

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Relatório de Estágio

A relação Teatro-Comunidade na perspectiva da Boutique da Cultura.

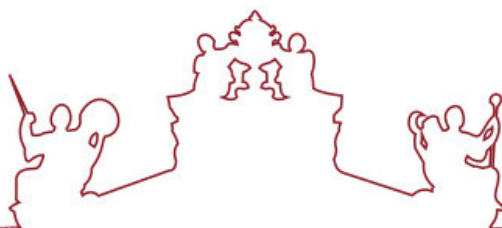
Luiz Fernando Guarnieri Passos

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2023

Este relatório de estágio não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri.





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Relatório de Estágio

A relação Teatro-Comunidade na perspectiva da Boutique da Cultura.

Luiz Fernando Guarnieri Passos

Orientador(es) | Isabel Maria Bezelga

Évora 2023

Este relatório de estágio não inclui as críticas e as sugestões feitas pelo júri.



Agradecimentos

A etimologia prova o conteúdo desta página: *Agradecimento*, da raiz *gratus*, que significa ser acolhido. É como fui e sou o tempo todo. Quando tomei a decisão de atravessar o Oceano Atlântico em busca de um sonho, fui acolhido por muitos. Esta travessia culminou em necessários e naturais distanciamentos geográficos de pessoas que nutro sentimentos de amizade e amor. Dedico este trabalho a minha mãe, Marinez, mulher de notória coragem e que sempre esteve ao meu lado, alegrando-se com cada vitória e sendo apoio em cada dificuldade.

Ao meu namorado, Pedro Marques e aos seus pais, meus sogros, Rosa Margarida e José Marques, por manterem aquilo que conheci com os meus pais sobre *ser família*. Obrigado pelo apoio nos estudos e na vida.

Aos meus amigos e amigas, dos mais antigos aos mais recentes, principalmente aqueles que me impulsionaram a buscar a concretização deste sonho. Em especial, a todos os amigos da minha cidade natal, Poloni, que desde a tenra idade apoiaram-me, a começar pela rifa de uma obra de arte, produzida pela artista plástica e ex-professora de artes, Maria Darcy Flores da Costa, a fim de custear os meus primeiros estudos de teatro em São José do Rio Preto e na cidade de São Paulo.

Agradeço à minha orientadora, a professora Dra. Isabel Bezelga, que desempenhou um papel fundamental para a solidez da minha formação durante os dois anos do curso e, principalmente, no processo do estágio.

À equipa da Boutique da Cultura, entidade que me acolheu e que contribuiu com a consolidação deste estágio.

À Universidade Paranaense, através da sua mantenedora, que me proporcionou oito belíssimos anos de trabalho com a comunidade, à frente da Coordenação de Arte e Cultura e do Pitoresco Grupo de Teatro UNIPAR. Saudades!

Parece estranho, mas agradeço ao universo das artes e da literatura que fez parte da minha vida desde sempre. Ao teatro, que moldou meu apreço pelo cenário artístico com mãos de paixão, amor, sensibilidade e tenacidade.

Ademais, evoé.

Luiz Guarnieri.

Resumo

No âmbito do Mestrado em Teatro (Ator/Encenador), da Escola de Artes da Universidade de Évora, tive o interesse na realização de um Estágio Académico na Boutique da Cultura, cujo objetivo principal era a melhoria das minhas capacidades cênicas, como ator e encenador, e, sobretudo, acompanhar o envolvimento da comunidade externa, não profissional do teatro, na participação das atividades artísticas desenvolvidas pela associação, especialmente no Teatro. Para cumprir esta aspiração, acompanhei os processos artísticos da associação, em especial, a criação, o desenvolvimento e as apresentações públicas do espetáculo “Demokratía”, de autoria e encenação de Manuel Jerónimo, que envolveu a participação da comunidade através do Coro da Boutique. Escolhi a Boutique da Cultura por ser uma associação que possui relevância no cenário cultural de Lisboa, especialmente na Freguesia de Carnide e que incorpora o âmbito do “teatro e comunidade” na sua trajetória. Ainda, é referência na vida cultural, social, literária e artística e destaca-se pelo método de trabalho que utiliza - a participação ativa da comunidade nas atividades.

Iniciei o meu estágio em novembro de 2022 e terminei-o em maio de 2023, com o encerramento das apresentações públicas do espetáculo “Demokratía”.

Palavras-Chave: Processos Artísticos; Teatro; Comunidade; Dramaturgia.

The Theater-Community relationship from the perspective of the Boutique da Cultura

Abstract

Within the scope of the Master's Degree in Theater (Actor/Director) at the School of Arts of the University of Évora, I had an interest in carrying out an Academic Internship at Boutique da Cultura, with the main objective of improving my acting and directing skills and, above all, observing the involvement of the non-professional theater community in the artistic activities developed by the association, especially in Theater.

To fulfill this aspiration, I followed the association's artistic processes, particularly the creation, development, and public performances of the play "Demokratía," written and directed by Manuel Jerónimo, which involved the participation of the community through the Boutique Choir. I chose Boutique da Cultura because it is an association of cultural relevance in the Lisbon scene, especially in the Carnide Parish, and it incorporates the concept of "theater and community" in its trajectory. It is also a reference in cultural, social, literary, and artistic life and stands out for its working method, which involves active community participation in the activities.

I started my internship in November 2022 and completed it in May 2023, with the closure of the public performances of the play "Demokratía."

Keywords: Artistic Processes; Theater; Community; Dramaturgy.

Lista de figuras

Figura 1: Boutique da Cultura (Foto Externa).....	13
Figura 2: Elementos da interação.....	31
Figura 3: Significados fundamentais do teatro.....	32
Figura 4: Elementos relevantes do processo comunicacional x espetáculo teatral.....	34
Figura 5: Livraria Solidária de Carnide.....	39
Figura 6: Incubadora de Artes.....	40
Figura 7: Incubadora de Artes.....	40
Figura 8: Street Art Carnide.....	41
Figura 9: Street Art Carnide.....	42
Figura 10: Street Art Carnide.....	42
Figura 11: Sala de Música e Gravação.....	43
Figura 12: Sala Estúdio.....	44
Figura 13: Auditório.....	44
Figura 14: Identidade gráfica do projeto ProjetART-TE.....	46
Figura 15: Fachada da Clínica Psiquiátrica de São José-Telheiras.....	46
Figura 16: Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Clínica Psiquiátrica de São José.....	47
Figura 17: Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Apresentação do espetáculo “Nenhum Homem é Uma Ilha”, Biblioteca de Marvila.....	48
Figura 18: Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Apresentação do espetáculo “Nenhum Homem é Uma Ilha”, Biblioteca de Marvila.....	48
Figura 19: Laboratório Capacitar “Oficina de Capacitação de Artes Plásticas”. Clínica Psiquiátrica de São José-Telheiras.....	49
Figura 20: Laboratório Capacitar “Oficina de Capacitação de Artes Plásticas”. Clínica Psiquiátrica de São José-Telheiras.....	50
Figura 21: Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Clínica Psiquiátrica de São José-Telheiras.....	51
Figura 22: Fachada do Centro Social Polivalente e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.....	51
Figura 23: Sessão do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.....	52
Figura 24: Sessão do Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.....	54

Figura 25: Sessão do Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.....	54
Figura 26: Apresentação pública da peça “Conversas de Café”, do Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.....	55
Figura 27: Apresentação pública da peça “Conversas de Café”, do Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.....	55
Figura 28: Sessão do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Boutique da Cultura.....	56
Figura 29: Apresentação pública do “Encontro de Coros – Vozes de Natal”, do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Boutique da Cultura.....	57
Figura 30: Apresentação pública do “Encontro de Coros – Vozes de Natal”, do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Boutique da Cultura.....	57
Figura 31: Apresentação pública do “Encontro de Coros – Vozes de Natal”, do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Boutique da Cultura.....	58
Figura 32: Boutique da Cultura, em Avis.....	59
Figura 33: Apresentação do espetáculo “Abraças-me?”, na Boutique da Cultura.....	60
Figura 34: Produções infantis da Boutique da Cultura.....	60

Índice

1.	Introdução.....	10
2.	Fundamentação Conceptual.....	14
Capítulo 1 - Teatro e Comunidade.....		18
1.1.	Fundamentos teóricos do Teatro e Comunidade.....	20
1.2.	Performances baseada em roteiros.....	20
1.3.	Significados do Teatro e Comunidade.....	21
1.4.	Um meio eficaz de comunicar questões sensíveis.....	21
1.5.	Um meio poderoso de envolver emocionalmente os membros da comunidade.....	22
1.6.	Uma ferramenta poderosa para estimular a ação comunitária.....	22
1.7.	Uma forma de dar voz aos “sem voz”.....	23
1.8.	Uma ferramenta de mobilização e sensibilização.....	23
1.9.	Desafios no entendimento do que é Comunidade.....	24
1.10.	Considerações finais sobre Teatro e Comunidade.....	28
Capítulo 2 - O Teatro Interactivo: introdução.....		29
2.1.	Interactividade no âmbito do Teatro.....	31
2.2.	Considerações finais sobre Teatro Interativo.....	37
Capítulo 3 - Caracterização da entidade de acolhimento.....		38
3.1.	A Boutique da Cultura.....	38
3.2.	Atividades da Associação.....	38
3.3.	Livraria Solidária.....	39
3.4.	Incubadora de Artes.....	39
3.5.	Street Art Carnide.....	41
3.6.	Casa das Artes de Carnide.....	43
3.7.	Serviço Educativo.....	45
3.8.	Projeto sociocultural com a comunidade.....	45
3.8.1.	ProjetART-TE.....	45
3.8.2.	Parceria com a Clínica Psiquiátrica de São José.....	46
3.8.3.	Parceria com o Centro Social Polivalente do Bairro Padre Cruz.....	51
3.8.4.	Coro Boutique da Cultura.....	56
3.9.	Expansão para o Alentejo.....	58

3.10. Criação artística própria.....	59
3.11. Acolhimento de espetáculos.....	61
3.12. Amigos da Boutique da Cultura – Associados.....	61

Capítulo 4 - A proposta inicial do estágio: produção do espetáculo “Enfia e cala-te”.....	61
4.1. Peça Teatral “Demokratía”.....	62
4.2. Concepção e Contextualização.....	62
4.3. A estética brechtiana na dramaturgia de Demokratía.....	63
4.4. Análise da criação do espetáculo “Demokratía”.....	67
4.5. Metodologia de Recolha e Análise dos dados.....	70
4.6. Observação e reflexão sobre o processo criativo de Demokratía.....	72
4.7. Ensaios Abertos/ Inquérito de Opinião.....	73
4.8. Estreia/ dias de apresentações.....	74

Discussão e reflexões finais.....	75
Bibliografia.....	76

Anexos

- A. Fotografias
- B. Serviço Educativo
- C. Inquérito de Opinião dos Ensaios Abertos
- D. Material Gráfico – Demokratía
- E. Entrevistas com o elenco
- F. Nota Biográfica da equipa
- G. Questionários dos participantes do Coro

1. Introdução

A escolha de um mestrado em Portugal aconteceu devido ao meu desejo de vivenciar a arte com novos olhares, a partir de culturas diferentes que pudessem contribuir com a minha trajetória artística, e esse encontro logrou êxito, visto que foi através desta escolha que pude ter contato com a associação que fez parte da minha pesquisa e foi abrigo para o meu estágio.

Esta trajetória e a vontade de investigar e estagiar no âmbito do Teatro e Comunidade, é alicerçada na crença de que somos atravessados pelas histórias dos outros. No meu caso, os “outros” aos quais me refiro foram as pessoas das mais diversas idades, não profissionais do Teatro, mas que nutriam (e nutrem) grande paixão pela arte de atuar. Ainda no Brasil, trabalhei Teatro e Comunidade, na Universidade, com pessoas dos 9 aos 75 anos, com perfis e vivências diferentes, e pude receber atos de enorme generosidade dos meus companheiros de grupo, bem como as suas memórias e as suas histórias de vida, fazendo com que eu tivesse contato, enquanto ator e narrador de histórias, a um processo criativo diferente de todos os outros que até então tinha vivenciado, principalmente no desafio de envolvê-los na dramaturgia.

O século XX carregou uma marca latente de significativas transformações, entre avanços da tecnologia, guerras mundiais e revoluções sociais e culturais, o afloramento de extremos e contrastes de ideias que quase levaram o mundo a um colapso. Entre as descobertas colossais que fizeram a humanidade progredir e as incontáveis atrocidades que foram vividas, este período fez com que o homem entrasse em contato com toda a sua potencialidade e com o reconhecimento de suas capacidades: uma humanidade criadora e, ao mesmo tempo, destruidora, com a mesma intensidade. O historiador britânico deste período, Eric Hobsbawm (1995), classificou estes tempos como “era dos extremos”, conceito adequado diante da sua complexidade. Para este trabalho, especificamente, o que nos interessa é tentar compreender como toda essa multiplicidade de ações impactaram o teatro, levando às mais diferentes formas de contato com a arte cênica, e como elas chegaram a um patamar de possibilidades do fazer teatral, no palco tradicional, na rua, na sala, ao ar livre, com pessoas graduadas no assunto ou com pessoas que exercem profissões diferentes, mas que fazem questão de usar o seu corpo, a sua voz e a sua memória a fim de fazer o teatro respirar para todo o sempre.

Neste contexto de Teatro e Comunidade, é importante compreender qual o sentido de comunidade. Baseando-se nas reflexões que Zigmunt Bauman assinalou em seu livro *Comunidade - A busca por segurança em nosso mundo atual* (2003), o sociólogo diz-nos que a palavra comunidade carrega consigo o entendimento que nos leva ao acolhimento, à uma rede de proteção que nos seria um escudo e um auxílio importante no enfrentamento das dificuldades. Para Bauman é exatamente dessa irreabilidade de contexto que encontramos a

incoerência do termo, visto que para vivermos integralmente em e como comunidade, necessitaríamos abrir mão de nossa liberdade e identidade, o que, normalmente, o homem não estaria disposto a fazer, exceto em condições coercitivas, o que faz com que transformemos a ideia que temos de Comunidade em uma prática inalcançável e inatingível. É esse desejo que explicaria a necessidade que temos de ficar juntos e que nos ligaria uns aos outros, um desejo de pertencimento a algo que já não se faz presente, diante da liquidez que a humanidade contraiu. Para ratificar essa ideia ele cita Hobsbawm, onde para esse autor:

A palavra comunidade nunca foi utilizada de modo mais indiscriminado e vazio do que nas décadas em que as comunidades no sentido sociológico passaram a ser difíceis de encontrar na vida real, homens e mulheres procuram por grupos a que poderiam pertencer, com certeza e para sempre, num mundo em que tudo se move e se desloca, em que nada é certo. (Hobsbawm apud Bauman, 2003, p.20)

O Teatro e Comunidade procura valorizar todo o processo que conscientiza grupos e pessoas a fortalecer suas identidades, a fim de ampliar seus conhecimentos cénicos.

A função social e transformadora do teatro está evidentemente presente em todas estas acepções e nelas é possível rever um mesmo denominador comum, alicerçado pela visão educacional de Paulo Freire e ainda pelas perspectivas do teatro de Brecht e do ‘Teatro para todos’ de Augusto Boal. (Bezelga, I. & Aguiar, R., 2016, p. 3)

No conceito de comunidade de Anthony Cohen, os conflitos dentro e fora da comunidade fazem parte da construção de significado. Um exemplo de negociação de significado no espaço entre família e sociedade

[Comunidade] 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, 1998, p. 15)

Por fim, penso que o meu papel como estagiário foi gratificante e enriquecedor, visto que pude alinhar a situação atual do tema, em termos científicos, com as vivências que trago e o que a Associação Cultural me permitiu, conhecendo, portanto, as características de uma nova comunidade, assim como pensa Cohen quando a define como “arena onde as pessoas adquirem

suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar. Comunidade, portanto, é onde se aprende e continua a se praticar como ser social” (Cohen, 2001, p.15). Seria diante dessa interpretação, de uma comunidade mutável, nova, com novos contextos, ética, que a aplicação do Teatro e Comunidade teria lugar acertado para se criar, expandindo as competências das pessoas face à evolução e ao aperfeiçoamento da comunidade em que elas se encontram.

Os objetivos gerais deste estágio foram:

1. Compreender e conhecer o trabalho da Boutique da Cultura, no que se refere às suas opções estéticas, dramáticas e de envolvimento da comunidade.
2. Acompanhar o desenvolvimento de um processo de criação.

Os objetivos específicos foram:

1. Desenvolver as capacidades de atuação e encenação, através da observação e/ou participação.
2. Observar, analisar e refletir sobre os processos de trabalho e a dinâmica da associação;
3. Refletir sobre o trabalho do ator em cena;
4. Participar nas atividades e outras tarefas da associação;
5. Estabelecer relações com profissionais, grupos e pessoas ligadas à Boutique da Cultura.

Ainda, o propósito deste estágio foi a pesquisa acerca do tema “Teatro e Comunidade” e a melhoria das minhas capacidades cênicas. Para cumprir esta ambição, acompanhei os processos de trabalho artísticos da Boutique da Cultura, nomeadamente o ProjetART-TE, com os Laboratórios Capacitar de Teatro e Movimento; Artes Plásticas e Oficina de Voz, todos com o envolvimento de entidades parceiras - a Clínica Psiquiátrica de São José, em Telheiras, Lisboa, o Centro Social Polivalente do Bairro Padre Cruz Santa Casa da Misericórdia de Lisboa e o Coro Boutique. Ainda, pude acompanhar o processo de criação artística de uma produção teatral da Boutique da Cultura, denominada “Demokratía”, com texto e encenação de Manuel Jerónimo e com os atores David Correia, Fernanda Paula, José Coelho e Juana Pereira da Silva. Também, pude participar do funcionamento das Livrarias Solidárias de Carnide, geridas pela Boutique da Cultura, nas quais são recepcionados livros doados para a venda com valores entre um e cinco euros, cujas receitas são destinadas para a manutenção das instalações e produções de espetáculos infantis, em especial.

A metodologia utilizada para a realização deste relatório de estágio incidiu em: pesquisa crítica e bibliográfica; acompanhamento, participação e registo de notas dos ensaios, bem como da execução das atividades artísticas dos laboratórios capacitar e demais atividades da Boutique da Cultura; utilização de um Diário de Bordo; documentação fotográfica; e recolha e análise de

dados, provenientes de depoimentos e questionários sobre a participação em projetos e/ou atividades artísticas da Boutique da Cultura.

O presente relatório final está organizado com uma estrutura que tem seu início na abordagem conceptual, em seguida uma apresentação/ exposição da entidade que acolheu o estágio, bem como as suas atividades junto à comunidade. Logo depois, o enquadramento e desenvolvimento da temática de Teatro e Comunidade e Teatro Interactivo. A seguir, no âmbito das abordagens de Teatro e Comunidade e Teatro Interactivo, uma análise sobre o acompanhamento do espetáculo “Demokratía” e “Enfia e cala-te”. Por fim, a análise dos questionários e entrevistas realizados com os envolvidos e as considerações finais. Ainda, se apresentam as referências bibliográficas na produção do relatório e um conjunto de anexos que comportam a trajetória do estágio.

Figura 1: Boutique da Cultura (Foto Externa).



Fonte: Arquivo do autor.

2. Fundamentação conceptual

Durante a realização da componente letiva do Mestrado, adquiri conhecimentos que conduziram a uma escolha sobre o processo de investigação, nomeadamente, quanto aos formatos de dissertação, trabalho de projeto ou estágio. A opção recaiu na realização de estágio.

