – Com pessoas? Não podes estar bom da cabeça, rapaz...

**Mike TV** – Mas poderia ser feito? Conseguia enviar uma pessoa viva de um lugar para o outro?

**Willy** – Bom, nunca pensei nisso, só penso nesta invenção para o chocolate... mas com certeza que é possível... Contuso, eu não arriscaria porque os resultados podem ser muito desagradáveis...

**Mike TV** – Até logo, paspalhos! (*corre para a máquina*) Olhem para mim! Vou ser a primeira pessoa do Mundo a ser transportada pela televisão! (*aciona o mecanismo e desaparece*)

**Pai de Mike TV** – E agora?

**Willy** – Liguem a televisão. Passem em todos os canais. Ele tem de aparecer num deles!

**Pai de Mike TV** – Está a demorar tanto tempo!

**Willy** (*enquanto muda de canal*) – Só espero que se teletransporte totalmente. Seria estranho ver o miúdo só com uma perna ou algo do género. Não o quero preocupar, mas a semana passada aconteceu só aparecer metade de uma tablete!

**Pai de Mike TV** – Está a dizer-me que só vai aparecer metade do meu filho?!

**Charlie** – Ali está ele!

**Willy** – Sim, é ele mesmo! Parece inteiro.

**Mike TV** (*com a voz muito fininha*) – Pai, sou a primeira pessoa a ser transportada pela televisão! Não é o máximo?!

**Willy** – Ainda bem que não lhe aconteceu nada!

**Pai de Mike TV** – O meu filho ficou deste tamanho e você diz que não lhe aconteceu nada?!

**Willy** – Vamos ver o que posso fazer. Estalando os dedos, para um Umpa Lumpa. Coloca o menino Mike TV no esticador de pastilhas elásticas, ele precisa de ficar bem maior do que aquilo que está.

## **Cena 8**

**Willy** - Qual será a próxima sala? Temos de ir andando! Quantas crianças faltam agora?

**Avô José** - Só falta o Charlie, senhor Wonka!

*Willy dá meia volta e repara em Charlie*

**Willy** - Oh, parabéns! Ganhaste o desafio! Sempre tive um palpite que serias tu! Agora é que a diversão vai começar! Não podemos perder tempo, entra no Elevador de Vidro! E o avô também.

*O elevador sobe. Ouve-se o som de vidro a quebrar.*

**Avô José** – (*tapando os olhos com as mãos*) Ai, socorro, vamos cair!

**Willy** – Não vamos, não! Já saímos!

**Charlie** – Olha, avô! Vê a cidade lá em baixo!

**Avô José** - Como é que o Elevador de Vidro se mantém no ar?

**Willy** – Pela força do açúcar!

**Avô José** – Não compreendo...

**Charlie** – É essa a magia dos doces e do chocolate: não tem de fazer sentido!

**Willy** – Exatamente, Charlie! Vejam! Estão ali as outras crianças, estão a regressar a casa.

**Mãe de Augusto** (*envergonhada*) – Augusto, pára de lamber o chocolate dos dedos!

**Augusto** (*lambendo os dedos feliz da vida*) – Mas porquê, mãe?! Sabe tão bem!

**Violeta** (*saindo às cambalhotas*) – Olha mãe! Estou super elástica!

**Mãe de Violeta** (*zangada*) – Pois estás. E também estás violeta.

**Verruga** – Papá, eu quero um elevador de vidro! Dá-me um elevador de vidro!

**Pai de Verruga** – Verruga, a única coisa que eu hoje te vou dar é um banho bem dado!

**Mike TV** – Olha, pai, cresci mesmo depressa!

**Pai de Mike TV** – A tua voz está a irritar-me

## **Cena 9**

**Willy** – Como adoro a minha fábrica de chocolate! Tu também a adoras, Charlie?

**Charlie** – Claro que sim! É o lugar mais maravilhoso do mundo!

**Willy** – Fico contente por ouvir isso, meu rapaz! Hoje tomei uma decisão: vou dar-te a ti a fábrica inteirinha de presente.

**Avô José** – Dar-lhe a fábrica? Mas porquê?!

**Willy** – Não tenho família. Quem tomará conta da fábrica quando eu for velho demais para o fazer? Alguém terá de a manter em funcionamento... nem que seja pelos Umpa Lumpas.

**Charlie** – Então foi por isso que distribuiu os Bilhetes Dourados!

**Willy** – Precisamente. Distribui os Bilhetes Dourados para escolher o meu herdeiro. Agora temos de ir buscar o resto da tua família. Podem viver todos na fábrica de agora em diante!

**Charlie** – Mas os meus avós não podem vir, estão muito velhinhos e por isso há mais de 20 anos que não saem da cama!

**Willy** – Então, nesse caso, trazemos a cama com eles lá dentro! Cabe tudo no Elevador de Vidro! Olha a tua casa lá em baixo, diz-lhe adeus!

## Anexo 10

# Inquérito de Satisfação, Visita Guiada ao Teatro Nacional São João Janeiro de 2014



Grupo de Teatro do Projeto Raiz – Programa Escolhas 5G  
Inquérito de satisfação Visita Guiada ao Teatro Nacional São João

Janeiro de 2014

### 1 – Como classificas a Visita Guiada ao Teatro Nacional São João?

Nada interessante	Pouco interessante	Interessante	Muito interessante	Muitíssimo interessante

### 2 – O que mais te agradou na atividade? Porquê?

\_\_\_ A viagem de autocarro \_\_\_\_\_ A possibilidade de conhecer um espaço diferente \_\_\_\_\_ A aparência do teatro \_\_\_\_\_ A funcionalidade do teatro \_\_\_\_\_ O convívio com o grupo \_\_\_\_\_ Outro. Qual \_\_\_\_\_

### 3 – Qual o espaço do teatro que gostaste mais de conhecer? Porquê?

\_\_\_ Foyer \_\_\_\_\_ Bengaleiro \_\_\_\_\_ Sala de espetáculos \_\_\_\_\_ Camarins \_\_\_\_\_ Sub-palco \_\_\_\_\_ Salão Nobre \_\_\_\_\_ Outro \_\_\_\_\_

### 4 – Em toda a atividade de que é que gostaste menos? Porquê?

\_\_\_\_\_

### 5 – Descreve três emoções ou estados de espírito que sentiste durante a visita (Exemplos: comoção, sonho, curiosidade, fantasia, tédio, cansaço, espírito de aventura, atracção, etc.

\_\_\_\_\_

### 6 - Refere pelo menos 3 aspetos que para ti foram novidade e pelo menos 1 aspeto que não foi novidade:

\_\_\_\_\_

Obrigada pela colaboração!

## Anexo 11

### Fotografia de Vista Guiada ao Teatro Nacional São João, Janeiro de 2014



## Anexo 12

### Ficha de Presenças, Oficina de Artes – Teatro, Projeto Raiz – Programa Escolhas, 7 de Outubro 2014 (início da segunda oficina, com muitos participantes)

Projeto Raiz Freguesia de Ramalde – Porto	Ficha de Presenças	Projeto <b>Raiz</b> .CSG
--	--------------------	-----------------------------

Atividade: Teatro - Fovans	Técnico/a(s): Jocana Teixeira	Data/Horário: 7 de Outubro de 2013 das 17h00 às 19h00
-------------------------------	----------------------------------	---

#### Presenças:

NOME	ASSINATURA
Andreza Vabret	Andreza Vabret
Rafael	Rafael
Sonia Branco	Sonia Branco
Carolina Silva	Carolina Silva
Tatiana Francisco	Tatiana Francisco
Diana Campos	Diana Campos
Daniel Soares	Daniel Soares
Ricardo Soares	Ricardo Soares
Fúbio Gomes	Fúbio Gomes
João Francisco	João Francisco
Júlio Lopes	Júlio Lopes
Mamuela Tatiana	Mamuela Tatiana
Helio Casarallo	Helio Casarallo
Cristiana Correia	Cristiana Correia
Susana Silva	Susana Silva
Ricardo	
Adolfo	

Promovido Por:



Financiado Por:



Cofinanciado Por:





## **Anexo 14**

### **Gheto Bunker**, a partir do texto dramático de Paulinho Oliveira

Adaptação de Joana Teixeira e Grupo de Teatro do Projeto Raiz – Programa Escolhas

Porto, 2014

**Joka** – Não devia ser assim. Não tem que ser assim. Nós somos melhores que isto. Não precisas de fazer essa cena. Há outros caminhos, o meu tio diz que há sempre outra saída para além daquela que vemos.

**Tunuka** – Não, essas cenas que os mais velhos dizem é só para nos enganar, para nos manter obedientes a fazer tudo o que eles querem.

**Joka** – Não, espera...

**Tunuka** – Espero que quê? Que eles venham apanhar-me? Não, sem chance mano, eu vou dar cabo deles, vou antecipar-me, eu sou mais esperto, eles pensam que eu sou burro, mas eu sou mais esperto.

**Joka** – Calma Dredd, tu tás muito nervoso, mas e não é assim que se resolvem as coisas. O meu tio diz que...

**Tunuka** – Fónix, Joka, cala-te lá com essa cena do teu tio, já nem te posso ouvir, eu já te disse que os kotas só nos querem atrofiar. Estão-se nas tintas para nós, querem é que a gente faça o que eles querem. Mas comigo não, comigo não fazem farinha... eu devia era matar os kotas todos... é isso mesmo que eu vou fazer, vou mata-los todos-um-a-um.

*Rimas desata às gargalhadas*

**Tunuca** – Tás a rir de quê?

**Rimas** – Tou a rir das balas.

**Tunuka** – Das balas? Mano, tás todo cego ou quê? Achas piada às balas, estás-te a passar?

**Rimas** – Não. Estava a imaginar quantas balas seriam precisas para matar os kotas todos e perdi-me na conta e isso deu-me vontade de rir, achei que era ridículo.

**Tunuka** – Ridículo? Claro que era ridículo matar os kotas todos-um-a-um com balas. Tu é que te passas, o que é que andas a tomar? Balas... fónix puto... bombas, vou mata-los com bombas, os kotas matam-se com bombas.

**Joka** – Hum, não sei, os kotas fazem isso a bué de tempo e ainda não se conseguiram matar todos-uns-aos-outros.

**Rimas** – Tu é que te passas... (*para Joka*) brada, lança aí um beet dos teus.

*Joka começa a fazer um beat*

**Rimas:**

Não nascemos p'ra matar

Nascemos para amar

Não nascemos p'ra roubar

Nascemos para amar

Não nascemos p'ra matar

Nascemos para amar

Vimos de longe

Dentro do sonho dos nossos pais

Alguns vieram jovens, uns menos e outros mais

Velhos, e havia também fedelhos

Funcionando como espelho

Do desejo

Da vontade de mudar

Diferiam na idade

Mas o sonho era o mesmo

A vontade de lutar

De mudar

De lutar p'ra trabalhar

Não roubar, não matar

Só lutar p'ra trabalhar

Não no bar

Não lutar no bar

Lutar p'ra trabalhar

E amar

Amar e trabalhar

Nascemos para amar

Amar e trabalhar, não lutar, não no bar

Não lutar no bar, lutar só p'ra trabalhar e amar

Nascemos para amar, amar e trabalhar.

**Tunuka** – Lá estás tu com as tuas rimas... a coisa aqui é séria, vou fazer uma revolução.

**Rimas** – Isso cansa tótil! E nunca mais acaba. Olha os kotas, andam nisso das revoluções há que tempos e ainda não resolveram nada.

**Tunuka** – Pois lá está. Por isso é que eu quero acabar com eles. Temos que ser nós, os kotas têm muitos vícios, não levam a revolução a sério.

**Joka** – Não é bem assim, os kotas mudaram bué de cenas que eram más antes da revolução e depois ficaram boas. Aqui em Portugal fizeram uma revolução só com flores, e não foi há muito tempo.

**Tunuka** – Qual revolução das flores, eles tinham armas só que não foi preciso disparar porque os outros tiveram cagunfa. Achas que os militares iam vir com flores? Vieram foi com armas. E bombas, também havia bombas nos tanques de guerra e carros de assalto. As flores quem trouxe foi o povo, mas só depois da revolução ter sido feita. O que é que julgas? Sem armas não se faz nada.