O estágio abrange o procedimento didático-pedagógico que tem a característica primeira de pertencer a grade curricular de um curso, por solicitar a formulação de um contrato de Termo de Compromisso entre universidade/instituição que acolhe/aluno e por ter uma supervisão e orientação de um professor e também de um tutor da instituição onde se realiza o estágio (Amorim, Freitas & Wanderley, 1994). Este tipo de estágio deve possuir uma estreita relação com o curso que a pessoa frequenta e, evidentemente, com os conteúdos abordados. Afinal, o estágio precisa ser compreendido como um método de profissionalização e um instrumento que aproxima o académico com o mercado de trabalho, no que diz respeito à aprendizagem prática, ao aperfeiçoamento técnico, científico e de relacionamento humano, que permitem que as organizações integrem as instituições de ensino no processo de formação profissional, sempre tendo em conta os objetivos educacionais (Amorim et al, 1994; Bertelli 2002).

Não se trata de fomentar a dicotomia entre ação social e ação artística, mas de reconhecer que a transformação social de determinada comunidade exige uma atuação interdisciplinar, em diferentes instâncias. E, neste sentido, quanto mais tivermos consciência da especificidade do trabalho teatral, mais teremos condições de estabelecer diálogos com outras áreas.

Quanto mais reconhecermos a implicação social de promover processos de apropriação da linguagem teatral, ou seja, criar condições para que os sujeitos dessa comunidade se tornem capazes de criar discursos teatrais próprios, num exercício de autonomia crítica e criativa, de modo a problematizar e dialogar com o contexto no qual essa prática teatral está inserida, mais contribuiremos para a transformação almejada. Ao passo que, se nos valermos do teatro apenas como instrumento com objetivo de atingir mais pessoas, veicular determinada mensagem, discutir determinado assunto, estaremos ignorando o potencial transformador que pode ser mobilizado pelo ato de fazer e fruir teatro.

Neste sentido, Nogueira afirma que:

Mesmo não sendo o principal foco explícito de muitos trabalhos de Teatro em Comunidade, a questão estética também está presente. Como dissemos anteriormente, a produção de teatro, nesta área, é talhada pela cultura da comunidade. Trata-se de uma

estética com padrões particulares que não pode ser julgada segundo parâmetros estranhos a ela. (Nogueira, 2009a, p.181).

A concepção do teatro comunitário se dá por intermédio de um conjunto de práticas cênicas, de encenação, dramatização, dentre outras, realizadas por um grupo de pessoas que possuem algum tipo de relação, quer seja uma proximidade territorial ou uma afinidade ideológica, por exemplo. Segundo Nogueira:

trata-se de um teatro que se configura dentro da relação de um círculo de habitantes de um bairro, vila, comunidade local, ou mesmo um grupo de interesse, que no seu local de residência, ou não, tem acesso a práticas teatrais, na maior parte das vezes orientadas por profissionais das artes cênicas, tendo um interesse em comum como elemento de organização desta comunidade. esse grupo pode ser formado por membros de áreas geográficas diferentes, o interesse em comum é o que os une (Nogueira, 2008, pp. 127-136).

Pode-se dizer que existem diversas maneiras de se praticar teatro comunitário e observa-se também uma infinidade de perspectivas que comportam relações éticas e estéticas permeando essas práticas. Nogueira identifica três modelos de teatro comunitário, que se diferenciam em função dos objetivos e métodos a serem decididos ou não pelos participantes dos projetos teatrais.

1. Teatro para comunidades: este modelo inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. Caracteriza-se por ser uma abordagem de cima para baixo, um teatro de mensagem.
2. Teatro com Comunidades: aqui, o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo. Tanto a linguagem, o conteúdo - assuntos específicos que se querem questionar - ou a forma - manifestações populares típicas - são incorporados no espetáculo. A ideia de vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho.
3. Teatro por Comunidades: o terceiro modelo tem grande influência de Augusto Boal. Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral (Nogueira, 2007, p. 3).

Sob essa perspectiva, o teatro comunitário é resultado de uma cultura teatral distinta, livre dos padrões praticados pelo teatro comercial, que segue um desenvolvimento também distinto do que se pode chamar de teatro experimental.

De acordo com Bidegain, pensar o teatro comunitário exige considerar as singularidades de cada prática como o contexto socioeconômico, o perfil etário dos envolvidos, os modos de atuação, os vínculos ideológicos, os processos criativos, o território, entre outros.

Cada grupo desenvolve seu modo de trabalho de acordo com sua demanda, suas possibilidades artísticas, sua cultura regional e seus ideais éticos e estéticos, inserindo-se assim em um dos conceitos de teatro comunitário abordados anteriormente.

O fenômeno denominado Teatro Comunitário que mobiliza grandes setores populares, é uma das manifestações artísticas que resulta de uma proliferação de micro poéticas e micro concepções estéticas que constituem o mapa da diversidade das formas de produção teatral (Bidegain, 2007, p. 70).

Por se tratar de uma prática coletiva, a comunidade não atua como simples espectadora, influenciando de forma ativa nos caminhos a serem seguidos. Nesta perspectiva, ocorre a mobilização de pessoas acerca da representação das características do seu espaço de convivência, convergindo o artístico para o social e o social para o artístico.

É comum a grupos de teatro comunitário a ocupação de espaços pouco ou nada convencionais para a fruição de sua produção artística, tanto em termos de preparação quanto de apresentação. Praças, armazéns, associações comunitárias, entre outros, são exemplos de locais que abrigam esse tipo de coletivo teatral. Geralmente prestam um serviço de ocupação criativa do espaço público pelo público.

O teatro desenvolvido em espaços comunitários também observa uma característica relativamente comum, que é a intergeracionalidade. Conforme Magalhães:

As gerações são mais que cortes demográficos. Envolvem segmentos sociais que comportam relações familiares, relações entre amigos e colegas de trabalho, entre vizinhos, entre grupos de esportes, artes, cultura e agremiações científicas. Implicam estilos de tradição do vaudeville, burlesco, comédias musicais e teatro de revista, que misturam cantores, dançarinos, modos de ser, saber e fazer, valores, ideias, padrões de

comportamento, graus de absorção científica e tecnológica. Comporta memória, ciência, lendas, tabus, mitos, totems, referências religiosas e civis (Magalhães, 2000, p. 37).

A presença simultânea de grupos etários distintos, de crianças a idosos, pode proporcionar um intercâmbio de trocas que, além da cronologia, confronta estilos de vida, saberes, experiências, memórias, valores, entre outros. A não especialização permite uma atividade que é possível para todos, permitindo assim um diálogo de interesses entre essas gerações, colocando em foco os papéis sociais de cada um.

O teatro comunitário pode cruzar as fronteiras do universo das crianças, adolescentes, adultos e idosos, trazendo consigo todos os conflitos do contexto comunitário, uma vez que as pessoas que o praticam entendem que a arte deve fazer parte da vida das pessoas e que a vida das pessoas, por sua vez, também pode e deve influenciar a arte (Boal, 1996, p. 19).

Augusto Boal, teatrólogo brasileiro, que influencia a arte-educação e o ensino de teatro no mundo inteiro, através do Teatro do Oprimido, defende e postula a arte como instrumento de emancipação do ser humano.

A participação popular é um elemento fundamental na consolidação da democracia, que se torna efetiva quando as camadas menos favorecidas da sociedade compreendem as relações de poder estabelecidas na dinâmica social. O teatro poderia então conceder ao sujeito o direito de falar, de ter personalidade, de existir, de ser. (Boal, 1980, p. 126).

É importante referenciar que Boal estruturou a sua forma teatral como a essencialidade do humano, retirando, portanto, a ideia de divino trazida pelo contexto histórico do teatro. Para ele, todo o indivíduo “é artista” (Bezelga, 2016, p. 55).

Não porque eu queira decretar isso, mas porque as primeiras manifestações do ser humano são todas de ordem estética, sensorial (...) então meu trabalho é ir à essência das coisas. Eu quero ir à base e é por isso que faz sucesso no mundo inteiro. Porque não é um catecismo, não é um estilo a ser seguido. É um método de trabalho que favorece descobertas (Boal, 2008, p. 42 apud Bezelga, 2016, p. 55).

Ao lado do incentivo e promoção de iniciativas que se identificam como teatro comunitário estão artistas ou arte-educadores que, geralmente, independentes, têm forte vínculo social e um reconhecido vínculo com a arte. Ideologicamente, o teatro comunitário, entendido

como uma manifestação da cultura popular, é um bem fundamental que as comunidades não deveriam transferir a terceiros a sua representação.

No teatro comunitário, os grupos estão em constante renovação, em um ciclo contínuo de mudança. Formam-se a partir de membros entrando e saindo de forma constante. É justamente nessa instabilidade que reside, paradoxalmente, a estabilidade. A montagem de uma cena ou espetáculo mobiliza todo o grupo, o que valoriza o envolvimento de todos os seus integrantes.

Quando um de seus membros se afasta, ocorre um reflexo espontâneo na própria identidade do grupo, que em certa medida pode significar uma mudança radical no seu perfil. Então, grupos de teatro comunitário são movimentos socioculturais muito dinâmicos.

A produção teatral comunitária ecoa as preocupações comuns do contexto social no qual está inserida, representa a voz dos cidadãos e cidadãs na e pela arte da representação cênica. São usuais espetáculos e apresentações baseados na violência urbana, na repressão policial, na desigualdade de classes, na exclusão social, na mobilidade urbana, entre outros temas relevantes ao contexto daquela comunidade.

O descontentamento com a negligência pública e a restrição de acesso a bens e serviços é mais que inspiração para a criação, é motivação para contestação.

Capítulo 1 - Teatro e Comunidade

O teatro comunitário é uma atividade social que, como qualquer outra, está inextricavelmente ligada às origens da própria sociedade (Courtney, 1974, p. 27). O autor acrescenta que uma ampla gama de apresentações teatrais é observada em cada sociedade civilizada, mas varia de acordo com o desenvolvimento da civilização.

Bertolt Brecht defendeu o tipo de teatro que impulsiona os espectadores à ação, para provocar a mudança desejada na sociedade, em vez daquilo que joga com suas emoções e, finalmente, os deixa tomar as coisas como elas são. Na mesma linha, Karl Marx sustentava a convicção de que, embora a arte dominante fosse sempre a da classe dominante, isso não impede que outros setores ou classes promovam sua própria arte, guiados por suas próprias perspectivas (Boal, 1979, p. 42).

Macdonald (1957, pp. 1-17) descreve a arte de classes não dominantes como crescendo a partir de baixo; como "uma expressão espontânea e autóctone do povo, moldada por si mesma, e sem qualquer influência externa, para atender às suas próprias necessidades".

Mas isto não quer dizer que não deva haver envolvimento de peritos em teatro, uma vez que, como observa Way

na fase inicial do trabalho criativo, os participantes experimentam uma espécie de medo da liberdade, que pode ser uma incerteza total quanto ao que fazer; as ideias ou não vêm ou são auto rejeitadas como inadequadas; há necessidade de alguém dar um começo (Way, 1967, p. 26).

Para que o teatro comunitário seja eficaz, ele não deve depender inteiramente da criatividade de "artistas profissionais" que apresentam ao público o produto de sua capacidade criativa derivada da imaginação criativa de um dramaturgo.

Embora essa forma de criatividade não seja desencorajada, existem certas deficiências que devem ser trazidas à luz. Por exemplo, Matthew Arnold em *Cultura e Anarquia* (1869, p. 172) observa que alguns artistas muitas vezes tentam dar, às chamadas massas, comida intelectual preparada da maneira que eles acham apropriada para as massas, enquanto outros tentam doutrinar as massas com um conjunto de ideias e julgamentos que constituem o credo de suas próprias profissões ou partidos. Da mesma forma, Boal (1979, p. 53) lembra o argumento de Karl Marx de que

os espectadores recebem conhecimento de acordo com a perspectiva do artista ou do setor social em que ele está enraizado, ou que o patrocina, paga-lhe, aquele setor da sociedade que detém o poder econômico, controlando com ele todos os outros poderes e estabelecendo as diretrizes de toda a criatividade (Boal, 1979, p. 53)

O setor patrocinador, portanto, estaria interessado principalmente na transmissão de conhecimento que não ameace, mas o ajude a manter seu poder e autoridade.

Para Boal, o Teatro Comunidade é uma forma de arte que deve ser acessível e relevante para todos os membros da comunidade, independentemente de sua formação ou status social. Ele acreditava que o teatro deveria ser utilizado como uma ferramenta de conscientização e mobilização social, capaz de inspirar mudanças políticas e sociais. O Teatro Comunidade é um processo colaborativo que envolve a participação ativa de todos os membros da comunidade. O objetivo é criar um espaço de diálogo e reflexão sobre questões sociais relevantes, a fim de incentivar a transformação e ação coletiva. Nesse processo, a comunidade é convidada a contribuir com suas experiências, conhecimentos e habilidades para a criação da peça teatral.

Boal enfatiza que o Teatro Comunidade não é apenas uma forma de arte, mas também uma ferramenta para a transformação social. Ele acredita que o teatro pode ser uma forma poderosa de empoderar as pessoas e encorajá-las a tomar medidas para mudar as condições injustas em que vivem.

Assim, para Boal, o Teatro Comunidade é uma prática transformadora e engajada, que tem o potencial de unir a comunidade em torno de questões sociais importantes e incentivar a ação coletiva para a mudança.

Destarte, o termo Teatro e Comunidade é uma conceituação ampla e complexa que pode ser vista de diferentes perspectivas. Isto posto acabou por receber em inúmeras localidades distintas designações, a saber: “Community Theatre”, “Community-based performance”, “Animação Teatral”, “Applied Theatre/Drama”, “Teatro Social”, “Teatro para o desenvolvimento”, “Théâtre-Action”, etc. (Bezelga, 2012, p. 85). Não é intenção estabelecer um único nome, como se fosse algo irreparável, imutável, estático, mesmo porque as duas palavras envolvem um emaranhado de cenários possíveis para se dialogar, inúmeros vieses, uma abrangência significativa. O que não se pode negar, ou pelo menos não se aperceber, é o que há de comum em todas estas nomenclaturas e pode-se afirmar que se trata de um teatro que caminha, que engendra uma nítida função social, pois permite a transformação do grupo em que é desenvolvido. Nesta mesma ideia, Philip Taylor o conceitua assim: “é a aplicação da forma de arte teatral que está sendo aproveitada para ajudar as comunidades a determinar algum aspecto de quem são e do que pretendem se tornar” (Taylor apud Bezelga, 2012, p. 482).

1.1. Fundamentos teóricos do Teatro e Comunidade

1.2. Performances baseadas em roteiro

Os praticantes do teatro comunitário defenderiam o envolvimento e a participação ativa da comunidade no desenvolvimento e produção de peças. Quando as comunidades não estão envolvidas no processo, o teatro baseado em roteiros desenvolvidos por dramaturgos poderia ser apressadamente considerado como produtos estrangeiros que não deveriam merecer o nome de teatro comunitário.

Este, no entanto, não é o destino, por exemplo, de peças nas quais uma equipe de atores comunitários recrutados desenvolveu o que acabou sendo roteirizado. Para determinar se uma peça se enquadra na categoria de teatro comunitário ou não, deve-se tomar conhecimento não apenas de onde e como os materiais teatrais usados na construção do roteiro foram gerados, mas também do tipo, sabor, cor e estrutura dos materiais (Inyang, Bassey, 2017, p. 288).

Simplificando, seria necessário e conveniente tentar responder a perguntas como:

- O teatro também apresenta as visões (isto é, medos e aspirações) da comunidade?
- Reflete a vida, a experiência e a situação da comunidade?
- Tem o potencial de estimular o debate da comunidade sobre as questões levantadas?

O objetivo de uma peça é entreter, aumentar a conscientização e influenciar a mudança de atitude de maneiras que devem provocar a resposta pretendida do público-alvo. Para o conseguir, um jogo deve ser suficientemente realista para refletir as circunstâncias prevalentes e incluir não só interpretações ou análises do tema central, mas também culturais, políticas e socioeconômicas das questões levantadas (Inyang, Bassey, 2017, p. 288).

Isso implica a necessidade de uma relação dialética e criativa entre o dramaturgo e o público-alvo. Os materiais utilizados no desenvolvimento das peças devem ser derivados principalmente de informações coletadas durante passeios pelas comunidades, reuniões comunitárias, discussões em grupos focais, diálogos informais e observações, que oferecem amplas oportunidades para análises participativas da situação.

Este método é semelhante ao descrito por Ewu e Lakoju (1993, p. 174) como partindo da coleta de dados, para a criação de histórias, através do desenvolvimento de cenários, ensaios e, finalmente, produções de teatro.

O exercício teatral culmina, dessa forma, na realização de importantes projetos de desenvolvimento comunitário, nos quais as comunidades podem ser vistas como tendo desempenhado um papel significativo no processo criativo (Butake, 1986, pp. 65-88).

O feedback de performances experimentais fornece uma base para o desenvolvimento incremental das peças que são consideradas maduras para o consumo da comunidade quando as comunidades começam a se identificar com as situações teatrais e se envolvem, pelo menos emocionalmente, nos eventos teatrais.

Poder-se-ia então sentir-se justificadamente confiante de que as peças poderiam produzir os resultados pretendidos e, portanto, poderiam até ser publicadas para alcançar públicos-alvo mais amplos.

1.3. Significados do Teatro e Comunidade

1.4. Um meio eficaz de comunicar questões sensíveis

O teatro comunitário representa uma maneira eficaz de comunicar questões sensíveis sem o antagonismo que normalmente teria ocorrido em situações realistas diretas (Eyoh, 1986, pp. 183-198).

Apesar do fato de algumas das mensagens transmitidas pelas peças serem uma crítica direta às atividades e costumes locais, o público tem a oportunidade de participar ativa e

positivamente durante sessões de perguntas e respostas que podem se seguir a cada espetáculo teatral, em oposição a vários casos de hostilidade que muitas vezes surgem em reuniões da comunidade.

1.5. Um meio poderoso de envolver emocionalmente os membros da comunidade

O teatro apresenta aos membros da comunidade situações que os envolvem não apenas intelectualmente e esteticamente, mas também emocionalmente (Bentley, 1983, p. 426).

Esse tipo de emoção é mais bem descrito como "empatia" que Boal (1979, p. 104) define como a relação emocional estabelecida entre o personagem e o espectador, que faz com que este último sinta o impacto do que aconteceu, está acontecendo, ou pode acontecer, para o primeiro.

1.6. Uma ferramenta poderosa para estimular a ação comunitária

O Teatro é também uma maneira poderosa de transmitir mensagens com o objetivo de estimular a ação comunitária para abordar problemas e questões identificados.

As atividades teatrais ajudaram a gerar ações positivas nas comunidades-alvo, ao passo que ações comunitárias voluntárias dessa natureza são pouco observadas quando apenas reuniões comunitárias são realizadas (Borrini-Feyerabend, Buchan, 1997, p. 18).

No entanto, para que qualquer peça de teatro atinja seu objetivo inspirador de ação, a performance não deve levar o público à sua conclusão final, mas deve terminar em uma junção de caminhos sugeridos para as conclusões esperadas. Isto é resumido por Boal, que observou que

ao contrário das opiniões defendidas por Hegel e Aristóteles, que defendem uma sonolência silenciosa no final do espetáculo [...] Bertolt Brecht quer que o espetáculo teatral seja o início da ação do espectador que deve procurar transformar a sociedade para trazer o equilíbrio necessário. (Boal, 1979, p. 106).

Quando o público espera, por exemplo, que um tumulto irrompa durante uma performance, mas não ocorre, a performance tem uma eficácia a longo prazo, pois "os 'mundos possíveis' encontrados na performance são levados de volta pelo público para o mundo sócio-político 'real' de maneiras que podem influenciar a ação subsequente" (Kershaw, 1992, p. 5).

Em outras palavras, o público é motivado a completar a performance fazendo o que eles sentem que a performance deixou por fazer. Isso é semelhante à ideia de Boal em Teatro

Legislativo (1998, pp. 244-245), no qual os atores-espectadores no *Forum Theatre* devem transgredir, quebrar convenções, entrar no espelho de uma ficção teatral, ensaiar formas de luta e depois retornar à realidade com as imagens de seus desejos.