**Joka** – Já que estás para aí armado a despejar matéria, digo-te já, que na idade média houve uma revolução sem armas, uma revolução cultural, não te lembras da prof de história falar do renascimento?

**Tunuka** – Tá bem, ó Joka, não me fales de antiguidades que o que importa é o presente, pá!

**Joka** – Ya, mas para compreender o presente é preciso conhecer o passado.

**Rimas** – Ya, por isso é que eu curto as rimas do passado, cenas com conteúdo. É isso que eu quero fazer, rimas que ensinam, não essas baboseiras que só falam do rabo das gajas.

**Tunuka** – Damas, nós dizemos Damas.

**Rimas** – Isso é quando elas são elevadas, a maioria são só gajas, não merecem o título.

**Tunuka** – Qual título?

**Joka** – Dama é um título dado a mulheres importantes, tipo primeira-dama, a mulher do presidente e essas cenas.

**Rimas** – Pois, mas só devia ser dado a mulheres de verdadeiro valor, tipo Joana D’arc, Rainha Zinga ou a Natália Correia, essa grande poetisa.

### **Começa um rap:**

“Dão-nos um lírio e um canivete

E uma alma para ir à escola  
E um letreiro que promete  
Raízes, hastes e corola.

Dão-nos um mapa imaginário  
Que tem a forma de uma cidade  
Mais um relógio e um calendário  
Onde não vem a nossa idade.

Dão-nos a honra de manequim  
Para dar corda à nossa ausência.  
Dão-nos o prémio de ser assim  
Sem pecado e sem inocência.

Dão-nos um barco e um chapéu  
Para tirarmos o retrato.  
Dão-nos bilhetes para o céu  
Levado à cena num teatro.

Penteiam-nos os crânios ermos  
Com as cabeleiras dos avós  
Para jamais nos parecermos  
Connosco quando estamos sós.

Dão-nos um bolo que é a história  
Da nossa história sem enredo  
E não nos soa na memória  
Outra palavra para o medo.

Temos fantasmas tão educados  
Que adormecemos no seu ombro  
Sonos vazios, despovoados  
De personagens do assombro.

Dão-nos a capa do evangelho  
E um pacote de tabaco.  
Dão-nos um pente e um espelho  
Para pentearmos um macaco.

Dão-nos um cravo preso à cabeça  
E uma cabeça presa à cintura  
Para que o corpo não pareça  
A forma da alma que o procura.

Dão-nos um esquife feito de ferro  
Com embutidos de diamante  
Para organizar já o enterro  
Do nosso corpo mais adiante.

Dão-nos um nome e um jornal,  
Um avião e um violino.  
Mas não nos dão o animal  
Que espeta os cornos no destino.

Dão-nos marujos de papelão  
Com carimbo no passaporte.  
Por isso a nossa dimensão  
Não é a vida. Nem é a morte.”

**Rimas** – Queixa das almas jovens censuradas, ganda poema, já foi escrito a bué, mas parece que foi hoje.

*Entra Mariana*

**Mariana** – Então?! Isto está tudo cercado e vocês aqui a cantar?

**Tunuka** – Cercado? Cercado como?

**Mariana** – A bófia está lá fora.

**Tunuka** – Filha da muna...

**Joka** – Eu não te disse? Essa cena não é solução.

**Rimas** – Tenho a força das palavras e a arma da razão, deixem-me ir lá fora, vou fazer um musical com a bófia.

**Mariana** – Pára com isso, o caso é sério, a bófia está lá fora, até já deu na televisão...

**Joka** – O quê?

**Mariana** – Sim, mataram o Barão e a bófia diz que foi o Tunuka, até puseram a foto dele no telejornal.

**Rimas** – Tás a brincar, essa cena é muit’ à frente, Tunuka és o meu ídolo, matas-te o Barão? Sim senhor és o maior

**Tunuka** – Eu não matei porcária nenhuma, isso é uma armação.

**Rimas** – Armação de Pêra?

**Mariana** – Não sejas parvo. Tu não levas nada a sério?

**Rimas** – Claro que levo, a ti levo-te a sério, tu devias ter o título de Dama. A Dama das Damas, que põe o xadrez no chinelo.

**Mariana** – Desampara meu, tu daqui não levas nada.

*Entra Queen*

**Queen** – Bem, aquela cena lá fora está quente.

**Joka** – Como é que entraste Queen, alguém te viu?

**Queen** – Não, entrei pelo buraco, vim pelo túnel.

**Mariana** – Devias entregar-te Tunuka, a polícia vai entrar e matar toda gente.

**Tunuka** – Mas eu não matei ninguém. O Barão queria que eu matasse o Prince Dog mas eu recusei. Por isso é que tenho a pistola, foi ele que me deu, era a minha iniciação para entrar no gangue, mas eu tive medo e fugi. Eu só falo da boca p’ra fora, eu não quero matar ninguém, matar não é como nos filmes, na vida real as pessoas vão embora de vez.

**Joka** – Mas tens que ter cuidado com o que dizes, o people acredita em tudo que ouve.

**Queen** – Ya. Todo o mundo acha que és o culpado, ninguém vai acreditar em ti... (*silêncio longo. Todos se entreolham sem saber o que fazer*) fonix, estou cheia de fome, devia ter passado no Mcdonalds, ninguém tem aí uma sandocha na mochila? Ou chocolate, pode ser chocolate, estou com as baterias em baixo.

**Rimas** – Fonix Queen, tu só pensas em comer, nem só de pão vive o homem, como dizia o kota Zambi.

**Tunuka** – O que é que isso tem a ver? Não vês que ela não é homem é mulher?

**Rimas** – Eia, ó Tunuka, a sério?

**Queen** – Qual quê? Eu era capaz de viver só de sandes e hambúrgueres. Cenas gordas.

**Joka** – People vamos lá concentrar, o que é que nós vamos fazer? A cena é séria, precisamos de um plano.

**Mariana** – Podíamos ficar aqui, se não descobrirem a passagem secreta eles não conseguem entrar.

**Rimas** – Ya, vamos fazer um Bunker. Ficaremos aqui até o mundo mudar.

**Queen** – Ya. Eu alinho, mas temos que ir buscar mantimentos. Joka podíamos ir ao café do teu pai gamar umas sandes.

**Mariana** – Vou ligar à HI FI p’ra ela vir instalar aqui uns sistemas e a gente saber o que se passa lá fora.

**Joka** – Ya, vai ser tipo uma casa dos segredos mas ao contrário, em vez de eles saberem o que se passa aqui, nós é que vamos controlar o que eles andam a fazer lá fora.