1.7. Uma forma de dar voz aos “sem voz”

Em consonância com as reflexões de Boal sobre teatro, comunidade e política, pode-se perceber o teatro como uma forma de arte que proporciona aos indivíduos oportunidades práticas de se exprimirem e desenvolverem a sua voz – não só na literalidade – mas a sua voz política, cidadã; uma voz atuante e transformadora.

Augusto Boal explica que o Teatro do Oprimido surge como um método provocador de mudanças, principalmente nas condições de vida dos indivíduos, colocando-os como agentes protagonistas de cada ação e disruptivos ao romperem obstáculos entre o ator no palco e a plateia.

Dar voz ao sem voz é uma atuação do Teatro Comunidade que tem por finalidade provocar conscientização dos indivíduos sobre a sua condição de oprimido, e dos fatores que levaram à opressão e, sobretudo, empoderá-los de forma a se tornarem reacionários contra esta opressão, provocando, portanto, uma mudança na sua condição e uma efetiva possibilidade de sua voz ser escutada.

Para Boal, toda pessoa tem em si uma inclinação para o teatro. Para o teatrólogo brasileiro o Teatro do Oprimido é “uma proposta que trata de ajudar os oprimidos a descobrir a arte descobrindo a sua arte; nela, descobrindo-se a si mesmos; a descobrir o mundo, descobrindo o seu mundo; nele, se descobrindo” (Boal, 2009, p.170). A reflexão de Augusto Boal é cristalina: através da arte, o indivíduo descobre-se a si mesmo e ao seu mundo; e na descoberta do seu mundo, encontra-se. O oprimido é “um personagem que é porta-voz dos anseios, das dificuldades e das posturas do grupo, e que quer algo, mas não consegue, devido à ação de outros personagens” (Nunes, 2004, p. 58)

1.8. Uma ferramenta de mobilização e sensibilização

Ao contrário de outras formas de reuniões comunitárias, o teatro comunitário fornece uma ferramenta sustentável para sensibilizar e mobilizar as comunidades.

Essas possibilidades do teatro ajudam a manter as mensagens vivas dentro das comunidades e podem ter efeitos multiplicadores. Da mesma forma, com capacitação e organização adicionais, essas respostas poderiam levar à eventual incorporação de tais atividades teatrais ao sistema tradicional.

O teatro comunitário pode ser uma ferramenta poderosa de mobilização, pois permite que indivíduos e comunidades se envolvam de forma ativa na criação e produção de uma peça teatral que reflita suas preocupações, questões e experiências. O teatro comunitário pode ajudar a engajar as pessoas em torno de questões sociais e políticas – como se pode notar nas próximas abordagens que relatam a participação da comunidade que integra a Associação Cultural Boutique da Cultura no espetáculo “Demokratía” - permitindo que elas expressem seus pontos de vista e desenvolvam soluções criativas para desafios enfrentados por suas comunidades.

Ao trabalhar juntos na criação e produção de uma peça teatral, os membros da comunidade podem desenvolver uma maior sensação de pertencimento e identidade comunitária, além de construir laços mais fortes uns com os outros. O processo de produção de uma peça teatral pode envolver habilidades como escrita, direção, atuação, produção e divulgação, oferecendo oportunidades para desenvolvimento pessoal e profissional dos membros da comunidade.

Além disso, o teatro comunitário pode ter um impacto positivo na conscientização pública e na mobilização em torno de questões sociais e políticas.

Através de apresentações públicas, o teatro comunitário pode transmitir mensagens e informações para uma audiência mais ampla, estimulando o diálogo e a reflexão sobre questões relevantes para a comunidade.

Dessa forma, o teatro comunitário pode ser uma ferramenta eficaz de mobilização, permitindo que as pessoas se unam e trabalhem juntas para abordar questões importantes e criar mudanças positivas em suas comunidades.

1.9. Desafios no entendimento do que é Comunidade

O conceito de comunidade produz um assunto delicado no que diz respeito à sua definição: o que define se uma coletividade é ou não uma comunidade?

Que critérios nos permitiriam afirmar que os amigos da Boutique da Cultura poderiam ser considerados comunidade? Gallino traz uma reflexão sobre quando a coletividade se torna comunidade:

[...] os seus membros agem reciprocamente e em relação aos outros que não pertencem à coletividade sobrepondo, mais ou menos conscientemente, os valores, as normas, os costumes, os interesses da coletividade, considerada como um todo, àqueles pessoais ou do próprio subgrupo ou de outras

coletividades; ou quando a consciência de interesses comuns, ainda que indeterminados, o senso de pertencer a uma entidade sociocultural positivamente avaliada e à qual se adere afetivamente, e a experiência de relações sociais que envolvem a totalidade da pessoa, se tornam, de per si, fatores desencadeantes de solidariedade. (Gallino, 2005, p. 139)

Nota-se que a sobreposição dos valores, normas e interesses da comunidade aos interesses pessoais e às demais coletividades seria o basilar critério trazido pelo autor. Gallino, entretanto, mostra a possibilidade de que a comunidade não seja um estado permanente, mas temporário.

Parece dar-se por demonstrado, na maior parte da literatura sociológica moderna e contemporânea, que tal forma de solidariedade se verifica de preferência em grupos com base territorial relativamente restrita, isto é, nas comunidades locais; mas, a rigor, qualquer coletividade – uma nação, uma classe social, uma associação, a tripulação de um navio – é capaz, em certos momentos, de configurar-se como uma comunidade. Mais que uma coletividade concreta, a comunidade, é, portanto, um estado especial que toda coletividade pode, temporariamente, assumir. (Gallino, 2005, p. 139).

Esta perspectiva de que toda coletividade pode ser intitulada uma comunidade, amplia o conceito. Ao pesquisar mais autores que elucidam o tema, pode-se encontrar entendimentos quando Shore traz que, não obstante comunidade seja um grupo de indivíduos de uma determinada área geográfica que interagem e frequentam espaços comuns, tais fatores não são suficientes para caracterizar comunidade.

Não obstante, conjuntos de indivíduos vivendo ou interagindo dentro de um mesmo território não constituem em si mesmos comunidades – particularmente se esses indivíduos não se considerarem como tal. O que une uma comunidade não é a sua estrutura, mas um estado de espírito – um sentimento de comunidade. Essa dimensão subjetiva torna comunidade algo

problemático como instrumento de análise sociológica, pois os limites de qualquer grupo com autodefinição, da perspectiva do que está dentro, são geralmente fluidos e intangíveis, em vez de fixos e finitos. (Shore, 1996, pp. 115-116).

O autor observa que o fato de viver e interagir dentro de um mesmo território não é suficiente para estabelecer laços comunitários. Uma certa "mentalidade" é necessária. Assim, o problema da definição mostrou-se bastante complicado, pois esse "senso de comunidade" estava relacionado à compreensão de comunidade de cada indivíduo. Embora esteja implícito certo "coleguismo" entre os membros da comunidade, o sentimento que os une pode estar ligado aos objetivos mais díspares: o desejo de proteger, a intenção de obter vantagens comerciais ou manter privilégios, a intenção de formar uma relação de ajuda mútua, em outras palavras, diferentes intenções podem ser usadas para criar uma "liga" de comunidade.

Gallino também aponta que o desenvolvimento da comunidade não é uma função do tamanho da população: "um grupo de quatro ou cinco amigos pode constituir, em determinados momentos, uma comunidade" (Gallino, 2005, p. 141). Os autores observam que, em condições específicas, relações de tipo comunitário podem ser observadas em qualquer coletivo. Assim, "nenhuma coletividade pode ser considerada a priori sede única ou privilegiada delas, embora certos tipos de coletividade sejam mais favoráveis à formação de comunidade que outras" (Ibid., p. 141).

O autor ressalta que "comunidade não corresponde a um estágio evolutivo das formas de solidariedade, típico das sociedades tradicionais e destinado a ser substituído por outras formas em curso na modernização" (Ibid., p. 142). Ou seja, a comunidade não será uma grande organização destinada a ser superada e substituída por outras formas de organização. Segundo Gallino, traços de comunidade podem ser observados em populações ou grupos de trabalhadores em bairros, e muitas vezes esses traços "estão ausentes em contextos tradicionais, como em muitos vilarejos rurais, destroçados por vinganças e conflitos de interesses" (Ibid., p.142).

Em conformidade com Gallino, as relações comunitárias "coexistem frequentemente, dentro da mesma coletividade, com relações de tipo diferente, conflitivas, contratuais, ou outras" (Ibid., p. 141). Assim, a coexistência de diferentes tipos de relações dentro de um mesmo coletivo exacerba as complexidades envolvidas na definição de tarefas. Em suas palavras

Nem sempre há uma razão plausível para situar a comunidade numa escala de valor, acima ou abaixo de outras formas ou estados de solidariedade, nem para identificá-la – se ficarmos na definição propriamente sociológica – com uma ideologia progressista ou reacionária. Que um grupo se sinta ou aja como uma comunidade somente é “melhor” – ou seja, é um valor – em circunstâncias e com referências bem determinadas; outras vezes, isso pode ser prejudicial para este grupo e para outros. (Gallino, 2005, p. 142).

O autor reforça, assim, que a comunidade não tem valor em si mesma. São as ações de seus membros que podem ser consideradas positiva ou negativamente neste contexto. Já Anthony Cohen, antropólogo, conceitua comunidade como uma entidade simbólica

Comunidade existe nas mentes de seus membros e não deve ser confundida com afirmações geográficas ou sociológicas de “fato”. Por extensão, a distinção das comunidades e, por consequência, a realidade de suas fronteiras, similarmente, estão situadas na mente, nos significados que as pessoas conferem a elas, não nas suas formas estruturais. Como temos visto, essa realidade de comunidade é expressa e enfeitada simbolicamente (Cohen, 1985, p. 98 apud Polivanov, 2009, p. 127)

Os parâmetros para se configurar uma comunidade, como também para determinar os seus limites e as suas fronteiras estariam, portanto, no significado preparado pelos seus membros. Ao conceituar comunidade como uma construção simbólica, Shore enfatiza a questão da identidade.

Abordagens antropológicas recentes, exemplificadas por Cohen (1985), têm evitado o problema de definição de tentar formular um modelo estrutural de comunidade, concentrando-se em vez disso no significado. Para Cohen, comunidade é uma entidade simbólica, sem parâmetros fixos, pois existe em relação e oposição a outras comunidades observadas; um sistema de valores

e um código de moral que proporcionam a seus membros um senso de identidade. (Shore, 1996, p. 116).

Cohen aponta que “as pessoas constroem comunidade simbolicamente, fazendo dela uma fonte e depósito de significado e uma referência de sua identidade” (Cohen, 1985, p. 118 apud Polivanov, 2009, p. 129).

O vínculo relação entre comunidade e identidade seria, portanto, o núcleo do conceito de comunidade. Os critérios e significados de comunidade, de acordo com Polivanov, seriam conferidos pelos indivíduos no processo de significação que está em constante mudança, transformando o referencial de acordo com o contexto. Para o autor, a marca da comunidade seria um vazio a ser preenchido. E o ato de preencher teria uma natureza modificável, cuja constante transformação não consentiria o reconhecimento de parâmetros. A autora reflete que “mesmo que a comunidade não exista de fato, ela é importante, uma vez que são a sua representação e o sentido que se dá a ela que elaboram as identidades” (Polivanov, 2009, pp. 128-129).

Nesta ótica, os assuntos sobre comunidade como um espaço social e político, ficam preteridos, visto que a comunidade nem necessita existir, ou seja, as relações da comunidade, no âmbito social e político não precisam se afirmar de fato, dado que a relevância da comunidade é encontrada no sentido que a pessoa atribui a este signo e como isso correlaciona com a sua identidade. Mesmo que essa abordagem apresente observações importantes sobre o conceito de comunidade e seus reflexos na construção da identidade, não percorre no sentido de tornar este conceito menos vago. De outro modo, ao transferir à subjetividade a função nuclear na constituição da comunidade, esse significado efetiva toda construção simbólica que esteja abarcada sob esse termo.

Apura-se, portanto, que o assunto sobre a definição de comunidade é um tema bastante desafiador e discutível. Não se identifica uma concordância entre os autores que estudam a questão e, ainda, pode-se constatar que os parâmetros utilizados apresentam oscilações.

1.10. Considerações finais sobre Teatro e Comunidade

O teatro comunitário tem muita flexibilidade e oferece muitas oportunidades de aplicação numa vasta gama de contextos. No entanto, isso pode ser útil e prejudicial.

Por um lado, oferece aos sem voz e impotentes a oportunidade de se expressarem e agirem de maneiras que possam contribuir significativamente para a melhoria de sua comunidade e da sociedade como um todo.

Por outro lado, o fato de a atividade ser mais ou menos baseada na improvisação torna-a num negócio bastante arriscado, e é necessário tomar medidas para garantir que cada participante compreenda e trabalhe dentro do limite de um quadro de referência definido.

No decurso do desenvolvimento de um programa de teatro comunitário, é aconselhável ter em conta os fatores susceptíveis de facilitar ou de combater o protesto. Também é necessário descobrir os métodos que podem ser usados para aproveitar os fatores facilitadores e aqueles que podem ser implantados para minimizar os efeitos dos fatores limitantes.

Tal ação depende da filosofia e dos objetivos do programa em relação ao contexto tradicional e sociopolítico em que o programa deve ser executado. O financiamento foi identificado como uma grande restrição para os grupos de teatro comunitários, especialmente porque a maioria deles tem que viajar de um lugar para outro para desempenhar suas funções.

A criação de um grupo de teatro em cada comunidade-alvo estratégica para minimizar as viagens e garantir que as atividades se tornem parte dos eventos culturais normais dentro da comunidade pode ser uma estratégia importante para reduzir a dependência dos grupos de financiamento e apoio externos.

Na medida do possível, os pedidos de financiamento devem ser apresentados apenas nas fases iniciais para a formação dos membros do grupo, para o desenvolvimento das capacidades dos grupos para funcionarem de forma independente e para a implementação do acompanhamento e da avaliação.

Deverá ser atribuído tempo suficiente para o desenvolvimento do programa de acompanhamento e avaliação e a sua execução deverá ser sistemática, coerente e transparente. Os resultados dos exercícios de acompanhamento e avaliação devem ser comunicados não só aos doadores e outros profissionais de teatro, mas também às comunidades-alvo.

Capítulo 2 - O Teatro Interactivo: introdução

Os atores e os espectadores são capitais da fluidez do espetáculo e é entre eles que a interação pode ser observada de forma mais intensa, já que são subordinados diretos. A comunicação que se estabelece entre os atores e o público possibilita a troca de informações e favorece a ação interativa (Lobo, 2010, p. 20).

O conceito de interatividade é muito abrangente e está presente em muitas áreas do conhecimento, sendo aplicado em diversas disciplinas com diferentes denotações. O pragmatismo, considerando a totalidade da experiência e riqueza da natureza, entende a humanidade como agente constante e criativo. O não reconhecimento dessa interação chega a prejudicar o pensamento acerca da existência humana.

O teatro ritualístico migrado para a cidade-estado de Atenas, passou a ter a sua organização de acordo com o seu novo território, o espaço urbano. A participação do público era certa. À luz deste contexto, a historiadora do teatro, Margot Bethold, diz

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no Theatron não era meramente espectadora, mas participantes no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (Berthold, 2001, p. 103-104).

Além das diversas áreas nas quais o conceito de interatividade pode ser aplicado, ele também pode ser abordado sob outra perspectiva, qual seja, a que abrange a ideia da palavra dentro da comunicação humana.

Nesse campo, Berlo (2011, p. 78) identifica que existe uma relação de interdependência na interação, na qual cada agente depende do outro e que varia em grau, qualidade e contexto. Porém, o autor observa a limitação de compreender a interação apenas como ação e reação. Segundo Berlo (2011, p. 78), as pessoas não trabalham da mesma forma que uma máquina.

Quando se adota o paradigma ação-reação, o processo é visualizado linearmente e do ponto de vista da fonte (em que há apenas emissão e feedback, tendo este último apenas a função de testar a eficácia da mensagem). A segunda falha do uso do conceito de ação-reação refere-se à nossa referência permanente à comunicação como processo.

Os termos ação e reação não se adequam ao conceito de processo, já que há um começo na comunicação (o ato), um segundo evento (reação), eventos subsequentes etc., e um fim. Implicam a interdependência de eventos dentro da sequência, mas não implicam o tipo de interdependência dinâmica que se compreende no processo de comunicação (Berlo, 2011, p. 79).

Segundo Brandão (2012, p. 46), uma obra clássica que contribui para o estudo da interação é a “Pragmática da Comunicação Humana” de Watzlawick, Beavin e Jackson (1993, p. 18). Os estudos pragmáticos realizados por eles visam mostrar a relação entre os interagentes, mediada pela comunicação.

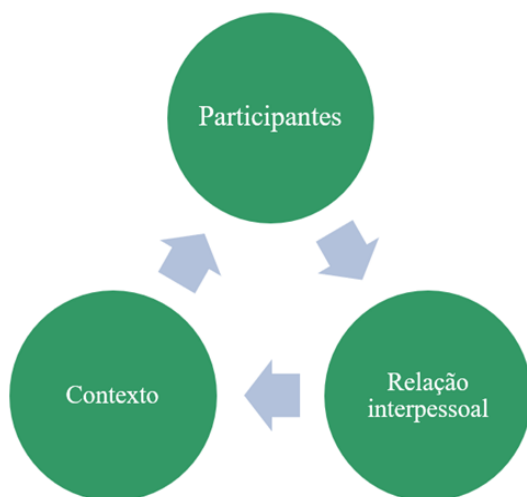
A pragmática da comunicação valoriza a relação interdependente do indivíduo com seu ambiente e com seus pares, em que cada comportamento individual é afetado pelo

comportamento dos outros. A interação é uma série complexa de mensagens trocadas entre as pessoas. No entanto, a compreensão da comunicação vai além das trocas verbais. Para eles, todo comportamento é comunicação (Watzlawick, Beavin, Jackson, 1993, p. 18).

Conforme Fischer (2007, p. 13), a relação interpessoal não existe no âmbito da razão, ela ocorre entre indivíduos e deve ser entendida como uma série de eventos conectados. Então, a comunicação não é somente um conjunto de ações em relação a outra pessoa, mas sim a interação criada entre os participantes.

Isso significa dizer que um indivíduo não se comunica, está integrado na comunicação ou se torna parte dela. Mais do que pessoas, o relacionamento envolve eventos, ações e comportamentos na criação, manutenção ou término de relacionamentos. Adicionalmente, a interação sempre ocorre em um contexto; além do físico e deve-se considerar também o temporal e principalmente, o social. Portanto, a interação envolve três elementos: os participantes, a relação e o contexto.

Figura 2: Elementos da interação



Fonte: Elaborado com base em Fischer (2007, p. 13)

2.1. Interactividade no âmbito do Teatro

Na segunda metade do século XX, vários movimentos pelos direitos civis em diferentes países do mundo ganharam força tendo como pano de fundo a notoriedade do ativismo relacionado ao espaço e às audiências. O movimento negro e a defesa de minorias oprimidas, estudantes de países latino-americanos e diversas revoluções que tomaram conta do mundo,

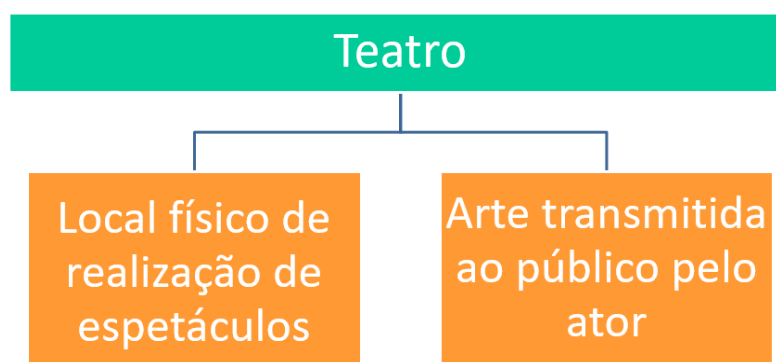
passaram a fazer parte das necessidades de orientação estética de artistas e do discurso de intelectuais que passaram a vincular suas obras a interesses políticos na crença de que a arte pode induzir mudanças de acordo com a individualidade do sujeito para depois potencializar a revolução no nível coletivo. No caso do teatro, “o palco seria oferecido como espaço relevante para o debate das questões que afligiam as nossas sociedades, e os espectadores convidados a participar efetivamente desses eventos” (Desgranges, 2010, p. 55).

Fischer (2007, p. 13) entende que a interação é a relação entre eventos comunicativos. Para ele, comunicação interpessoal, relacionamento humano e interação humana são sinônimos. Quando se considera a interação como uma relação entre eventos comunicativos, pode-se colocá-la inserida no contexto teatral, pois o teatro é uma arte comunicacional.

A etimologia grega do teatro dá à palavra o sentido de ponto de vista, lugar a partir do qual se vê. O edifício autônomo, de propósitos idênticos ao que hoje se chama teatro, era chamado de auditório. Na terminologia das artes cênicas da Grécia, o teatro correspondia ao público, preposicionado com a orquestra e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semicírculo. A ideia de visão não está dissociada da palavra teatro. A leitura do teatro, ou melhor, da literatura dramática, não abrange todo o fenômeno compreendido por essa arte. É essencial que nele o público veja algo, no caso o ator, que defina a especificidade do teatro (Magaldi, 2006, pp. 1378-138).

Magaldi (2006, pp. 137-138) também menciona que a palavra teatro contempla pelo menos dois significados fundamentais: o edifício em que os espetáculos são realizados e uma arte específica, transmitida ao público por meio do ator.

Figura 3: Significados fundamentais do teatro



Fonte: Elaborado com base em Magaldi (2006, pp. 137-138)

Ainda que o primeiro significado esteja associado ao local físico, com características especiais, basicamente dotadas de público e palco, ao pensar em ir ao teatro a associação

imediate é sair de casa para ver, em um local adequado, uma performance, feita por atores. O teatro envolve a presença física de um artista, que se expõe para um público. Nele, o público e o ator ficam na frente um do outro durante o desenvolvimento do show. Para Ribeiro:

o teatro é uma arte híbrida que acumulou por milênios uma sabedoria cultural baseada na expressividade humana. No século da comunicação de massa, mantém a aura conferida pela presença do ator. Nunca se repete diante da variabilidade de possibilidades do ser humano. Considerado como a arte que privilegia o diálogo, o teatro tem o público como parte fundamental para o evento do espetáculo (Ribeiro, 2003, p. 17).

De acordo com Magaldi (2006, pp. 137-138), em sua obra “Iniciação ao teatro”, o perfil do teatro pode ser traçado pela natureza e comportamento do público. Se não estabelecerem os caminhos da dramaturgia, os espectadores condicionam a vitória ou a derrota de uma certa tendência, podendo estimulá-la ou desacreditá-la.

Como o espetáculo é um produto único, oferecido ao mesmo tempo, caso ocorra desinteresse do consumidor, o empresário se vê obrigado a substituí-lo com urgência. Dramaturgo, empresário, performer, diretor, todos pensam em obter o prazer do público oferecendo-lhes um espetáculo (Matín-Barbero, 2011, p. 115).

Dessa forma, o teatro pode ser considerado como um meio de comunicação grupal. A relação entre diretores e espectadores é algo que permite que um diálogo ocorra, porque há uma troca de informações. o que caracteriza o jogo teatral como interativo é a presença do ator diante do público com uma complexa troca de mensagens, que valorizam a comunicação como uma relação interdependente do indivíduo com seu ambiente e seus pares.

Então, o comportamento de um é impactado pelo do outro. O teatro é uma arte interativa por excelência. Durante a apresentação do espetáculo ocorre todo um processo de comunicação. Os sinais que são enviados pelo fenômeno da apresentação provocarão respostas na audiência e vice-versa. A variedade de informações trocadas está presente no monólogo do ator e até mesmo no pequeno sussurro da plateia.

O público funciona como um espelho que reflete as imagens do espetáculo e a observação do público funciona como a entrada em um laboratório de reações humanas em suas mais diversas variações. O mapeamento desses sinais é uma ação que se coloca na busca da melhor compreensão de seu papel dentro da dinâmica do teatro (Meiches, Fernandes, 2008, p. 8).

A obtenção da aprovação do espectador é uma tarefa difícil para os produtores, porque o público é o grande juiz e só ele é responsável pelos aplausos ou vaias. Para entender essa interdependência entre espetáculo e público, que faz parte do jogo da comunicação teatral, também deve-se levar em consideração os estudos de Aristóteles que, antes da era cristã, já havia estabelecido o primeiro modelo, que no século XX seria fundamental para os estudos da comunicação.

Em sua obra “Arte retórica e arte poética”, Aristóteles distingue três elementos relevantes dentro do processo comunicacional. O primeiro, a fonte, quem fala, que seria a unidade transmissora do processo de comunicação; o segundo, a mensagem, classificado como o produto físico da fonte; e a terceira, o destino, a quem se dirige, caracterizada pelo receptor e consumidor da mensagem. Dentro da dinâmica da comunicação teatral, pode-se relacionar esses três elementos com aqueles que são constitutivos de um espetáculo, ou seja, a fonte seria o ator, a mensagem, o que os atores querem transmitir, e o destino seria o público ou o receptor da mensagem. Dentro do universo comunicacional, diz que a relação de interdependência existente nos processos interativos torna cada indivíduo dependente um do outro, influenciando-se mutuamente. Essa ideia pode ser aplicada aos conceitos de fonte e destino, pois no momento da realização do fenômeno teatral, tanto a fonte (atores) quanto o destino (público) podem ser influenciados mutuamente (Carvalho, 2005, p. 33).

Figura 4: Elementos relevantes do processo comunicacional x espetáculo teatral

Processo Comunicacional	Espectáculo Teatral
Fonte: quem fala	Ator
Mensagem: produto físico da fonte	O que os atores querem transmitir
Destino: Receptor ou consumidor da mensagem	Público

Fonte: Elaborado com base em Carvalho (2005, p. 33)

Portanto, o público pode ser considerado como um elemento consumidor do processo comunicativo dentro do teatro. Quando atingido pela mensagem, ele reage imediatamente.

Assim, pode-se abandonar a ideia que concebe o espectador como passivo. O público interage com a apresentação teatral, expressando-se externa ou internamente através dos estímulos recebidos durante o espetáculo.

Tal contaminação estabelecida entre origem e destino levará a mudanças significativas na mensagem, caracterizando o processo interativo dentro do universo teatral, pois, ao passo que se estabelece uma troca de informações entre os participantes do fenômeno teatral, o contexto da narrativa, ou seja, a mensagem a ser transmitida, também começa a mudar de acordo com a relação que ocorre entre atores e espectadores (Peixoto, 2000, p. 28).

No que diz respeito à participação do público como elemento modificador no processo de produção teatral, pode-se analisar uma vasta gama de sinais que podem apontar para a presença do espectador na dinâmica teatral. Através de sinais visuais, sonoros e cinéticos que emanam do público e são identificados pelos atores, pode-se apontar a interatividade física e contemplativa que existe no público em relação ao espetáculo.

Esses sinais gerados de forma consciente ou inconsciente pelos espectadores desempenharão sua função de coparticipante do espetáculo, caracterizando sua natureza social, psicológica, cultural e estética. À medida que os atores dialogam com a iluminação, com o som e com os demais atores, o público responde aos estímulos espetaculares e proporciona outros, físicos ou energéticos (Duque, 2001, p. 21). Segundo Ribeiro

Os atores e o público emitem manifestações que podemos codificar, tais como: verbal, não verbal, sonora, postural, cinética e territorial, e esses sinais são interligados e simultâneos. Assim, como significantes articulados são capazes de estabelecer outros significados. Cada manifestação está ligada às experiências físicas, psíquicas e sociais do público. O desempenho de cada um deles terá sucesso em relação a certas funções (Ribeiro, 2003, p. 32).

Ribeiro (2003, p. 33) distingue quatro grandes agrupamentos de sinais da audiência: social, protocolar, emocional e fisiológico. Nesses grandes grupos é possível identificar sinais que revelam o comportamento do espectador diante do outro espectador, o momento histórico-social e o espetáculo. Pode-se identificar também que a cultura é o fator determinante do comportamento que, por vezes, é rebelde e vira suas próprias regras, causando diversas rupturas.

A partir do século XX, o teatro começa a seguir a direção de interação público/ator, em propostas de teatrólogos que começaram a produzir um teatro político, sendo um dos maiores

representantes desta estética Erwin Piscator, através de seu manifesto aos trabalhadores em 1919, na Revolução Russa.

A produção de Piscator foi um tipo de espécie de “teatro proletário”, como ferramenta de luta de classes. Já o autor e teatrólogo Bertolt Brecht observou que, para conseguir causar uma revolução no teatro político seria necessário um novo olhar do diretor, levando a um teatro de transmissão de conhecimento e não de vivências, como era feito até então pelo teatro naturalista.

Tendo como princípio o teatro épico, Brecht organizou a estética do teatro didático, introduzindo em suas peças comentários como nota de rodapé, feitos por um narrador, mostra de cartazes e placas, uso de máscaras, interrupções do texto com música-tema e, ainda, projeção de imagens.

O propósito era causar o “distanciamento” ou “estranhamento” no público, para que ele refletisse e não se envolvesse psicologicamente com o personagem, aprendendo a pensar sobre a ação, levando o teatro ao limite entre o discurso e a interatividade. Quebra-se a “quarta parede” utilizada no teatro naturalista. Anos mais tarde o teatro entra em crise nos períodos anterior e posterior à segunda grande guerra, e na década de 1960 começam a surgir novas ideias a partir do teatro experimental como o happening.

O “happening” é a primeira proposta cênica do século XX que exige interatividade do espectador, que tem como proposta a liberdade de criação e uso das diferentes linguagens artísticas. Esta estética é um movimento de contestação radical, uma manifestação para teatral, que surgiu na Europa e Estados Unidos no final da década de 1950. A função do happening era mexer com as estruturas superadas e em crise naquele momento, e seu princípio era mudar a troca de lugar entre o espectador e a obra, desta forma transformando o público em obra de arte. O happening é uma espécie de “ritual” moderno.

No Brasil, as ideias de Piscator e Brecht foram retomadas por Augusto Boal, com o teatro jornal, a partir da década de 1960. Para Boal, teatro é ação, e mesmo que não seja revolucionário, ele precisa ensaiar essa revolução.

Ele denominou seu teatro de “Teatro do Oprimido”, isto porque sua proposta é eliminar aquele que assiste à ação e que ele venha fazer parte da mesma, experimentando mudanças e libertando-se da condição passiva de espectador.

O teatro do oprimido possui um imenso arsenal de possibilidades para a interatividade. É a forma mais atual de teatro interativo, onde o público realmente pode tornar-se protagonista da cena a qualquer momento. As técnicas mais utilizadas no teatro do oprimido são: sistema coringa, teatro-fórum, teatro do invisível, entre outros.

2.2. Considerações finais sobre Teatro Interativo

A interatividade no teatro se dá desde o momento em que o espectador chega ao local, quando estabelece uma série de adaptações para o ambiente e as pessoas ao seu redor. Continua com as manifestações relacionadas ao universo da cultura teatral e podem ser caracterizadas como aplausos, o sorriso de apaziguamento para incentivar o ator no início de sua obra, os gritos de incentivo ou mesmo o silêncio, quando as cortinas são abertas.

Somam-se a esses os sinais fisiológicos, relacionados às adaptações do espectador ao ambiente e conforto da sala, que geram tensões ou relaxamentos que farão com que o público esteja predisposto a receber mensagens do espetáculo e a retribuir ou não.

Além disso, há o tipo de sinal emocional que é o que mais atrai a atenção dos atores, já que é o principal elemento de feedback, por meio de lágrimas, risos, gritos e sussurros e dependem de forma direta da codificação de emoções em cada cultura.

Esses sinais são integrantes do fenômeno teatral desde o seu aparecimento e sua existência confirma o conteúdo interativo da arte teatral. Atualmente, o papel participativo do público é amplo e a interferência de um ator-espectador que sobe ao palco e atua com os atores torna-se um paradigma do teatro contemporâneo.

Dessa forma, o espetáculo teatral é substanciado por uma resposta imediata ao estímulo proporcionado pela fonte comunicacional, que nessa circunstância são os artistas e, dessa relação, surge uma força comunicativa que depende da interação entre a motivação inicial proporcionada pelos atores e a participação imediata dos espectadores.

Cinquenta por cento de um espetáculo é realizado sob a responsabilidade do público. Em função de sua natureza e comportamento o perfil de uma montagem teatral pode ser traçado. Não se pode negar que a predisposição dos espectadores a um espetáculo vai determinar toda a sua trajetória, deixando explícita a importância desse elemento para a construção do fenômeno teatral. A não existência do público representa a aniquilação do teatro.

A única coisa que todas as formas de teatro têm em comum é a necessidade de público, que completa o processo criativo. Nas outras artes, é possível ao artista usar como princípio a ideia de que trabalha para si próprio. Dessa forma, no teatro, a teoria de que a arte existe pela arte pode ser refutada, pois é impossível dizer que o aplauso e o repúdio da plateia são indiferentes à realização do processo teatral.

Capítulo 3 - Caracterização da entidade de acolhimento

3.1 A Boutique da Cultura

A Boutique da Cultura é uma associação cultural sem fins lucrativos, constituída em 2013 e reconhecida com o Estatuto de Utilidade Pública. Com sede na freguesia de Carnide, desenvolve um trabalho regular de promoção da cultura, da cidadania e do desenvolvimento local.

O principal objetivo dos seus projetos é a valorização das pessoas e do território. A sua história, cruza-se com muitas outras histórias de homens e mulheres, que deram vida ao trabalho associativo. Nasceu quase por mero acaso, com um projeto que esteve em cena durante 9 anos de leituras encenadas, o “Boa Noite”. E entre tantas noites, entre tantas atividades culturais que foi realizando, como exposições, produções teatrais, tertúlias, espetáculos musicais, a sua corrente de público foi crescendo.

E sem dar conta, tem hoje uma programação regular a acontecer e está em grande fase de crescimento e expansão. Ao longo da sua história faz sempre cultura com as pessoas e não só para as pessoas. A casa em Lisboa, nasceu das pessoas, com as pessoas, para as pessoas. A Boutique da Cultura acredita numa cultura descentralizada e acessível. Acredita que a cultura permite uma intervenção social eficaz, que é uma área criadora de cidadania ativa, de desenvolvimento local, que se pode fazer a mudança numa comunidade.

Em setembro de 2019, a Boutique da Cultura inaugurou um novo Espaço em Carnide, o Espaço Boutique da Cultura, com um auditório, salas de ensaio e formação, oficinas, salas de música e cowork. E o seu compromisso com a comunidade de Carnide tem sido sucessivamente renovado com projetos como a Incubadora de Artes, as Livrarias Solidárias, a Casa das Artes ou ProjetAR-TE.

No ano 2022 levou o seu conhecimento, a sua experiência, a sua disponibilidade e criatividade para o Alentejo. Mais uma vez, a força e a vontade de fazer acontecer, abriu um novo espaço cultural na vila alentejana de Avis. Uma nova Livraria Solidária, um novo alojamento local e um espaço para a realização de Residências Artísticas.

3.2. Atividades da Associação

São diversas as atividades de aparato artístico e cultural desenvolvidas pela Boutique da Cultura.

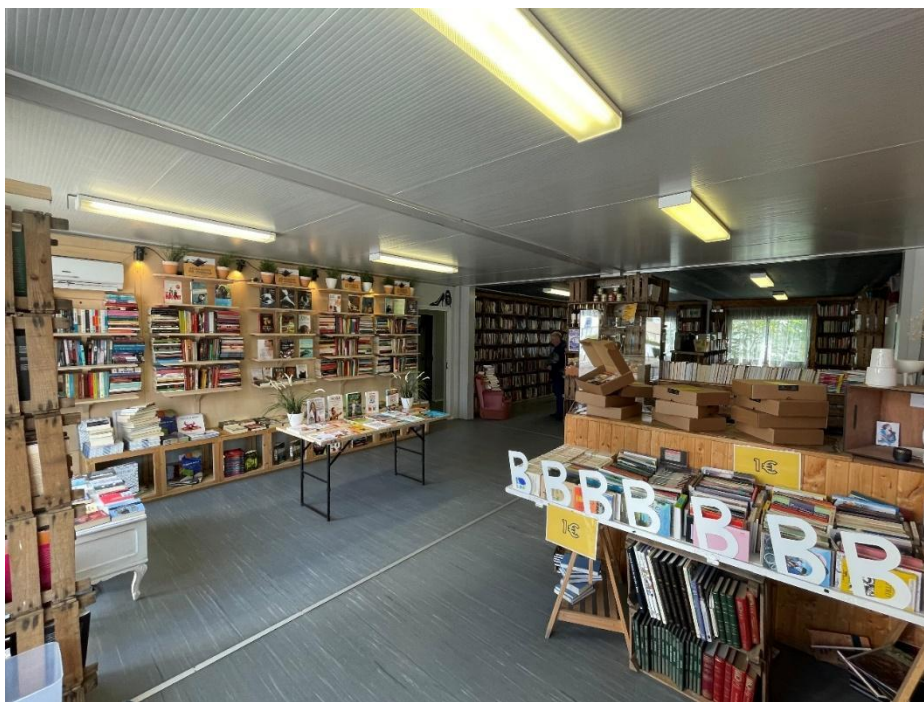
3.3. Livraria Solidária

Livrarias Solidárias Com a sua componente social e solidária e com preocupações ecológicas, de sustentabilidade, de reutilização e reaproveitamento de materiais, procura contribuir para a democratização do acesso à cultura e incentivar à leitura, através da venda de livros doados. Com preços que variam entre €1.00 e €5.00, as receitas revertem para a sustentabilidade do projeto, mas também para a realização de outras iniciativas culturais de promoção do livro e da leitura, como sessões de conto e tertúlias.

Sempre a pensar na forma de tornar ainda mais acessível o acesso à cultura, a Boutique da Cultura coloca à disposição de qualquer pessoa o projeto das Livrarias Solidárias. Todos os livros estão à distância de um clique. No website, o catálogo está sempre disponível e atualizado. E, diariamente, as encomendas podem ser enviadas pelos correios ou levantadas em loja.

As Livrarias Solidárias são associadas à Rede de Livrarias Independentes - RELI.

Figura 5: Livraria Solidária de Carnide.



Fonte: Arquivo do autor.

3.4. Incubadora de Artes

A Incubadora de Artes de Carnide tem como propósito a promoção do empreendedorismo e da criatividade, sendo, por isso, um cluster de novos negócios ou negócios já existentes ligados às artes e ofícios, compatibilizando valências de formação e de produção artística com uma visão assente numa economia circular, competitiva e de impacto social. Para

esse efeito, a Incubadora dispõe de espaços de escritório em cowork, oficina, espaços de formação e loja.

Figura 6: Incubadora de Artes.



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

Figura 7: Incubadora de Artes.



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

3.5. Street Arte Carnide

O *Street Art* Carnide nasceu entre outubro de 2015 e outubro de 2016. A Boutique da Cultura em parceria com a Crescer a Cores e também no âmbito do programa BIP-ZIP da Câmara Municipal de Lisboa, desenvolveu no Bairro Padre Cruz o projeto “Criar mudança através da Arte Urbana”. Com este projeto e com o Festival Muro, organizado pela GAU (Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa), foi possível criar no Bairro Padre Cruz uma das maiores galerias de arte urbana da Europa, hoje com cerca de 110 obras, espalhadas por muros, prédios e espaços públicos. Desde essa data que a Boutique da Cultura organiza visitas guiadas a estas obras de arte.