**Rimas** – Isso não era o Big Brother? O Grande irmão, o que controla a cena toda?

**Joka** – Pois, mas agora é casa dos segredos, Big Brother dava muito nas vistas, as pessoas estavam sempre a lembrar-se daquele filme em que o Big Brother controlava a vida das pessoas, tipo espionagem individual.

**Tunuka** – O quê?

**Joka** – Ya, há um livro onde o Big Brother...

**Queen** – Livro? Há um bocado disseste que era um filme.

**Rimas** – Primeiro era um livro do George Orwell chamado 1984 e depois fizeram um filme com aquele ator inglês...

**Queen** – O James Bond?

**Joka** – Não, um Sir não sei das quantas.

**Mariana** – O Sir Portuga? Ya gosto bué daquele som dele:

Assim que os teus olhos

Viraram a esquina

Lágrimas aos molhos

Ardores na retina

Perdi a calma, estou sozinha

Senti na alma o arrepio da espinha

Isto é um sonho, realidade ou ilusão?

Sonho contigo nesta imensa solidão

E não entendo porque tu não estás aqui

Eu dava tudo para estar ao pé de ti

Por ti sonhava sem sonhos, vivia cem vidas

Contigo ia para terras nunca imaginadas

Eu quero ver-te sempre ao pé de mim

Quero ser a flor do teu jardim

Eu queria partilhar os meus sonhos contigo

Por favor diz-me que também sonhas comigo

Eu quero um lugar que não seja tristonho

Um lugar bonito p'ra viver o nosso sonho

Um pedaço de chão que dê para nós os dois

E um cobertor para nos taparmos depois

Quero-te abraçar já não dá para disfarçar

Tu és o meu beet favorito

O meu hit predileto

A minha malha favorita

A minha rima predileta.

Não vou aguentar, estou-me a passar

Quero-te abraçar e já não dá para disfarçar.

**Rimas** – Ganda Mariana! É o que eu digo, tu devias ter o título de Dama, a minha Dama, nós os dois podíamos viver um grande Rimance e repar até envelhecer, tipo Gabriel o Pensador e a Aninhas.

**Mariana** – Podes tirar o cavalinho da chuva, da minha parte só haverá rimance quando eu estiver na Lua e tu em Marte.

**Tunuka** – O que é rimance?

**Rimas** – Possa, estou apaixonado, essa miúda ama-me, nunca ninguém me mandou um piropo desses.

**Joka** – Fónix pessoal, eu estava a falar do livro, vocês nunca me deixam acabar as minhas cenas.

**Tunuka** – Ya. Mas o que é rimance?

**Queen** – Ya, o Joka tem razão, eu quero ouvir do filme.

**Joka** – Do livro.

**Queen** – Não, os livros demoram muito a acabar, conta do filme que é mais rápido.

**Rimas** – Rimances são histórias de tradição oral, passadas de boca em boca, contadas em forma de rima.

**Joka** – Possa, Rimas, agora era a minha vez.

**Rimas** – Era só para despachar o Tunuka... conta lá a cena do livro.

**Queen** – Filme, conta a versão do filme que eu já estou a ficar esfomeada e depois não consigo ouvir a história até ao fim, quer dizer, ouvir eu ouço, mas não entendo nada, quando eu estou com fome o meu cérebro pára. Só vejo hambúrgueres e sandes, sandes gordas.

**Mariana** – Rimas de boca em boca, está bem está, eu sabia que esse tarado só queria aproveitar-se de mim, tradição oral, pois sim, o que tu queres sei eu, mas tu daqui não levas nada.

**Tunuka** – Fónix people, deixem falar o Joka.

**Joka** – Deixa estar, agora também já não me apetece.

**Queen** – Vá lá, antes que eu desmaie de fome.

**Joka** – Não.

**Tunuka** – Vá lá, não sejas assim.

**Joka** – Pronto, está bem. No livro havia uma sociedade vigiada por camaras, onde o grande irmão controlava todos os movimentos das pessoas, o que faziam no trabalho, na vida social e até na intimidade das suas casas.

**Tunuka** – Ya, era como no Big Brother da televisão, também filmavam tudo até eles a fazerem nhaka-nhaka debaixo dos lenções.

**Queen** – E no filme, também era assim, também mostravam tudo?

**Joka** – Pois, só que no livro vigiavam todos os cidadãos, não eram só os que se inscreviam num programa de TV.

**Queen** – Ya, mas no filme mostravam tudo ou não?

**Joka** – Ainda não vi, o filme é para maiores de 16 anos.

**Tunuka** – Então como é que sabes?

**Joka** – Li o livro.

**Queen** – Tem imagens?

**Joka** – Não, é só literatura.

**Queen** – Então não vale a pena, vou esperar para ver o filme quando tiver idade.

**Mariana** – Possa, Joka, tu sabes tantas coisas. Podias começar a emprestar-me uns livros... e depois podia-mos discutir os temas juntos.

**Rimas** – Sir é um título nobre, que na tradução direta quer dizer senhor e é atribuído pela rainha de Inglaterra aos homens que se destacam na sua área de ação, seja no desporto, na política, na música, nas ciências, na poesia...

**Mariana** – Olha-meste. Que melga Rimas, dá um tempo ya?

*Entram a Hi Fi e o Jaló*

**Hi Fi** – E aí galera? Como é brada, trouxe a cena que me pediste. Tudo bom, pessoal? Quem é que me ajuda a instalar o sistema?

**Jaló** – Mékié brothers, tudo na paz? Trouxe uma bola, p'ra malta dar uns toques nas pausas!

**Queen** – E sandes? Ninguém trouxe uns hambúrgueres? Joka, temos mesmo que ir ao café do teu pai.

**Joka** – Ya, vamos lá enquanto o pessoal monta as cenas.

**Queen e Joka saem.**

**Mariana** – Eu também vou lá fora, venho já.

**Tunuka** – Vais fazer o quê?

**Mariana** – Preciso de umas cenas, coisas de mulher.

**Jaló** – Tu já és mulher? Já tens o p...?

**Mariana** – Cala-te palhaço, não tens nada a ver com isso.

*Mariana sai*

**Jaló** – Se calhar não é boa cena elas ficarem aqui com a gente, como é que vamos fazer quando elas ficar cheias de sangue?