Figura 8: Street Arte Carnide.



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

Figura 9: Street Arte Carnide.



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

Figura 10: Street Arte Carnide.



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

3.6. Casa das Artes de Carnide

A Casa das Artes de Carnide é um dos projetos vencedores do Orçamento Participativo de Lisboa de 2017. Surgiu para ser um espaço de vocação criativa para o apoio às artes performativas. Com um auditório com lotação máxima de 86 pessoas, um estúdio de gravação/sala de música e uma sala-estúdio, esta Casa veio criar condições para promover a cultura como uma verdadeira máquina geradora de sinergias numa maior escala, apoiando a produção artística, cedendo espaços e acolhendo grupos temporários, formais ou informais, que queiram usufruir de um ambiente criativo, abundante em imaginação, pessoas dedicadas e energia positiva e criadora.

Um eixo que a Boutique da Cultura vê como prioritário na Casa das Artes é a formação no campo das artes performativas. O plano de formação não só dirigida aos mais novos, mas a toda a comunidade que queira aprofundar, ou até mesmo experimentar pisar um palco. Por norma, oferece cursos regulares de longa duração na área do teatro. As turmas são divididas por faixas etárias, criando grupos de trabalho com crianças e jovens.

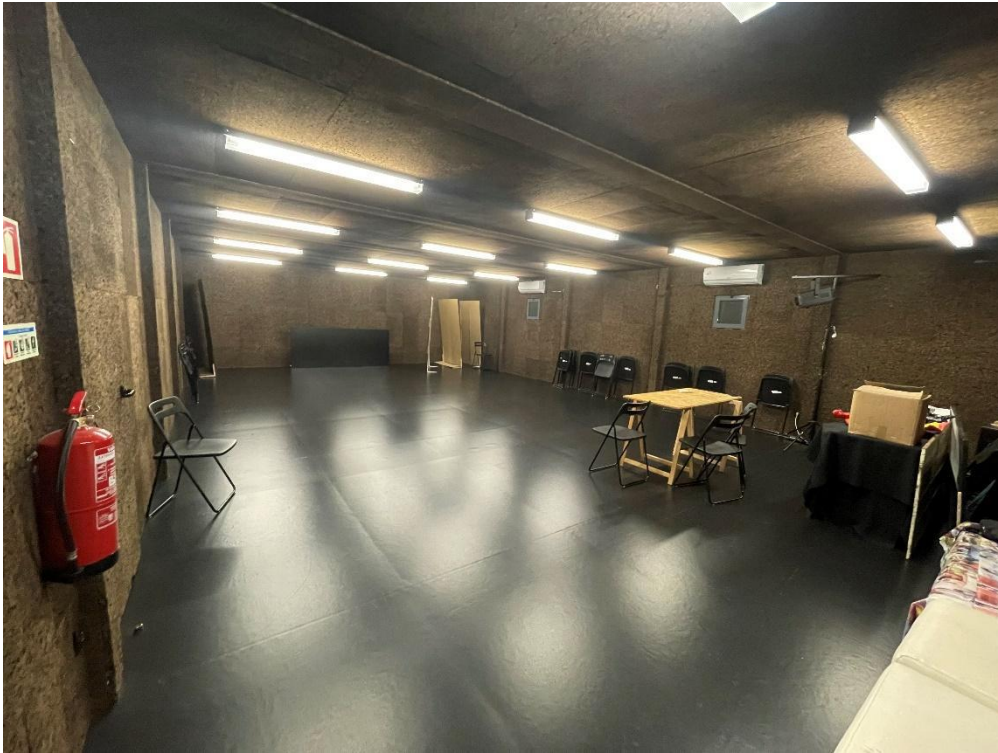
Ainda, a Boutique da Cultura dispõe de uma sala específica para lecionar música nas suas mais diversas vertentes. Todos os professores são devidamente certificados e tentam sempre, para além da componente teórica e prática, proporcionar aos seus alunos momentos de descontração e alegria. As aulas são sempre agendadas consoante a disponibilidade dos alunos e dos professores. Para além de serem aulas individuais, todos os anos há um espetáculo aberto, fruto coletivo dos alunos de música da Boutique da Cultura.

Figura 11: Sala de Música e Gravação.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 12: Sala Estúdio.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 13: Auditório.



Fonte: Arquivo do autor.

3.7. Serviço Educativo

O Serviço Educativo da Boutique da Cultura tem um papel fundamental no estímulo ao desenvolvimento da criatividade e do espírito crítico, através da realização de atividades inovadoras, apelativas, lúdicas e experimentais.

Envolver as crianças, escolas e outros grupos nesta área é o eixo estruturante da programação, que estimula a inclusão social e abre uma porta de acesso à cultura, à arte e à leitura. Compreender melhor alguns temas da atualidade através de uma peça de teatro ou explorar, de uma forma pedagógica, os bastidores, desvendando segredos, refletindo e partilhando aprendizagens são algumas das propostas para o ano letivo de 2022-2023.

A Boutique da Cultura quer contribuir para a construção de um público mais participativo e esclarecido, atendendo a um programa diversificado.

Cartilha completa desenvolvida pela Boutique da Cultura encontra-se no anexo B.

3.8. Projeto sociocultural com a comunidade

3.8.1. ProjetART-TE

Projetar-te é uma acção cofinanciada pelo programa POR Lisbo@2020, Fundo Social Europeu, e integrado na Rede DLBC Lisboa, o projeto visa o combate à exclusão social e a promoção da igualdade de género, promovendo a capacitação e o apoio a mulheres residentes nas quatro zonas de intervenção da freguesia de Carnide, em idade ativa e em situação de vulnerabilidade socioeconómica, utilizando a cultura e a arte como principal ferramenta para uma integração igual na comunidade, incluindo a sua realização pessoal e profissional.

A intervenção acontece na freguesia de Carnide, em particular nos quatro bairros e zonas de intervenção prioritária: Bairro Padre Cruz, Horta Nova, Centro Histórico e as Azinhagas dos Lameiros e da Torre do Fato.

O objetivo principal é empoderar mulheres residentes nestes territórios em idade ativa e em situação de vulnerabilidade socioeconómica, capacitá-las de instrumentos para uma integração plena e igual na comunidade, incluindo a sua realização profissional.

Figura 14: Identidade Gráfica do projecto ProjeTARTE.



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

3.8.2 Parceria com a Clínica Psiquiátrica de São José

Figura 15: Fachada da Clínica Psiquiátrica de São José-Telheiras



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

Como cenário de atuação das atividades do ProjetART-TE está a Clínica Psiquiátrica de São José, junto à Ordem das Irmãs Hospitaleiras, situada no bairro de Telheiras, em Lisboa. Nesta instituição a Boutique da Cultura atua com o ProjetART-TE através da capacitação das utentes com as artes, nomeadamente com laboratórios capacitar de Teatro e Movimento, a Oficina de Capacitação de Artes Plásticas e a Oficina de Voz. As atividades impactam em torno de 60 utentes.

a) Teatro e Movimento

Aqui, os utentes que residem na Clínica Psiquiátrica de São José participam todas as segundas e quartas-feiras, das 11h às 12h30, das sessões de Teatro e Movimento, com a formadora Fernanda Paulo. Acompanhei várias sessões de ensinamentos, desenvolvimento de capacidades motoras, voz, corpo e memória que culminaram em uma apresentação teatral intitulada “Nenhum Homem é Uma Ilha”. Foi uma dramaturgia emocionante, que utilizou também um guião criado pelos próprios participantes.

Figura 16: Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Clínica Psiquiátrica de São José



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 17: Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Apresentação do espetáculo “Nenhum Homem é Uma Ilha”, Biblioteca de Marvila.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 18: Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Apresentação do espetáculo “Nenhum Homem é Uma Ilha”, Biblioteca de Marvila.



Fonte: Arquivo do autor.

b) Oficina de Capacitação de Artes Plásticas.

Através das competências da profissional Sofia Sustelo Cavaco Silva, os utentes da Clínica Psiquiátrica, são convidados a desenvolver suas habilidades no desenho e na pintura.

A arte plástica tem inúmeros benefícios para a saúde das pessoas, pois reduz o estresse e ajuda no seu bem-estar. No caso das pessoas que vivem com deficiência mental, a prática dessa atividade ajuda a reduzir a deterioração cognitiva, trabalha a autoestima, a psicomotricidade fina e grossa, e melhora a saúde emocional e a criatividade.

Nas oficinas, pude acompanhar o trabalho que a formadora desenvolveu com base em três grandes artistas: Vieira da Silva e Wassily Kandinsky.

Figura 19: Laboratório Capacitar “Oficina de Capacitação de Artes Plásticas”. Clínica Psiquiátrica de São José-Telheiras.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 20: Laboratório Capacitar “Oficina de Capacitação de Artes Plásticas”. Clínica Psiquiátrica de São José-Telheiras.



Fonte: Arquivo do autor.

c) Oficina de Voz

A preparação vocal não ficou de fora. A professora de música, Joana Dinis Fonseca, tornou-se a profissional responsável pela execução do Coro da Clínica.

A música pode oferecer benefícios para idosos, assim como interação em grupos. Favorece a memória, evoca lembranças do presente e do passado. Quando utilizada com prazer a música pode trazer ao idoso a compreensão do mundo e de nós mesmo. Estudos comprovam que a música traz melhoria corporal, melhorando atividades musculares, melhorando então a respiração, pressão sanguínea, humor e metabolismo, além de fortalecer as relações interpessoais onde a música é capaz de socializar, integrar e promover o equilíbrio emocional.

Figura 21: Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Clínica Psiquiátrica de São José-Telheiras.



Fonte: Arquivo do autor.

3.8.3. Parceria com o Centro Social Polivalente do Bairro Padre Cruz

Figura 22: Fachada do Centro Social Polivalente e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.



Fonte: Google Imagens.

O Centro Social Polivalente do Bairro Padre Cruz, conhecido como Centro de Dia, órgão gerido pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, cujos objetivos são: a) prestação de serviços que satisfaçam necessidades básicas; b) prestação de apoio psicossocial; c) fomento das relações interpessoais ao nível dos idosos e destes com outros grupos etários, a fim de evitar o isolamento, integra uma parceria frutífera com a Boutique da Cultura, celebrado em acordo, que tem como base a intervenção da Boutique da Cultura, no referido espaço, através da arte.

Na instituição, situada no Bairro Padre Cruz, em Lisboa, a Boutique da Cultura intervém com duas atividades artísticas que tenho acompanhado durante todo o estágio:

a) Oficina de Voz.

Através dos ensinamentos da formadora Joana Dinis da Fonseca, as utentes recebem formação completa no âmbito do coro. Encontros semanais, todas terças-feiras, das 10h30 às 12h, nas instalações do Centro de Dia.

Figura 23: Sessão do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.



Fonte: Arquivo do autor.

b) Teatro e Movimento

No mesmo seguimento da Oficina de Voz, acontece workshop contínuo denominado Teatro e Movimento, com a formadora Fernanda Paulo. Acompanhei os encontros semanais, todas as segundas e quintas-feiras, das 14h30 às 16h, e, ainda, a preparação com a montagem do espetáculo “Conversas de Café”. Os utentes tiveram a ideia de criar um guião, original, autêntico e que retratasse as suas vidas naquele reduto, também chamado por eles de Comunidade.

Com a encenação da formadora - e também atriz - Fernanda Paulo, ensaiaram dias e dias e colocaram em palco, mais exatamente no dia 27 de fevereiro de 2023, no Auditório da Boutique da Cultura, o espetáculo que contou com um público diverso, entre geral, amigos e familiares.

Foi uma noite emocionante em que pude compreender os significados da arte, especialmente do teatro, sob a vida das pessoas. Ao terem a oportunidade de pisar num palco, num palco em que pisam profissionais do teatro, os participantes sentiram-se valorizados, integrados, transformados e estimulados a se divertir, a “colocar a mão” no livro sagrado das artes cénicas, sem serem impedidos por dogmas ou literaturas.

Acompanhar este processo, além de poder testemunhar a importância do teatro na vida de uma pessoa, reforcei o meu entendimento acerca do impacto que o teatro tem na Comunidade, ou pelo menos no que compreendo como Comunidade, aliado a tudo aquilo que a tenta definir. Nogueira utiliza uma citação de Kershaw para definir Teatro em Comunidade:

Sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade de sua audiência. Neste sentido, essas práticas podem ser caracterizadas enquanto Teatro na Comunidade. (Kershaw, 1992, p. 5 apud Nogueira, 2009, p.173).

Figura 24: Sessão do Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 25: Sessão do Laboratório Capacitar “Teatro e Movimento”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 26: Apresentação pública da peça “Conversas de Café”, do Laboratório Capacitar “teatro e Movimento”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 27: Apresentação pública da peça “Conversas de Café”, do Laboratório Capacitar “teatro e Movimento”. Centro de Dia e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz.



Fonte: Arquivo do autor.

3.8.4 Coro Boutique da Cultura

A Boutique da Cultura criou em 2022 o Coro BC, com integrantes da comunidade. São 36 integrantes, entre homens e mulheres, que todas as terças e sextas-feiras, reúnem-se para aprender sobre música e para se prepararem para apresentações.

O grupo é coordenado pela professora de piano e canto, Joana Dinis da Fonseca e utilizam o auditório da Boutique da Cultura para as sessões. Pude acompanhar várias sessões e conversar com alguns integrantes, que resultaram em questionários, anexados ao presente trabalho, em campo específico, sobre as percepções de cada um referente à integração através da música.

Devido ao excelente desempenho do Coro, os participantes foram convidados a integrar o elenco do espetáculo “Demokratía” que mereceu atenção especial no decorrer deste relatório.

Figura 28: Sessão do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Boutique da Cultura



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 29: Apresentação pública do “Encontro de Coros – Vozes de Natal”, do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Boutique da Cultura



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

Figura 30: Apresentação pública do “Encontro de Coros – Vozes de Natal”, do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Boutique da Cultura.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 31: Apresentação pública do “Encontro de Coros – Vozes de Natal”, do Laboratório Capacitar “Oficina de Voz”. Boutique da Cultura



Fonte: Arquivo do autor.

3.9. Expansão para o Alentejo

Em abril de 2022, a Boutique da Cultura rumo a novos destinos e novos desafios, que prometem continuar a missão já desenvolvida na capital: colocar a cultura ao serviço das pessoas e dos territórios. É um antigo posto da GNR, na pequena vila alentejana de Avis, que dá casa a um novo espaço cultural que alberga uma Livraria Solidária, um Alojamento Local e um programa de Residências Artísticas.

Figura 32: Boutique da Cultura, em Avis.

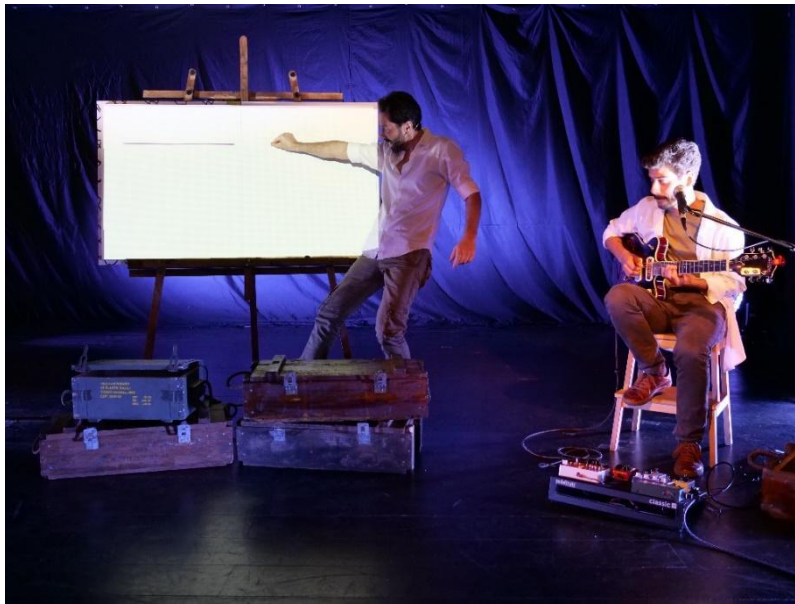


Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

3.10. Criação artística própria

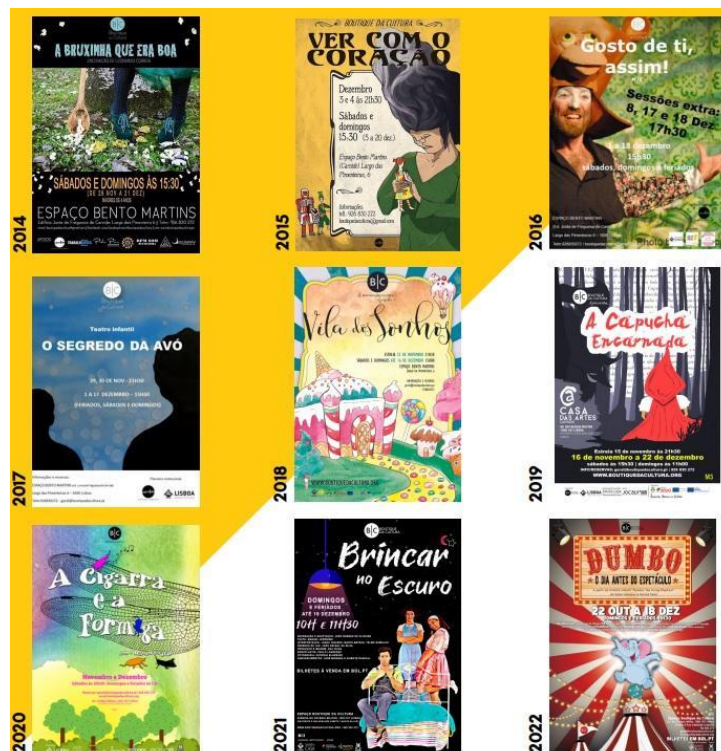
Edições Boutique da Cultura. Apesar do ADN desta associação estar, desde a sua origem, ligado ao teatro, a verdade é que a vontade de fazer acontecer cultura ultrapassa as fronteiras da produção teatral. Desde 2015 que a Boutique da Cultura ensina e vicia as pessoas a beber arte e cultura através das suas próprias produções literárias. Em 2022, a obra "Abraças-me?" de João Borges de Oliveira, tornou-se a mais recente obra a integrar o Plano Nacional de Leitura. "Cem Participações" (2015), "Gosto de ti assim" e "Street Art Carnide" (2016), "O Segredo da Avó" e "Abraço-te" (2017), "Histórias de Uma Rua Sem Nome" (2018), "Bairros de Lisboa" (2019), "Hoje não te posso abraçar" e "Abraças-me?" (2020).

Figura 33: Apresentação do espetáculo “Abraças-me?”, na Boutique da Cultura.



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

Figura 34: Produções infantis da Boutique da Cultura.



Fonte: Arquivo da Boutique da Cultura.

3.11. Acolhimento de espetáculos

Desde a sua inauguração em outubro de 2019, e até dezembro de 2022, a Boutique da Cultura conta com cerca de 29 mil espectadores. A Associação já tem seu reconhecimento, em Lisboa, como um valioso suporte na receção de grupos de teatro profissionais e amadores que desejam fazer acontecer seu trabalho, quer utilizando o palco, quer utilizando as instalações para ensaios ou afins.

3.12. Amigos da Boutique da Cultura - Associados

No âmbito da participação ativa da comunidade, a Boutique da Cultura desenvolveu ferramentas para contribuir com um teatro participativo que consiste na associação, na fidelização da comunidade para com o teatro, na Boutique. A fim de incentivar a participação e a formação de público, criou-se o cartão “Amigo da BC”, que dá a possibilidade de acesso a todos os espetáculos teatrais nas instalações da Boutique, seja de produção própria, seja de grupos externos que locam o espaço para as suas produções.