**Tunuka** – Está calado, não sejas parvo.

**Jaló** – Estou calado? As mulheres sangram não sabias? Sangram e não é pouco, sangram todos os meses pensas o quê? E ficam bravas. Tenho uma tia minha que quando começa a sangrar o meu tio tem que bazar de casa. O meu tio diz que quando ela está assim, lá em casa é tipo o FCP no estádio da luz; liga a rega e apaga a lâmpada pra não haver festa.

**Rimas** – Fonix Jaló, tu és um pastel!

**Tunuka** – Ya, tá mas é calado.

**Jaló** – Pronto. Vocês não querem saber como as raparigas funcionam, depois não venham cá dizer que não as sacam, ah pois é! É preciso saber quando elas estão maduras.

**Rimas** – Toda moça que é bonita/se ela chora/se ela grita/ nunca houvera de nascer/é como a fruta madura/da quinta do padre-cura/todos a querem comer.

**Jaló** – Ya, granda rima, tás a ver?

**Tunuka** – Ó Rimas, não o atices, que ele só por si já basta.

*Entra Selma e Benetton a puxarem três malas de viagem.*

**Jaló** – Ei, vão de viagem?

**Selma** – Cala a boca pastel, ninguém falou contigo.

**Rimas** – Embrulha!

**Benetton** – Podias era vir ajudar ó azeiteiro em vez de estar para aí a mandar bitaites.

**Jaló** – Estão agrestes porquê, estão a sangrar?

**Benetton** – Ham?

**Tunuka** – Não liguês, o pastel hoje tá muito gorduroso.

**Selma** – Azeiteiro.

**Jaló** – Oh, hoje está tudo contra mim, vou dar uns toques. Depois quando me virem a jogar no FCP quero ver quem é que é o azeiteiro.

**Selma** – Pastel!

**Tunuka** – Mas trazem tantas malas, para que é tanta roupa?

**Selma** – Não é só roupa, também tragos os cremes.

**Benetton** – E a maquilhagem.

**Queen** – (*entrando*) Tens cremes Selma? O quê, bolas de Berlim? Dá-me uma!

**Selma** – Cala-te ó badocha nao me esborrates o verniz.

**Queen** – Ui, estás armada? Fica lá com os teus cremes, também ninguém toca no meu pão com chouriço.

**Joka** – Então Queen, desampara a loja. Selma queres que eu te ajude com as malas?

**Selma** – Obrigado Joka, só tu é que me compreendes.

**Benetton** – E as minhas, ninguém leva? Que raio de cavalheiros são vocês, vão me deixar estragar as unhas?

*Selma dá um beijo no rosto de Joka.*

*Entram Mariana e Tininha.*

**Mariana** – Olha Joka, trouxe uns livros, queres ver?

**Rimas** – Ché Tininha, vai mas é para casa, a mãe já deve andar a tua procura.

**Joka** – Venho já Mariana, deixa-me só ajudar a Selma aqui com as malas.

**Selma** – Livros na casa dos segredos? Vens para aqui fazer teatro? Isto aqui não é o circo.

**Mariana** – Cala-te ó aguarela, e tu vens para aqui desfilar assim toda borratada?

**Tininha** – Eu também quero participar, nunca me deixas fazer nada. Senão vou dizer ao pai que costumás roubar os filmes dele.

**Queen** – Que filmes?

**Rimas** – Deixa lá ver os teus livros Mariana.

**Mariana** – Depois mostro, quando o Joka voltar.

**Joka** – Sim, depois vemos todos. Anda Selma, vamos arrumar as tuas cenas.

**Benetton** – E as minhas? Ó Jaló deixa lá a bola e anda-me aqui dar uma mãozinha, senão nunca mais te deixo entrar comigo na escola.

**Jaló** – Está bem, fonix! Deixem jogar o Jaló!

**Selma** – Sim leva-me daqui, que a inveja está a amarrotar-me o visual.

**Mariana** – Inveja de quê? Desse focinho rupestre pintado de barrocóco. (*Para Rimas*) E tu desampara-me a loja e deixa a miúda em paz, que ela veio para ficar. Anda Tininha vamos arrumar as nossas coisas, que o ar aqui tresanda.

**Selma** – O que é que ela disse? Que eu me pintava com cócó?

**Joka** – Nada, esquece, vamos arrumar as malas.

**Jaló** – Fonix Benetton, essas malas estão bué pesadas.

**Benetton** – Vite, vite, depaché vu!

**Jaló** – Depaché vu, isso é o quê, francês?

**Benetton** – Ai não sabias.

**Tunuka** – Cumé Rimas, fugiram-te as quadras? O desprezo daquela miúda dá cabo de ti né?

**Rimas** Au contraire mom frère, ela atíça-me a alma, como diria o mestre Bocage ; HI FI, solta aí um ritmo!

**HI FI** – O Bocage não é aquele poeta das malandrices?

**Rimas** – Qual é a tua HI FI? Solta lá o beat.

*HI FI solta uma batida na aparelhagem.*

**Rimas:**

Nascemos para amar; a Humanidade

Vai, tarde ou cedo, aos laços da ternura.

Tu és doce atractivo, ó Formosura,

Que encanta, que seduz, que persuade.

Enleia-se por gosto a liberdade;

E depois que a paixão na alma se apura,

Alguns então lhe chamam desventura,

Chamam-lhe alguns então felicidade.

Qual se abisma nas lóbregas tristezas,

Qual em suaves júbilos discorre,

Com esperanças mil na ideia acesas.

Amor ou desfalece, ou pára, ou corre:

E, segundo as diversas naturezas,

Um porfia, este esquece, aquele morre.

**Tunuka** – Isso quer dizer o quê, que gostas que ela te dê com os pés?

**Rimas** – Tu não entendes o amor.

**Tunuka** – Ham?

**Jaló** – Estás a apanhar bonés, não é mokotó?

**Tunuka** – Sai mas é daqui, cheiras a urinol.

**Jaló** – Pois é, não aguentas as minhas táticas, não é?

*Tunuka dá-lhe um calduce carinhoso*

**Tunuka** – Vai lá ocupar o espaço vazio, antes que eu te lance em profundidade.

**Jaló** – Ei, sor arbitro, isto é vermelho directo, isto é agressão.

**Tunuka** – Vai-me a loja! Vá pessoal, toca a reunir, quero toda a gente aqui, mékié HI FI, o sistema está operacional?

**HI FI** – Tudo em linha, lá fora estão no ar. Atenção senhoras e senhores, vai começar o Big Brother Ramalde, versão 2014.

**Tunuka** – Ok, pessoal, toca a reunir!

**Queen** – Não podemos reunir depois do jantar? Eu não gosto de reunir com fome, depois não pesco nada, a fome para-me o cérebro.

**Selma** – E eu queria acabar de pintar as unhas, não quero aparecer assim, ainda nem acabei de me maquilhar.

**Benetton** – Eu também não posso aparecer assim, o meu cabelo está cheio de pontas soltas.

**Tininha** – Ó Selma, tu pintas-te para ficar bonita?

**Selma** – Claro!

**Tininha** – Então porque é que não ficas?

**Selma** – Ham?

**Jaló** – Grande lance Tininha, esse passe é meio golo.

**Tunuka** – Eh, canalhada, pouco chulé! Vamos começar a organizar. Isto aqui não é brincadeira, a bófia está lá fora. Eu estou com problemas sérios. Pra começar a chavalada tem que ir embora.

**Joka** – Sim, isto aqui é uma revolução, não é para fedelhos, revolução é para gente crescida. Tininha, Jaló, toca a dar de slide.

**Benetton** – Isto é uma revolução? Agora a casa dos segredos chama-se assim?

**Tininha** – (*para Rimas*) Não mano, por favor eu quero ficar. Tu costumava dizer que a revolução é como o sol!

**Selma** – Ham? A revolução é como o sol?

**Joka** – Sim, quando nasce é para todos!

**Benetton** – mas a revolução nasce?

**Joka** – É uma maneira metafórica de dizer.

**Selma** – Ai que giro, já entendi. Eu às vezes também fico super eufórica, tipo quando estou na bicha dos saldos numa loja de marca. Aquilo é quase uma revolução quando abrem as portas. Às vezes até dá molho. Olha Tunuka, tu um dia é que podias ir comigo aos saldos, como és tão forte, ninguém nos aguentava.

**Tunuka** – Tem mas é juízo!

**Joka** – Se quiseres eu vou contigo Selma. Sabes como é que surgiu a ideia dos saldos?

**Mariana** – O que é que ele vê nela?

**Queen** – Prateleiras!

**Mariana** – Ham?

**Queen** – Nada, nada, estava aqui a pensar em voz alta, nas prateleiras do Mcdonalds recheadas com os menus prontos a sair.

**Tunuka** – Epá, chega de falar de saldos e comida. Nós estamos aqui para fazer uma revolução.

**Joka** Mas sem bombas e tiros, uma revolução pacífica, tipo a revolução dos cravos em 1974.

**Benetton** – Então se já fizeram uma revolução de flores, para que é que vamos fazer outra? Podíamos fazer uma coisa diferente, com mais glamour.

**Selman** – Eu tenho uma ideia!

**Mariana** – Ui, lá vem esterco.

**Tunuka** – Não, não há cá ideias, eu é que sei o que vamos fazer!

**Joka** – Não, calma aí Tunuka, deixa falar a Selma, isto é uma revolução democrática, todos podem dar opinião.

**Selma** – Então é assim, se já fizeram uma revolução de flores, agora podíamos fazer uma de roupas, que é muito mais giro e ainda ninguém fez.

**Benetton** – E muito mais chique.

**Mariana** – Por acaso já houve uma revolução de roupas, a chamada revolução da minissaia, feita pela estilista Britânica Mary Quant em julho de 1964, no dia dez.

**Selma** – Ui, o quê, aquela cena da saia dos escoceses? Aquilo é foleiro à brava!

**Benetton** – Ao menos podiam depilar as pernas primeiro.

**Mariana** – Fonix, é uma no cravo outra na ferradura, parecem duas piruas no espeto, a gordura até escorre.

**Rimas** – Ah poeta, quem fala assim não é gaga, embora seja lady.

**Mariana** – Ó Rimas vai-me à loja

**Rimas** – Oh quem me dera, pudesse eu alojar-me no teu peito e o mundo seria perfeito.

**Mariana** – Ai que morcão, ó Rimas, larga-me da mão.

**Rimas** – Ela, até chateada consegue rimar, esta mulher é o paraíso!

**Joka** – Mas sabes Selma, na idade média já havia as DUAN QUN MIÃO, que significa saia curta Mião.

*HI FI Solta o som de uma gata a miar. Olham todos para ela.*

**HI FI** – Era só para dar uma banda sonora.

**Joka** – As saias curtas Mião, eram tão curtas que mal cobriam as nádegas. Eram usadas pelas mulheres da tribo HAM, um povo Chinês.

**Jaló** – Pois, os Chineses inventam tudo, foram eles que inventaram o futebol.

**HI FI** – Olha, Tunuka, enquanto o pessoal se organiza, podíamos gravar o teu manifesto.

**Tunuka** – O quê? Qual manifesto?

**Joka** – Isso é uma ideia brilhante!

**Rimas** – Ya, podia-mos fazelo em rima, com uma batida Hip Hop, eu rimava e a Mariana fazia as partes cantadas, um dueto tás a ver?

**Mariana** – Ó Rimas arranja um cão.

**Tunuka** – O que é um manifesto?

**Joka** – Um manifesto é uma declaração de princípios e intenções de natureza dissertativa e persuasiva que tem como objetivo alertar publicamente sobre um ou vários problemas da sociedade. Ou seja é o instrumento que te vai permitir explicar os motivos porque queres fazer esta revolução.

**Tunuka** – Eia, isso é bué complicado. Isso cansa mais que a própria revolução em si. Fonix.

**HI FI** – Não custa nada, é só pensares com calma e a cenas saem naturalmente. E a gente grava as vezes que forem precisas.