Capítulo 4 - A proposta inicial do estágio: produção do espetáculo “Enfia e cala-te”.

A pesquisa exerce um papel fundamental em um programa de mestrado, sendo uma das principais atividades realizadas pelos estudantes durante esse período. A pesquisa, no âmbito do Mestrado em Teatro, proporcionou a compreensão do papel artístico, cultural e social desenvolvido pela instituição junto da comunidade, por meio de um acompanhamento diário e durante um tempo vasto e numa compreensão substancial das abordagens de teatro e arte comunitária.

Inicialmente, o objeto de estudo do meu estágio seria o acompanhamento, criação, desenvolvimento e execução de uma produção denominada “Enfia e cala-te” que, também, partiria da ideia de participação da comunidade.

Sob a orientação do diretor criativo da Boutique da Cultura, João Borges de Oliveira, escritor, ator e encenador, pensámos na criação de um espetáculo que tivesse como referência os sapatos. O acessório tão comum que deveria trazer a comunidade para a produção do guião. Pensamos em sete pessoas de diferentes segmentos profissionais para nos encaminhar uma história, por escrito, que tivesse envolvido um par de sapatos.

Inusitado, mas resultou. Como estagiário, o diretor incumbiu-me de localizar duas pessoas que eu conhecesse e que eu sentiria que poderia dar boas histórias. Assim o fiz. Consegui duas histórias com duas amigas, Tereza Rodrigues Vieira, advogada renomada no Brasil, responsável por conseguir, diante do tribunal, a cirurgia de afirmação de sexo da sua

cliente, a atriz e modelo Roberta Gambine, com nome artístico de Roberta Close. A segunda história foi de outra amiga, Sofia Lucas, diretora executiva da revista Vogue Portugal.

João Borges havia conseguido mais histórias com amigos próximos, uma ceramista, um cantor de fado e uma escritora. Realizamos diversas reuniões, inclusive com o responsável pela operação técnica da Boutique da Cultura, João Rafael da Silva e chegámos a uma ideia inicial do desenho de luz e cenografia, mesmo sem ter um guião pronto, visto que este seria produzido através da junção de todas as histórias.

Ocorre que a dinâmica de um estágio é fluida, suscetível a mudanças. E foi o que aconteceu. Devido aos prazos e à intensa carga de trabalho na Boutique da Cultura, o diretor criativo decidiu adiar a produção deste espetáculo e interrompemos a tempestade de ideias acerca do tema, pelo que tomamos atenção a outro projeto, com texto já pronto e que tínhamos o desafio de envolver a comunidade dos projetos artísticos e o público, a produção do espetáculo “Demokratía”. Este processo será objeto de desenvolvimento dos próximos pontos deste trabalho.

4.1. Peça Teatral “Demokratía”

4.2. Concepção e Contextualização

O estágio na Boutique da Cultura foi produtivo e contribuiu significativamente para a minha formação contínua como ator e, até mesmo, como educador. Além de poder intensificar, pesquisar e, sobretudo, vivenciar a temática Teatro e Comunidade, acabei por experienciar um vigoroso reduto de arte, com ênfase na participação da comunidade de forma assídua e eficaz.

A minha vivência como estagiário permitiu acompanhar o processo por completo, na íntegra, desde a conceção da dramaturgia até aos aplausos do público na última sessão de apresentação. Acompanhar o processo do espetáculo “Demokratía”, do dramaturgo e encenador Manuel Jerónimo, fez identificar todos os ensinamentos teóricos obtidos durante o Mestrado.

Apresento, abaixo, uma descrição do processo de acompanhamento do espetáculo Demokratía, que foi ao encontro do tema da minha pesquisa – Teatro e Comunidade – quando, em determinado momento do processo de um peça de teatro considerada profissional, recorremos ao Coro da Boutique da Cultura, formado por trinta pessoas, entre homens e mulheres, cuja maioria jamais pisou ou se envolveu com o teatro com carácter profissional. Neste capítulo, apresento a relação do texto e da encenação com a estética brechtiana; a análise da criação; a metodologia e recolha de dados; a observação e a reflexão sobre o processo criativo; os ensaios abertos e as entrevistas com o elenco e encenador.

4.3. A estética brechtiana na dramaturgia de “Demokratía”

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.
(Brecht, 2005, p.142)

A estética brechtiana, também conhecida como Teatro Épico, foi desenvolvida pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht no início do século XX. Essa estética propõe uma forma de teatro que é engajada politicamente e que busca conscientizar o público sobre questões sociais e políticas, em vez de simplesmente entreter. A teoria teatral desenvolvida por Brecht aparece um tanto fragmentada em suas reflexões teóricas e trabalhos documentados, pois ele propõe que a experimentação e o trabalho, sempre em processo, caracterizam sua prática teatral.

A estética brechtiana valoriza a distância crítica do público em relação à obra teatral, evitando que o espectador se identifique emocionalmente com os personagens e a trama. Em vez disso, Brecht defendia a utilização de técnicas que chocassem e desestabilizassem o público, a fim de estimular a reflexão crítica sobre o que estava sendo apresentado.

Entre as técnicas utilizadas na estética brechtiana, destacam-se o uso de canções, projeções de imagens, luzes e sons que se sobrepõem à ação, interrupções bruscas da narrativa e a quebra da quarta parede, ou seja, a interação direta entre atores e público. Brecht também defendia a utilização de personagens arquetípicos, que representam grupos sociais ou políticos, em vez de personagens individuais.

A estética brechtiana busca evidenciar a artificialidade do teatro, destacando que ele é uma construção social e política. Ao expor a artificialidade da representação teatral, Brecht pretendia estimular o público a refletir sobre como a realidade também é construída e como é possível transformá-la. Dessa forma, a estética brechtiana tem uma forte dimensão política e social, buscando conscientizar o público sobre questões relevantes da época em que é produzida.

O encenador e autor do texto, Manuel Jerónimo, era muito objetivo quanto aos seus gostos e anseios com o espetáculo. As características da dramaturgia de *Demokratía* sustentou-se em três pilares, segundo o encenador.

O primeiro deles foi a interatividade. O público, relativamente à componente política do texto, deveria ter um voto real sobre o que estava a se passar na peça. Este pilar foi sustentado em vários momentos no espetáculo, aliás, até o último momento, quando a personagem Isabel, interpretada pela atriz Juana Pereira da Silva, solicita um último e derradeiro voto do público, com arma em punho.

O segundo pilar foi caracterizar o texto como realista, em certo sentido, no qual trouxesse momentos de nítida teatralidade. Percebemos isto quando aconteciam os monólogos durante todo o espetáculo, a partir de “cortes”, ou seja, os personagens desenvolviam a história e, à la Brecht, dirigiam-se ao público com alguma informação. O desejo do encenador de ter estes cortes era muito claro e era uma premissa, pois flertava desde o início com a estética brechtiana. Brecht fez surgir uma linguagem arrojada de cena ao implementar em suas peças o V-effekt, tradicionalmente chamado/ traduzido como “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento.” A partir do V-effekt, Brecht buscou suspender o ilusionismo da arte teatral através de recursos cênicos-musicais, cênicos-literários, literários e narrativos (Rosenfeld, 1985).

Baseado nos escritos de Brecht, reunido no livro “Estudos sobre teatro”, de 1978, os recursos cênico-musicais se formam de canções antiprosódicas, ou melhor, que não seguem os estudos da metrificação.

A antiprosódia dessas músicas tem a intenção de imprimir no público uma sensação de estranhamento, o que evita que a plateia fique inteiramente imergida na apresentação (Brecht, 1978). A finalidade das músicas brechtianas é encorajar o juízo crítico do público diante da realidade representada pelas canções (Brecht, 1978). No espetáculo *Demokratía*, em diversos momentos a música transporta o público ao contexto histórico da política, quer seja a nível mundial, quer seja a nível nacional. Em determinada altura da dramaturgia, a comunidade, através do Coro Boutique, posicionada nas últimas fileiras da plateia, entoam um pot-pourri de canções emblemáticas da política, entre elas, “Grândola, Vila Morena”, de Zeca Afonso e Bella Ciao, a emblemática canção italiana da liberdade. Com essa canção, são acolhidos os princípios da música brechtiana de facilitar e interpretar o texto, além de manifestar um comportamento, dado que, através dessa música, compreende-se o conteúdo político, para a reflexão acerca do tema democracia. O encenador alemão diz

Os acontecimentos históricos são acontecimentos únicos, transitórios, vinculados a épocas determinadas. O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas particularidades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as perspectivas desta. (Brecht, 1978, p. 84)

A música de Brecht é a que “facilita a compreensão do texto/ interpreta o texto/ pressupõe o texto/ assume uma posição/ revela um comportamento” (Brecht, 1978, p. 17). O dramaturgo denomina a sua música de “música-gesto”, visto que a mesma “confere, na prática, ao ator, a possibilidade de representar determinados “gestos” essenciais” (Brecht, 1978, pp. 186-187).

Esses “gestos” que os atores realizam nas canções contribuem para a conceituação brechtiana de *gestus*, caracterizado aspectos que simbolizam as configurações sociais e podem ser obtidos através de elementos da cena: imagens, falas, diálogos ou uma música:

Chamamos esfera do *gestus* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. (Brecht, 1978, p. 124)

Portanto, o *gestus* jamais objetivará expressar as características individuais das personagens, mas sempre expressará a relação entre elas a partir de um prisma social.

Os recursos cênico-literários dizem respeito aos cartazes projetados que o encenador utilizava em suas peças a fim de conceder a elas um didatismo, o que, para Brecht, fortalecia a natureza científico de suas produções. A utilização da ironia, da paródia, da parábola e de outras figuras de linguagem nas dramaturgias de Brecht, por sua vez, constituem os recursos literários (Rosenfeld, 1985). Em *Demokratía*, os monólogos que cortam/ interrompem a história, bem como os cartazes que explicam as peças defendidas por cada personagem, é uma utilização clara deste recurso cênico-literário.

Finalmente, a narratividade aparece na dramaturgia de Brecht por meio das ferramentas supramencionadas e através dos diálogos ditos pelos atores brechtianos. Esses diálogos não se

delimitam à função de representação de personagens, eles exercem também funções narrativas nas quais o interlocutor da narração é o público.

À vista disso, a quarta parede - como é denominada a parede imaginária que separa as personagens do público, permitindo que os personagens ajam como se o público não os tivesse vendo — é “quebrada”. O anseio de Brecht em alcançar o V-effekt deve-se também à vontade do dramaturgo de unir o seu teatro com o seu período histórico. Para Brecht:

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e a necessidade de uma nova organização da sociedade impõem-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas. (Brecht, 1978, p. 66)

Concorda-se, portanto, que alcançar o efeito de distância – elemento característico do teatro épico – envolve principalmente o trabalho dos atores, um certo caráter do espaço da cena e a maneira como a música é usada no palco.

No espetáculo *Demokratía*, quando o público começa a adentrar à sala de apresentação, o pano já está aberto e, em palco, está a personagem Isabel que aguarda o público se acomodar nas cadeiras e toma a palavra para lhes falar das regras do espetáculo, diretamente. Quando Isabel começa a falar das regras, revela ao público a importância que ele terá no decorrer e no final do espetáculo. Nas regras, fala sobre a participação em relação ao voto e também sobre a utilização ou não do telemóvel nos espetáculos de teatro. Tal ação pode ser interpretada como um *gestus* brechtiano, pois, como já foi explicado acima, o *gestus* é aquele que simboliza aspectos de uma configuração social (Brecht, 1978).

Logo em seguida, a personagem diz, claramente, que o espetáculo iniciará naquele momento e dirige-se à cadeira no centro do palco. O personagem Afonso entra em cena e também “quebra” a quarta parede ao dirigir-se a uma pessoa do público, cumprimentá-la e, em seguida, voltar ao diálogo.

Um terceiro pilar para a sustentação da dramaturgia foi o desafio de manter a ideia de que o texto não deveria ser propagandista, mas sim uma reflexão em conjunto do e com o público. Esta ideia de provocar reflexão fazia emergir discussões com o público, nos vários

momentos de conversa aberta ao final do espetáculo, a ponto de receber perguntas como “O que você quis dizer com isto?”. O encenador não estava a tentar dizer o que é certo ou errado, de uma forma taxativa e imutável, mas que uma ação levava a outra e que, por conseguinte, resultava em pensamento. Assim, o teatro de Brecht oferece em suas peças, elementos que permitem ao público fertilizar um juízo crítico sobre o que é apresentado. No entanto, essa perspectiva pedagógica não deve tornar o teatro brechtiano enjoado, aborrecido, pois “a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza.” (Brecht, 1978, p. 49)

Este último pilar encontra abrigo na estética de Brecht, encenador e dramaturgo alemão, cuja característica conhecida publicamente foi o rompimento com a unidade cronológica da cena realista e, simultaneamente, a implementação de recursos que tencionavam encaminhar o público à reflexão sobre a sua realidade política.

Em momentos oportunos que o encenador me proporcionava, de conversas e diálogos sobre a dramaturgia e o envolvimento da comunidade com o teatro, o encenador descreveu como construiu a dramaturgia. Ele caracterizou esta construção como espontânea, mas com algumas diretrizes, resumidas em três processos: o de alimentação, em que lia textos, via coisas aleatórias, pesquisava sobre democracia, sobre política, sobre opiniões diferentes sobre o tema, lia e estudava sobre o cenário político atual em diferentes partes do mundo; a fase da escrita simples, que consistia não num pensar sobre a dramaturgia, mas de na história que queria contar. Nesta fase ele tinha os pilares e as ideias que gostaria de trabalhar, bem delineados, mas que não sabiam aonde chegariam, visto que a história alimentava o processo. Por fim, na última fase realizava a reflexão e limpeza daquilo que não resultava. Nesta fase, há, segundo Manuel, uma espécie de fuçar a história e ver o que corresponde aos princípios dele como escritor e encenador, até surgir o produto final.

4.4. Análise da criação do espetáculo “Demokratía”

“Quatro actores são convidados para o novo espectáculo de um encenador. Mas quando chegam para o primeiro ensaio descobrem não só que o encenador não vai estar presente, como também que cada um recebeu um convite diferente. Agora, têm de arranjar uma forma de chegar a uma decisão em conjunto. Mas como? Como se pode chegar a uma decisão quando quatro pessoas querem coisas diferentes?”

A sinopse supramencionada refere-se à obra “Demokratía”, texto e encenação de Manuel Jerónimo que esteve em cartaz de 08 de março a 11 de maio de 2023, no Espaço Boutique da Cultura, em Carnide, Lisboa.

Foram aproximadamente 120 horas dedicadas ao espetáculo Demokratía, entre leituras iniciais, ensaios e ensaios abertos, além das 12 apresentações públicas, entre 8 de março e 11 de maio de 2023.

Um descrição mais detalhada do espetáculo, para que se possa entender os pontos a seguir deste capítulo dedicado à peça Demokratía: os quatro personagens de nomes Isabel, Luís, Afonso e Clara. Há uma metalinguagem aqui: o encenador (da história), que não aparece em cena, apenas é citado, convida quatro atores (da história), para se reunirem para o seu novo projeto de teatro. Entretanto, antecipadamente, diz um texto diferente para cada um deles e que deveriam decidir, na sua ausência, no dia do primeiro ensaio (que é o espetáculo), qual peça fariam. Os textos atribuídos aos quatro atores foram: à personagem Isabel foi atribuído o texto “As Bruxas de Salém”, de Arthur Miller; à personagem Afonso, “Fuente Ovejuna”, do dramaturgo espanhol Lope de Vega; à personagem Luís, “Coriolanos”, de Shakespeare e à personagem Clara, “A Ascensão de Arturo Ui”, de Brecht.

Uma preocupação inicial do encenador, exposta nos primeiros dias de reunião com o elenco para leitura, foi a de que o texto não se tornasse verborreico e teórico, como se os atores tivessem a discutir um tema em palco ao invés de estar a ver uma história. Esta preocupação era latente devido ao conteúdo do texto possuir caráter político e que, inevitavelmente, precisaria de informação e teoria.

Uma outra preocupação que percebi e que constatei nos ensaios iniciais foi a de que os atores deveriam entender todo o contexto que estava por trás do personagem, antes do momento da peça que estavam a ver. Os quatro atores – Fernanda, José, David e Juana – vieram de contextos diferentes. Por isso, no processo de criação da encenação, foram-lhes dados questionamentos como: que peças fizeram antes, que tipo de peças gostam de fazer, qual a formação de cada um, como eles abordam um texto teatral, dentre outros.

O encenador pediu aos atores, portanto, que criassem este contexto da personagem e que abordassem o texto que lhe fora atribuído como o personagem atribuiria. Os atores que flertavam mais com o clássico, sabiam o texto atribuído aos personagens, já os menos clássicos não sabiam nada do texto. Um exemplo foi o ator David Correia, que interpretou o personagem Afonso. Na história, o personagem (que não aparece em cena, apenas é mencionado) Pedro, encenador do futuro texto que faria com aqueles quatro personagens, atribuiu ao Afonso o texto Fuente Ovejuna, do Lope de Vega. O ator registou que não conhecia o clássico e para a

preparação da personagem, fez questão de não o ler, pois foi este o contexto criado para o personagem Afonso.

Nos mais de vinte dias de ensaios que percorreram o período das dez da manhã a uma hora da tarde, o encenador deixou clara a informação de que o texto vivia das irritações que os personagens tinham uns pelos outros. Logo de início, achei curiosa esta orientação e fiquei atento em como os atores absorveram esta informação e como nutririam estas irritações a ponto de criar tensão no texto. Para isto, os atores precisavam, por um lado, estar atento às atitudes uns dos outros e por outro reconhecer que o motor da peça era as relações de amor, de encanto e de interesse um pelo outro. Perguntas como esta: “O que vos irrita nesta personagem e o que vos encanta?”, motivavam os atores neste processo colaborativo e de descoberta. Portanto, o primeiro motor nos ensaios foi este: as relações de interesse que se formam, logo a partida, e como vão mudando e se desenrolando ao longo do espetáculo.

Em seguida, começaram a abordar os temas políticos da peça, ou seja, uma preparação com os atores sobre o lado político de cada personagem – direita, esquerda, centro-direita, centro-esquerda, extema direita ou extrema esquerda. Ainda, reflexão sobre a como cada personagem entendia a convivência, se eram mais individualistas ou defendiam a ideia de coletividade. Por fim, era preciso entender o que cada personagem defendia, os motivos que defendiam e por quê mudavam, ou seja, como reconheciam as suas contradições.

Durante o processo, o encenador não fez questão de realizar muitos exercícios específicos. Deixava a vontade para que cada ator pudesse executar suas individualidades de preparação para entrar em cena.

Um outro estágio muito interessante do processo criativo relaciona-se aos ensaios, que classifico como “livres”, porque o encenador deixava os atores muito à vontade para que o desenrolar dos ensaios pudesse produzir, espontaneamente, um desenho de cena, a partir das improvisações dos atores. Obviamente, constatei que esta abertura proporcionou à equipa inúmeros desenhos de cena, fertilizando, assim, as ideias do encenador. Uma mesma cena era feita várias vezes, de formas diferentes, para se criar o desenho de cena.

Por fim, os atores faziam alguns exercícios de complexificação que consistiam na interatividade com o público. Eles produziam vários cenários possíveis, para que depois, nos espetáculos, tivessem o mais preparados possível, a fim de lidarem com qualquer situação que o público trouxesse. Além disso, os atores fizeram exercícios de trabalho coletivo, de construção das personagens e, sobretudo, exercícios de dança, que envolviam música e movimento corporal, visto que, inicialmente, os monólogos que permeavam o texto seriam executados em

cena com movimentos corporais. Este processo foi mais uma apropriação do texto por parte de cada um atores.

A participação do Coro da Boutique da Cultura foi um dos ápices do espetáculo.

A encenação foi a de que os integrantes do coro se concentrassem no espaço comum da bilheteria, cada um com seu bilhete que dava acesso à sala de espetáculo, juntos ao público que também aguardava. Aberta a porta da sala, todos, integrantes do coro e público geral, adentravam a sala. Nas cadeiras do fundo do auditório, acomodava-se o coro. A peça tinha o seu início e no momento em que a personagem Clara, interpretada pela atriz Fernanda Paula, dirigia-se ao público com o monólogo de reflexão acerca das democracias que nasceram e das que morreram no mundo, o coro entoava, através da técnica *bocca chiusa*, a emblemática canção “Grândola, Vila Morena”, do compositor português Zeca Afonso. Percebi, em todas as quinze apresentações, a curiosidade e o desejo do público em apreciar aquelas vozes que ecoavam por toda a sala de espetáculo e que serviam de fundo para o texto intenso da personagem Clara.

A participação do coro, com pessoas, na sua maioria, entre os 50 e 80 anos de idade, contribuiu para que o espetáculo se tornasse um exemplo feliz de teatro e comunidade. Todos eram motivados a estar nas apresentações, seja pela temática, seja pelo desejo de fazer acontecer arte e cultura, de simplesmente gostarem de teatro, de utilizarem seu tempo livre na condição de reformados, de terem conhecimento dos benefícios da arte para a saúde, entre outros motivos. Houve, sem dúvida, motivações específicas que fizeram acontecer de forma robusta a participação da comunidade num espetáculo profissional de teatro.

A prática de teatro em escolas e comunidades acompanha e/ou reflete as experiências contemporâneas do teatro e vem dando especial atenção à desconstrução do texto dramático a fim de adaptá-lo às condições e motivações locais e ao mesmo tempo transgredir os limites do cotidiano e do ‘já visto’ (Cabral, 2005, p. 30).

4.5. Metodologia de Recolha e Análise dos dados

Na condução da investigação, desenhei então o meu plano de trabalho, para servir de guia na orientação de todos os passos a seguir, e que foram o meu ponto de partida: a questão orientadora deste estudo; a definição dos objetivos a prosseguir; e a opção por metodologias qualitativas. Com esta orientação, selecionei as técnicas e instrumentos de recolha e de análise dos dados: a pesquisa documental, registo fotográfico, observação directa de todas as atividades da associação cultural, notas em diário de bordo, entrevista com público e com o elenco e visitas

aos parceiros da Boutique da Cultura – Clínica Psiquiátrica de São José – Irmãs Hospitaleiras e Centro Social Polivalente e Residências Assistidas do Bairro Padre Cruz - para, portanto, fazer, respetivamente, a análise documental e a análise de conteúdo.

Para a concretização do estudo comecei por constituir acompanhar, diariamente, a metodologia de trabalho da Boutique da Cultura, a partir de observação directa: conhecer as instalações e documentos que fizeram o espaço ser uma associação com estatuto de utilidade pública: acompanhei o trabalho dos colaboradores – João Alves, responsável pela Livraria Solidária de Carnide, Ana Veuha, responsável pela comunicação e criação de material gráfico, João Rafael e Rodrigo Augusto, responsáveis pela técnica operacional do material cénico (iluminação e sonoplastia), Paulo Quaresma e João Borges de Oliveira, responsáveis pela direção administrativa e criação e, por fim, os voluntários, representados pela senhora Celeste Amaral, que auxilia na catalogação dos livros, bem como a arrumação nas prateleiras.

Solicitei junto do Presidente da Boutique da Cultura, Paulo Quaresma, acesso aos documentos de que dispusessem. Prontamente me foram cedidos pastas com documentos oficiais, álbuns de fotografias, cartazes, folhetos, livros de contas e demais documentos da constituição legal da Associação, e, ainda, acesso a Sharepoint – drive online que guarda todos os registos da associação. Selecionei e organizei todo o material de acordo com os objetivos do estudo: as relações com a comunidade.

A modalidade de Inquérito que escolhi para o estudo foi a da entrevista individual diretiva, por se apresentar como a mais adequada para os objetivos do estudo, na linha das propostas de Quivy e Campenhoudt, porque vai à procura das representações que os participantes nele envolvidos têm acerca dos seus valores e práticas (1998, p. 193). Na definição destes autores, este modelo de entrevista é assim designada

no sentido em que não é inteiramente aberta nem encaminhada por um grande número de perguntas precisas. Geralmente, o investigador dispõe de uma série de perguntas-guias, relativamente abertas, a propósito das quais é imperativo receber uma informação da parte do entrevistado (Quivy & Campenhoudt, 1998, p. 192).

Para Ghiglione e Matalon, neste tipo de entrevista o entrevistador conhece todos os temas sobre os quais tem de obter reações por parte do inquirido, mas a ordem e a forma como os irá introduzir são deixados ao seu critério,

sendo apenas fixada uma orientação para o início da entrevista (Ghiglione & Matalon, 2005, p. 64).

Tive também em atenção as observações de Quivy e Campenhoudt, para quem [s]e a entrevista é, antes de mais, (...) um método de recolha de informações, no sentido mais rico da expressão, o espírito teórico do investigador deve, no entanto, permanecer continuamente atento, de modo que as suas intervenções tragam elementos de análise tão fecundos quanto possível (Quivy & Campenhoudt, 1998, p. 192).

Neste processo de recolha de dados, procedi à análise documental. Chaumier define a análise documental como “uma operação ou um conjunto de operações visando representar o conteúdo de um documento de uma forma diferente do original, a fim de facilitar num estado ulterior a sua consulta e referência” (Chaumier *apud* Bardin, 1995, p. 45). Através deste tipo de análise, pesquisam-se documentos, diferentemente da análise de conteúdo, que trabalha com mensagens, e o objetivo essencial é uma representação da informação em forma de síntese organizada.

Assim sendo, procurei organizar as informações de acordo com os objetivos de estudo, procedendo à sua transformação e classificação dentro dos parâmetros. Num primeiro momento, procedi à identificação e selecção de todo material informativo relativo ao objetivo de estudo e os tipos de documentos a pesquisar: candidatura ao Portugal2020, feita pela associação e todos os documentos que mostravam o segmento do espaço e a sua prioridade em trabalhar com a comunidade, bem como entender, junto aos dirigentes, como a comunidade se aproximava e como era integrada nas atividades que a Boutique oferece.

4.6. Observação e reflexão sobre o processo criativo de Demokratía

Na introdução deste ponto destinado ao meu acompanhamento da produção do espetáculo Demokratía, trouxe reflexões acerca do universo de Bertolt Brecht, que ficou conhecido por romper com a unidade cronológica da cena realista. Esse também é um fator em comum entre a estética brechtiana e Demokratía.

A fragmentação brechtiana atravessa o espetáculo Demokratía à proporção que a peça rompe com as unidades de espaço e tempo. De espaço, visto que a história pode acontecer na praça pública, numa escola de teatro, num grande teatro, na casa de um dos personagens, etc. De tempo, em virtude de que o período em que acontece a história não é determinado no texto.

Fui feliz ao escolher a Boutique das Cultura como entidade de acolhimento do meu estágio, porque pude contemplar a integração da comunidade no meio artístico e cultural e, ainda, participar de um processo criativo – do espetáculo *Demokratía* – estando atento a tudo que se passava na cabeça do encenador, que também foi o autor do texto. O que quero dizer com isto é que me senti duplamente agraciado, pois, sendo a arte um emaranhado de possibilidades de criações, minha pesquisa foi enriquecida ao acompanhar desde o princípio, o processo de criação do espetáculo de Manuel Jerónimo.

Para o encenador e autor do texto, estavam muito claras duas referências: o texto de William Shakespeare, *Coriolanos*, em que duas cenas do texto original são feitas no decorrer da peça pelos personagens. Este acontecimento foi sempre uma preferência do encenador, pois para ele mostraria, mesmo sendo um excerto do texto de Shakespeare, como ele encenaria um texto do dramaturgo inglês. A outra referência que sempre esteve presente na ideia de encenação de Manuel Jerónimo foi a menção do texto de Bertolt Brecht – *A Ascensão de Arturo Ui* – que é descartado na história de *Demokratía* devido ao desenrolar dos diálogos das personagens. Mais uma vez, além da estética brechtiana, a menção a uma obra de Brecht também esteve presente. É uma referência contínua de Brecht.

O encenador passou aos atores uma ideia inicial de referência para se ambientarem ao que ele pretendia com o texto, num primeiro momento, visto que o processo criativo de ensaios foi espontâneo e colaborativo. Os cabarets e o teatro brechtiano foram as referências indicadas aos atores.

4.7. Ensaios Abertos/ Inquérito de Opinião

Foram quatro dias de ensaios abertos com a presença de público em geral e, sobretudo, de alunos de vários anos e de várias escolas de teatro da região metropolitana de Lisboa.

Nos dias 02 e 03 de março de 2023, às 14h, no Auditório da Boutique da Cultura, foram recebidos para o ensaio aberto, os alunos da Escola Secundária D. Pedro V, de Lisboa, especificamente os alunos do curso profissional de Intérprete Ator/Atriz.

No dia 06 de março de 2023, às 10h, no mesmo local, foram recebidos os alunos do curso profissional Intérprete Ator/Atriz do Instituto para o Desenvolvimento Social (IDS), de Lisboa.

No dia 07 de março de 2023, véspera da estreia, foram recebidos os alunos da ACT – Escola de Atores, de Lisboa.

Em todos os quatro dias de ensaio aberto com a presença de público, maioritariamente com estudantes de cursos profissionais de teatro, a interação com o espetáculo foi significativa.

Eu quis perceber, com a aplicação de um inquérito de opinião, enquanto académico e pesquisador, as percepções do público frente à dramaturgia, aos atores, à encenação, ao espaço e poder conhecer mais o público frequentador de teatro em Lisboa. O conteúdo das questões pretendia recolher dados de caracterização sociodemográfica e um conjunto de questões que possibilitassem compreender as suas percepções sobre o que assistiram, como por exemplo: a frequência com que vão ao teatro; o que pensam sobre a participação direta do público num espetáculo (teatro interativo); se agradou o espetáculo; se ficaram com receio de intervir quando era possível e, ainda, se a temática foi ao encontro dos tempos atuais, face à componente política.

Da análise dos dados provenientes das respostas ao inquérito destaco os seguintes aspectos: Percebi que 89,6% do público que assistiu e que respondeu ao inquérito eram jovens cuja faixa etária estava compreendida entre os 12 e os 24 anos de idade, sendo 89,6% estudantes de nacionalidade portuguesa; Cerca de um terço das pessoas que estiveram nos ensaios indicaram que frequentam o teatro poucas vezes.

Um facto que julgo ser importante, que, para muitos, pode ser confundido como um juízo de valor, reflecte-se na análise das respostas à pergunta: Qual a sua opinião sobre a participação direta do público num espetáculo de teatro?

64,6% responderam que lhes agradava a participação direta do público num espetáculo de teatro, com a justificativa de que os novos tempos são marcados por inúmeras formas de manifestação artística e tudo, ou quase tudo, se pode fazer na e com a arte.

Todas as perguntas, bem como a íntegra das respostas dos 48 entrevistados, foram extraídas da ferramenta do Google Formulários, e se encontra no anexo C deste relatório.

4.8. Estreia/ dias de apresentações

No dia oito de março de 2023, a Boutique da Cultura, através da sua equipa técnica e artística, preparou-se para receber o público na estreia do espetáculo “Demokratía”, no auditório da associação.

Um público formado por cem pessoas, entre pagantes e convidados, figuras públicas dos cenários político – com a presença do ministro da educação João Costa - e educacionl de Portugal, como professores e diretores escolares.

Em momentos que antecederam à estreia, a equipa ficou receosa em relação à participação deste público no espetáculo, visto que em sua maioria, era formado por pessoas de reconhemineto público e que, talvez, exitariam em participar quando solicitado. Entrentno, acabou sendo um surpresa para toda a equipa e para o público em geral: durante todos os

momentos em que se solicitou a participação todo público, a aceitação e disposição para tal foi significativa. Desta forma aconteceu em todas as demais apresentações, com casa cheia e um *feedback* positivo nas redes sociais.

Discussão e reflexões finais

Procurei identificar os recursos da estética de Brecht na dramaturgia de Demokratía e, pelos motivos apresentados nos itens acima, encontrei o *gestus*, a música-gesto e a narratividade.

Ainda, não menos importante, pelo contrário, o combustível para o desenvolvimento do meu estágio, foi a pesquisa, observação e vivência do Teatro e Comunidade. Ao acompanhar o espetáculo Demokratía, além de perceber, identificar e experienciar o que aprendi no curso regular de teatro, no Brasil e no Mestrado na Universidade de Évora, entendi, na prática, a definição de teatro feito por, com e para a comunidade. As trinta pessoas, entre senhoras e senhores da comunidade, que integraram o Coro que deu vida à sonoplastia do espetáculo, não só vivenciaram como artistas, em palco, como também sentiram-se agraciados pelo convite, legitimando, assim, o “para a” comunidade.

Foi um processo muito rico, no sentido em que o texto apresentado aos atores e o texto que resultou, foi diferente. O processo de construção e discussão e reflexos entre a equipa e as alternativas do encenador em conseguir um final para o texto que lhe interessasse, também foi uma mola propulsora para futuras criações.

Bibliografia

- Amorim, T., Freitas, T. & Wanderley, L. (1994). *Estágio universitário: problema ou solução?*
In V ENAGRAD – Encontro Nacional dos Estudantes de Graduação, ENAGRAD, Piracicaba.
- Arnold, M. (1869) *Cultura e Anarquia*. Londres: C U P.
- Bardin, L. (1995). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Z. (2003). *Comunidade - A busca por segurança em nosso mundo atual*: Jorge Zahar Ed.
- Bentley, E. (1983). *Vida do Drama*. Nova Iorque: Methuen.
- Berlo, D. K. (2011). *O processo da comunicação: introdução à teoria prática*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bertelli, L. (2002). *Estágios de Estudantes*. In Boorg, G. (Coord). Manual de Gestão de pessoas e equipes. São Paulo: Editora Gente.
- Berthold, M. (2001). *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Bezelga, I., Cruz, H., & Aguiar, R. (2017) *Práticas Artísticas: Participação e Comunidade*: Chaia/UE.
- Bezelga, I., & Aguiar, R. (2016). Teatro, locus e Comunidade. *Plural Pluriel*, v. 14, pp. 1-17.
- Bezelga, I. (2012). *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora*. (Tese de Doutorado não publicada). Universidade de Évora, Portugal.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro Comunitário: resistência e transformação social*. ATUEL, Buenos Aires.
- Boal, A. (1979). *Teatro do Oprimido*. Londres: Pluto Press.
- Boal, A. (1980). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1996). *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, A. (1998). *Teatro Legislativo*. Londres: Routledge.
- Boal, A. (2009). *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Borrini-Feyerabend, G., & Buchan, D. (1997). *Beyond Fences: Seeking Social Sustainability in Conservation*. Vol. I: A Process Companion. N.P.: World Conservation Union.
- Brandão, J. (2012). *Teatro Grego - origem e evolução*. São Paulo: Ars Poética.
- Brecht, B. (1978). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Brecht, B. (2005). Estudos sobre teatro. Tradução de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Butake, B. (1986). *Teatro, Consciência e Mobilização*. In Ndumbe H. Eyoh. *Redes para Pontes: Uma Experiência em Teatro para o Desenvolvimento*. Yaoundé: BET & Co Ltd.
- Cabral, B. (2005). O diferente em cena: Integração ou interação?. *Ponto de Vista*, 6-7 (2004/2005), pp. 27-42.
- Carvalho, A. P. de. (2005). *ARISTÓTELES: Arte retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro.
- Cohen, A. P. (1985). *The Symbolic Construction of Community*. Londres: Routledge.
- Cohen, A. (2001). *The Symbolic Construction of Community*. Routledge.
- Courtney, R. (1974). *Peça, Drama e Pensamento: Uma Formação Intelectual do Teatro na Educação*. Londres: Cassell & Collier Macmillan Publishers Ltd.
- Desgranges, F. (2010). *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec.
- Duque, B. B. L. (2001). *Identidade Espetacular*. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 1. sem. 2001. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.
- Eyoh, N. H. (1986). *Redes para Pontes: Uma Experiência em Teatro para o Desenvolvimento*. Yaoundé: BET & Co Ltda.
- Fischer, B. A. (2007). *Comunicação interpessoal: pragmática das relações humanas*. New York: Random House.
- Gallino, L. (2005). *Dicionário de Sociologia*. São Paulo: Paulus.
- Ghiglione, R. & Matalon, B. (2005). *O Inquérito: Teoria e Prática*. Oeiras: Celta.
- Inyang, E. & Bassey, S. (2017). *Community theatre as instrument for community sensitisation and mobilisation*. Oscar C. and Fombebe, Eunice F. Raytown: Ken Scholars Publishing.
- Kershaw, B. (1992). *A Política da Performance: Teatro Radical como Intervenção Cultural*. Londres: Routledge.
- Lobo, F. (2010). *A Era da Ignorância*. Revista Carta Capital, São Paulo.
- Macdonald, D. (1957). *Uma Teoria de Muitas Culturas. Cultura de Massa: As Artes Populares na América*. Nova Iorque: Macmillan.
- Magaldi, S. (2006). *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ática.
- Magalhães, D. (2000). *Intergeracionalidade e cidadania*. In: PAZ, Serafim. *Envelhecer com cidadania: quem sabe um dia?* Rio de Janeiro: CBCISSANG/RJ.
- Meiches, M., & Fernandes, S. (2008). *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva: Edusp.
- Nogueira, M. P. (2007). *Tentando definir o teatro na comunidade*. Virtual Books.

- Nogueira, M. P. (2008). *A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa*.
- Nogueira, M. P. (2009). *Teatro e comunidade. Cartografias do Ensino do Teatro*. Uberlândia: EDUFU.
- Polivanov, B. B. (2009). *Novos Rumos e Onda Livre: a construção de comunidades imaginadas através das radcom*. Revista Eco-Pós (Online), vol.12. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/952/892. (Acesso em 24/04/2023).
- Quivy, R. & Campenhout, L. (1998). *Manual de investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Nunes, S. (2004). *Boal e Bene: Contaminações para um teatro menor*. (Dissertação de Doutorado não publicada). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil. Disponível em <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/TESESilviaBalestreriNunes.pdf>
- Peixoto, F. (2000). *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense.
- Ribeiro, J. L. (2003). *As Máscaras do Espectador*. [Dissertação de mestrado em Teatro, Uni-Rio]. Repositório.
- Rocha-de-Oliveira, S. & Piccinini (2012). *Uma análise sobre a inserção profissional de estudantes de administração no Brasil*. RAM, Revista de Administração Mackenzie.
- Rosenfeld, A (1985). *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- Shore, C. (1996). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Watzlawick, P., Beavin, J. H., & Jackson, D. D. (1993). *Pragmática da Comunicação Humana*. São Paulo: Cultrix.
- Way, B. (1967). *Desenvolvendo através do Drama*. Londres: Longman.