**Selma** – Eu também quero gravar uma cena.

**Joka** – Ya, podíamos todos gravar um pequeno manifesto a explicar às razões porque estamos aqui. Ia ter bué de força.

**HI FI** – Fixe, quem quer ser o primeiro?

**Selma** – Eu, que já estou pronta.

**HI FI** – Senta aí nessa cadeira. Pessoal, ajudem a afastar as cenas, só quero que apareça a Selma.

**Selma** – Ai, que máximo, até parece mesmo o confessorário!

**HI FI** – Agora concentra-te! Prepararda?

**Selma** – Sim!

**HI FI** – Luzes, câmara, ação!

**Selma** – Então, é assim... eu queria que... ai, eu estou tão nervosa! Não consigo!

**Joka** - Claro que consegues, continua!

**Selma** – Ai, vai tu primeiro, Jaló enquanto eu ganho coragem.

**HI FI** – É isso, Jaló! Imagina que estás em conferencia de imprensa! Concentradíssimo!

**Jaló** – Penso que devemos arranjar uma nova estratégia de jogo, se queremos ganhar o torneio contra o Ramaldense, porque assim não vamos lá.

**Rimas** – Tás a dar tanga?! Isto é uma cena séria e vens praqui falar de futebol?! É só isso que os portugueses têm na cabeça?!

**Jaló** – Ai, não querem saber?! Então depois admirem-se de não ganharmos a taça! Não digo mais nada. É o que eu digo, hoje está tudo contra mim, fónix!

**Queen** – Eu tenho outra ideia!

**HI FI** – Então vem cá Queen! Está a gravar podes começar...

**Queen** – Quero fazer uma revolução alimentar! Toda a gente diz que a comida da cantina da escola não presta! Eu nem me atrevo a comer na cantina da escola! Servem muito pouquinho! Se eu comer na cantina da escola tenho de lanchar três vezes! Fico com fome num instante! Aquilo cabe na cova de um dente! É uma vergonha...

**Rimas** – Eu não digo, que ela só pensa em comer?!

**Selma** – Sai daí, ó badocha, não dizes nada de jeito! HI FI, agora é a minha vez, tem de ser enquanto estou inspirada!

**Queen** - Quero-me rir do que vais dizer.

**HI FI** – Tá a gravar!

**Selma** - Eu queria revolucionar as depilações! Porque quando se faz com...

**Mariana** – Depilações?! Vens para aqui falar de depilações?! Por favor, quem é que convidou esta miúda?!

**Selma** – Olha lá, tu já viste alguma concorrente da casa dos segredos com a depilação por fazer, por acaso?!

**Tunuka** - Ganda confusão, isto não é suposto ser Casa dos Segredos, nem torneio de futebol, nem reunião da associação de estudantes! Isto é uma reunião para salvar a minha pele!

**Selma** - Exatamente, por isso é que eu queria fazer uma revolução! Sempre que faço a depilação fico com a pele irritada!

*Som de sirene*

**Tunuka** – Que é isto?

**HI FI** – Espera houve uma falha no sistema. Acho que descobriram onde estamos...

**Bennetton** – E eu não gravo o meu manifesto?!

**Todos** – Ssshhiu!

*Escuro*



## Anexo 16

### Fotografia de ensaio, Oficina de Artes – Teatro (Segunda Oficina), Projeto Raiz – Programa Escolhas, Junho de 2014



## Anexo 17

### Inquérito de Satisfação, Visita de Estudo à exposição *Street Art* – 1ª Avenida, Junho de 2014



Oficina de Artes (Grupo de Teatro e Grupo de Artes Plásticas)

Projeto Raiz – Programa Escolhas 5G

Inquérito de satisfação

Visita de Estudo à Exposição *Street Art* no 1ª Avenida (Edifício AXA)

Maio de 2014

#### 1 – Como classificas a Visita de Estudo à exposição *Street Art*?

Nada interessante	Pouco interessante	Interessante	Muito interessante	Muitíssimo interessante

#### 2 – O que mais te agradou na atividade? Porquê?

- \_\_\_ A viagem nos transportes públicos (autocarro e metro) \_\_\_\_\_
- \_\_\_ A possibilidade de conhecer algo novo \_\_\_\_\_
- \_\_\_ O edifício \_\_\_\_\_
- \_\_\_ O conteúdo da exposição \_\_\_\_\_
- \_\_\_ A oportunidade de poder fazer um trabalho de teatro mais enriquecido \_\_\_\_\_
- \_\_\_ O convívio com o grupo \_\_\_\_\_
- \_\_\_ Outro. Qual \_\_\_\_\_

#### 3 – Quis os artistas ou objetos artísticos de que mais gostaste? Porquê?

1. Fra. Biancoshock \_\_\_\_\_
2. L'ATLAS \_\_\_\_\_
3. OKUDA \_\_\_\_\_
4. ALMA \_\_\_\_\_
5. BIFES \_\_\_\_\_
6. BUX \_\_\_\_\_
7. DEXA \_\_\_\_\_
8. DOC \_\_\_\_\_
9. DRAW \_\_\_\_\_

10. EGO \_\_\_\_\_
11. EIME \_\_\_\_\_
12. NATZ \_\_\_\_\_
13. FEDOR \_\_\_\_\_
14. GODMESS \_\_\_\_\_
15. HAZUL \_\_\_\_\_
16. MESK \_\_\_\_\_
17. MOTS \_\_\_\_\_
18. MR.DHEO \_\_\_\_\_
19. NEUTRO \_\_\_\_\_
20. OKER \_\_\_\_\_
21. THIRD \_\_\_\_\_
22. VIRUS \_\_\_\_\_

**4 – Em toda a atividade de que é que gostaste menos? Porquê?** \_\_\_\_\_

---

---

**5 – Descreve três emoções ou estados de espírito que sentiste durante a visita (Exemplos: comoção, sonho, curiosidade, fantasia, tédio, cansaço, espírito de aventura, atração, admiração, surpresa, decepção, etc.)**

---

---

---

**6 - Refere pelo menos 3 aspetos que para ti foram novidade e pelo menos 1 aspeto que não foi novidade:** \_\_\_\_\_

---

---

**7 – Observações:**

---

---

---

Obrigada pela colaboração!

## Anexo 18

Fotografia da Visita de Estudo à exposição *Street Art – 1ª Avenida*,  
Junho de 2014



Anexo 19

Cartaz do espetáculo *Gheto Bunker*, Projeto Raiz – Programa Escolhas, 27 de Junho de 2014



**Anexo 20**

**Fotografia do espetáculo *Ghetto Bunker*, Auditório do Centro Paroquial de Ramalde, Porto, 27 de Junho de 2014**



## Anexo 21

### Inquérito de Satisfação Oficina de Artes – Teatro (Segunda Oficina), Projeto Raiz – Programa Escolhas



Grupo de Teatro do Projeto Raiz – Programa Escolhas 5G

Inquérito de satisfação

1. Como classificas a atividade?

Nada Interessante	Pouco Interessante	Interessante	Muito interessante	Muitíssimo interessante

2. Qual a tua opinião relativamente à forma como a professora deu as aulas?

Não Gostei Nada	Gostei um Pouco	Gostei	Gostei muito

Justifica a tua opção: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

3. Nesta atividade o que achas que:

correu bem: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

poderia melhorar: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

4. Refere o que mais te marcou de forma:

Positiva \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Negativa \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

5 – Refere algumas das sensações que experimentaste ao longo do processo de ensaios e durante o espetáculo (ex: entusiasmo, motivação, alegria, euforia, confiança, orgulho, emoção; gratificação, espírito de equipa, respeito, medo, insegurança, vergonha, intimidação, nervos, decepção, frustração, tristeza; solidão, etc.).

Justifica.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

6 – Qual foi a tua principal motivação para frequentar o Grupo de Teatro?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

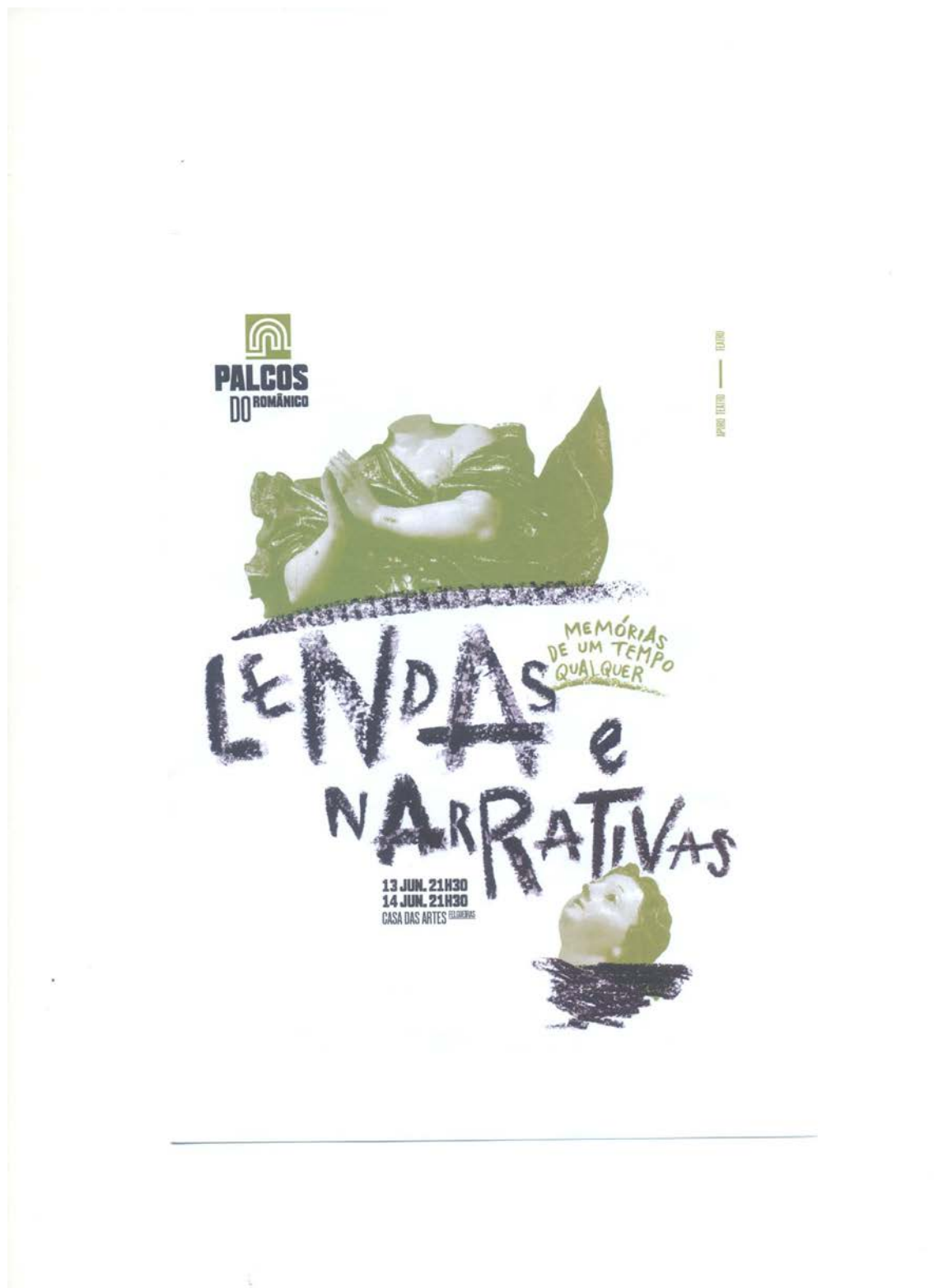
7 – Estarias interessado em continuar no Grupo de Teatro no próximo ano letivo?

\_\_\_\_\_

8 – Que contributo estás disposto a dar ou que sugestões gostarias de propor para a continuação da atividade? \_\_\_\_\_

Anexo 22

Cartaz do espetáculo Lendas e Narrativas Memórias de Um Tempo Qualquer, Palcos do Românico, Junho de 2014



**Anexo 23**

**Fotografias de ensaio do espetáculo *Lendas e Narrativas Memórias de Um Tempo Qualquer*, Casa do Povo da Longra, Junho de 2014**



**Anexo 24**

**Fotografias do espetáculo *Lendas e Narrativas, Memórias de Um Tempo Qualquer*, Casa das Artes de Felgueiras, Junho de 2014**