ANEXO A

ANEXO A



Figura: Ensaio com o Coro. Fonte: Elaboração própria



Figura: Ensaio com o Coro. Fonte: Elaboração própria

ANEXO A



Figura: Ensaio com o Coro. Fonte: Elaboração própria



Figura: Ensaio com o Coro. Fonte: Elaboração própria



Figura: Ensaio Demokratía. Fonte: Patrícia Blázquez



Figura: Ensaio Demokratía. Fonte: Patrícia Blázquez



Figura: Ensaio Demokratía. Fonte: Patricia Blázquez



Figura: Ensaio Demokratía. Fonte: Patricia Blázquez

ANEXO B



Serviço Educativo

"A ARTE É PARA TODOS"

JARDIM DE INFÂNCIA
1º CICLO



Boutique da Cultura

A Boutique da Cultura é uma associação cultural sem fins lucrativos, constituída em 2013 e reconhecida com o Estatuto de Utilidade Pública. Com sede na freguesia de Carnide (Lisboa), desenvolvemos um trabalho regular de promoção da **cultura**, da **cidadania** e do **desenvolvimento local**. O principal objetivo é a valorização das pessoas e do território, e o compromisso com a comunidade tem sido sucessivamente renovado com projetos como a **Incubadora de Artes**, as **Livrarias Solidárias**, a **Casa das Artes** ou o **ProjetAR-TE**.

Entre tantas atividades culturais que a Boutique da Cultura foi realizando ao longo dos anos, como exposições, produções teatrais, tertúlias e espetáculos musicais, a corrente de público foi crescendo. E, hoje, existe uma programação regular a acontecer e a instituição encontra-se numa fase de grande crescimento e expansão, dentro e fora da capital.

A Boutique da Cultura acredita numa cultura descentralizada e acessível. Acredita também que a cultura permite uma intervenção social eficaz, que é uma área criadora de cidadania ativa, de desenvolvimento local, que podemos fazer a mudança numa comunidade.



Serviço Educativo

O Serviço Educativo da Boutique da Cultura tem um papel fundamental no **estímulo ao desenvolvimento da criatividade e do espírito crítico**, através da realização e participação de atividades inovadoras, apelativas, lúdicas e experimentais.

Envolver as crianças, escolas e outros grupos nesta área é o eixo estruturante da programação, que estimula a inclusão social e abre uma porta de acesso à cultura, à arte e à leitura. Compreender melhor alguns temas da atualidade através de uma peça de teatro ou explorar, de uma forma pedagógica, os bastidores, desvendando os segredos, refletindo e partilhando aprendizagens são algumas das propostas para o ano letivo de 2022-2023.

A Boutique da Cultura quer contribuir para a construção de um **público mais participativo e esclarecido**, atendendo a um programa diversificado.



"A Arte é Para Todos"

Teatro é sinónimo de reflexão, consciencialização e intervenção. É também nesta área que é possível alcançar um maior número de pessoas, e assim, levar a cabo o processo de aprendizagem, desconstrução de preconceitos e, simultaneamente, a construção de valores e de uma consciência mais diversificada e humanizada.

Desde o seu início, a Boutique da Cultura veio criar condições para promover a cultura e a criatividade como uma verdadeira máquina geradora de sinergias numa maior escala, apoiando a produção artística, cedendo espaços e acolhendo grupos temporários, formais ou informais. Conta também com dezenas de produções próprias, muitas delas peças de teatro para a infância.



Visitas guiadas

1 Uma viagem com o Sr. Boutique

O Sr. Boutique habita na Boutique da Cultura e aguarda a chegada de novos visitantes. De cartola alta e de relógios no pulso, ele adora que o tempo passe, pois assim pode ler mais livros, ver mais peças de teatro e conversar com a equipa da Boutique. No entanto, **ele gosta sempre de ter companhia.**

Nesta atividade, as crianças são separadas em grupos e são guiados a conhecer o espaço, seguindo um circuito planeado que inclui jogos, perguntas e tarefas. Desde a Livraria Solidária, à técnica, à comunicação e imagem e aos camarins, vão descobrir que, juntos, conseguem fazer com que o mundo mágico do teatro e da leitura permaneça vivo, através do trabalho de cada um.

No final, ainda existe a possibilidade de cada criança "simular" a compra de um livro e levá-lo para casa.

PÚBLICO-ALVO: M/6 (GRUPOS ATÉ 25 CRIANÇAS)

VALOR: € 3,00/CRIANÇA (VALOR MÍNIMO DE € 60,00/GRUPO) OU € 5,00/CRIANÇA E **OFERTA DE UM LIVRO À ESCOLHA**



AUDITÓRIO

LIVRARIA

CAMARINS

Sessões de conto

2

Quem conta um conto...

"Abraças-me?"

E como arte também é literatura, nesta atividade os mais pequenos poderão fazer parte de uma **sessão de conto** conduzida pelo autor de uma das mais recentes obras integrada no Plano Nacional de Leitura, João Borges de Oliveira. "**Abraças-me?**" é um livro inspirado na problemática dos refugiados e da guerra, no paralelo entre "aqui e lá" e nos gestos que podem significar mais do que imaginamos.

PÚBLICO-ALVO: M/3 (GRUPOS DE 15 A 60 CRIANÇAS)

VALOR: € 3,00/CRIANÇA (VALOR MÍNIMO DE € 125,00/GRUPO)

POSSIBILIDADE DE LEVAR LIVRO AUTOGRAFADO (+ € 11,00/CRIANÇA)



* Possibilidade de realizar esta atividade nas escolas

Sessões de conto

3

Quem conta um conto...

"O Segredo da Avó"



Avós são amor que nunca envelhece e sabedoria que nunca acaba. Avós são ilusionistas, que trazem de volta os sabores da infância. As suas histórias são lições de vida que o tempo não apaga. Com base no livro **"O Segredo da Avó"**, o autor João Borges de Oliveira, conta esta história com o auxílio de objectos.

PÚBLICO-ALVO: M/3 (GRUPOS DE 15 A 60 CRIANÇAS)

VALOR: € 3,00/CRIANÇA (VALOR MÍNIMO DE € 125,00/GRUPO)

POSSIBILIDADE DE LEVAR LIVRO AUTOGRAFADO (+ € 7,00/CRIANÇA)



* Possibilidade de realizar esta atividade nas escolas

Espectáculos

4 ABRAÇAS-ME?



Abraças-me? é um espetáculo multidisciplinar que aborda um tema bastante atual... a guerra. Um encontro com os mais novos que começa com um livro em branco, do qual nasce... um abraço. Um abraço que pode ser dado por braços pequeninos, mas conseguir coisas gigantes: como fazer-nos sentir em casa quando estamos perdidos ou atravessar rios, mares, terras e muros. Um espetáculo que chega ao coração e que conta com música ao vivo e projeção de vídeo.

Encenação e Dramaturgia: Ana Lázaro
A partir de ideia original de João Borges de Oliveira
Interpretação: João Borges de Oliveira
Espaço Sonoro: Zé Cruz
Direção Técnica: João Rafael da Silva
Direção Criativa e Animação: João Lagido
Ilustração: Sérgio Condeço
Fotografia: Patrícia Blázquez

PÚBLICO-ALVO: M/3 (ATÉ 86 CRIANÇAS)

VALOR: € 5,00/CRIANÇA (VALOR MÍNIMO DE € 350,00/GRUPO)

POSSIBILIDADE DE LEVAR LIVRO AUTOGRAFADO (+ € 11,00/CRIANÇA)

* Possibilidade de realizar esta atividade nas escolas

Espectáculos

5 VIOLETA



Violeta é uma menina muito envergonhada, por isso não consegue ter amigos na escola. Até que um dia o avô, que é músico, ofereceu-lhe um acordeão. A partir desse momento a música muda a vida da Violeta.

Um espectáculo para crianças dos 3 aos 103 anos, onde a história da Violeta é contada com bonecos feitos de papel e muitas canções.

Texto e Encenação: Claudio Hochman

Interpretação e Criação Musical: Sara César e Pedro Santos

Desenho de Luz: João Rafael da Silva

Ilustração: Sofia Hochman

PÚBLICO-ALVO: M/3 (ATÉ 86 CRIANÇAS)

VALOR: € 6,00/CRIANÇA (VALOR MÍNIMO DE € 450,00/GRUPO)

* Possibilidade de realizar esta atividade nas escolas

Espetáculos

6 SAUDADE



Era uma vez, um rei que sabia o significado de todas as palavras, até ao dia em que chegou um tal Fernando Pessoa e lhe perguntou o que era a **Saudade**!

Três atores contam-nos a história inspirada no livro "Saudade" de Claudio Hochman, num caleidoscópio de imagens com muito ritmo e humor. Um espetáculo muito bonito e original, num jogo de projeções e música ao vivo.

Texto e encenação: Claudio Hochman

Interpretação: Ana Marta Kaufmann, Gonçalo Sitima, Isabel Medeiros, Vanina Judkovsky

Conceção estética: Carlota Blanc

Música: Carlos Garcia

Produção: Boutique da Cultura e Marlene Nordlinger

Fotografia: Ana Veiga e Patrícia Blázquez

Apoio: Iberescena e Ar de Estúdio

PÚBLICO-ALVO: M/3 (ATÉ 86 CRIANÇAS)

VALOR: € 7,00/CRIANÇA (VALOR MÍNIMO DE € 500,00/GRUPO)

SERVIÇO EDUCATIVO
BOUTIQUE DA CULTURA

DIRETOR ARTÍSTICO: JOÃO BORGES DE OLIVEIRA
PRESIDENTE DA DIREÇÃO: PAULO QUARESMA
EQUIPA TÉCNICA: ANA VEIGA
JOÃO ALVES
JOÃO RAFAEL DA SILVA
LUIZ GUARNIERI
RODRIGO AUGUSTO

Informações e contactos

ESPAÇO BOUTIQUE DA CULTURA

AV. DO COLÉGIO MILITAR, 1500-187 LISBOA
(EM FRENTE À RUA ADELAIDE CABETE / QUINTA DA LUZ)

926 830 272

GERAL@BOUTIQUEDACULTURA.PT

WWW.BOUTIQUEDACULTURA.ORG

ANEXO C

Inquérito de Opinião

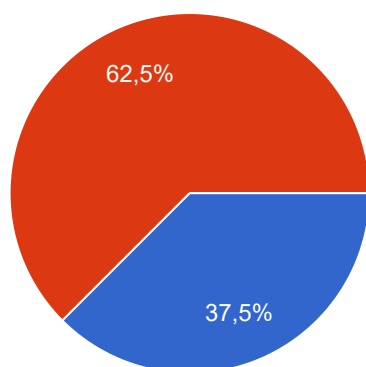
48 respostas

[Publicar análise](#)

Sexo

48 respostas

 Copiar

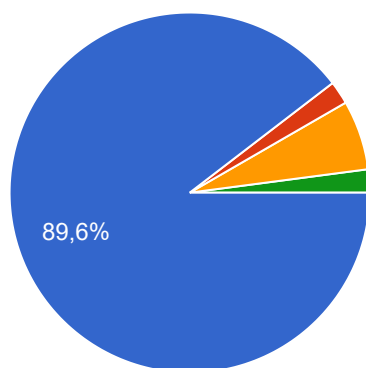


- Masculino
- Feminino
- Não-binário
- Prefiro não dizer

INDIQUE O SEU GRUPO ETÁRIO

48 respostas

 Copiar



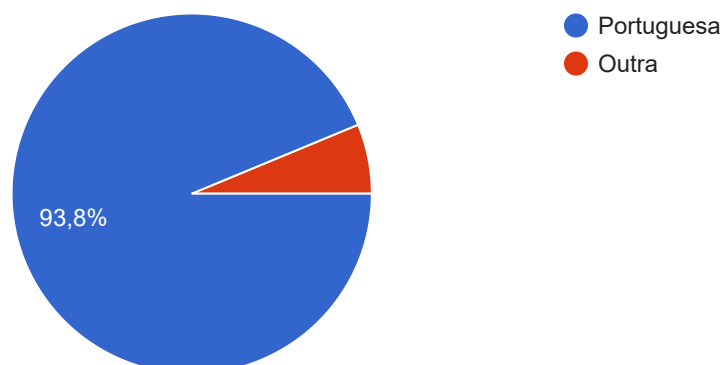
- Dos 12 aos 24 anos de idade
- Dos 25 aos 34 anos de idade
- Dos 35 aos 44 anos de idade
- Dos 45 aos 54 anos de idade
- Dos 55 aos 64 anos de idade
- 65 ou mais anos de idade



INDIQUE A SUA NACIONALIDADE:

 Copiar

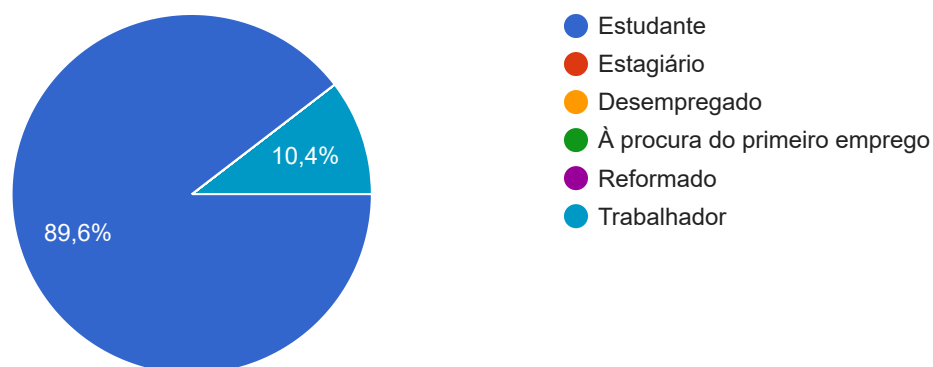
48 respostas



INDIQUE EM QUE SITUAÇÃO PROFISSIONAL SE ENCONTRA:

 Copiar

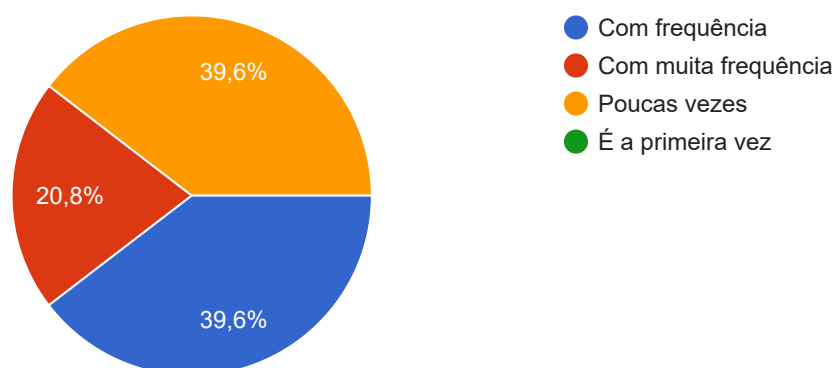
48 respostas



COSTUMA ASSISTIR A ESPETÁCULOS DE TEATRO

 Copiar

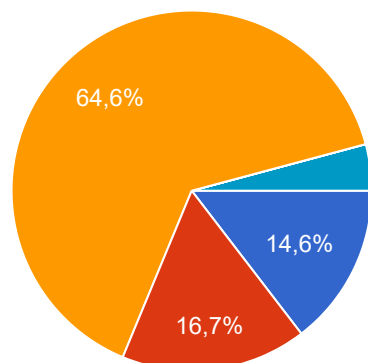
48 respostas



Qual a sua opinião sobre a participação direta do público num espetáculo de teatro?

 Copiar

48 respostas

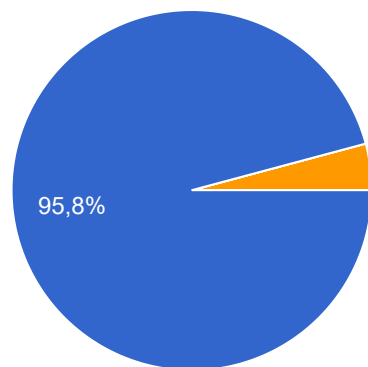


- Agrada-me, pois a arte contempla a sensibilidade.
- Agrada-me, pois a arte é subjetiva.
- Agrada-me, pois os novos tempos são marcados por inú...
- Não me agrada em nada.
- Não me agrada, pois o espectador de teatro deve se...
- Não tenho opinião sobre isto.

Gostou da proposta do espetáculo DEMOKRATÍA?

 Copiar

48 respostas

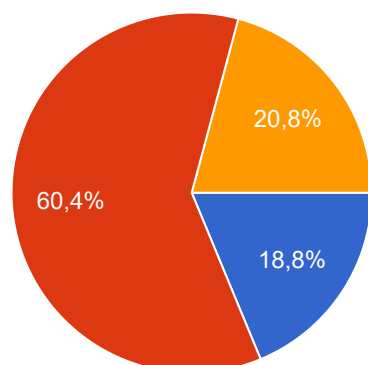


- Sim
- Não
- Ainda não consegui perceber

Ficou com receio, vergonha ou medo de interferir no espetáculo quando era possível?

 Copiar

48 respostas



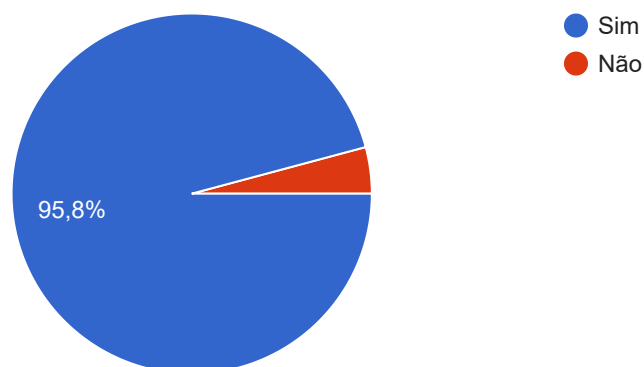
- Sim
- Não
- Talvez



Acha que a temática do espetáculo vai ao encontro dos tempos atuais?

 Copiar

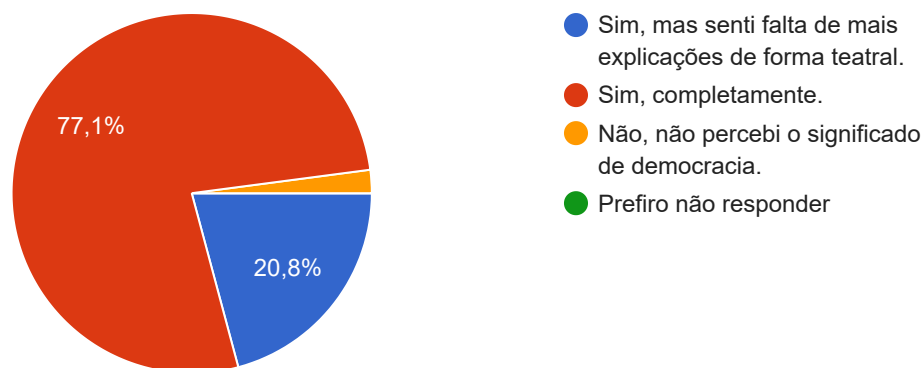
48 respostas



A dramaturgia levou-o(a) a refletir sobre o conceito da palavra DEMOCRACIA?

 Copiar

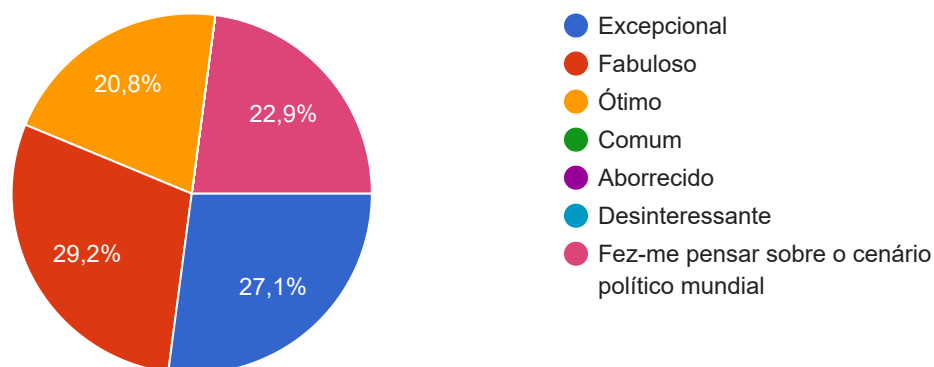
48 respostas



Achou o espetáculo:

 Copiar

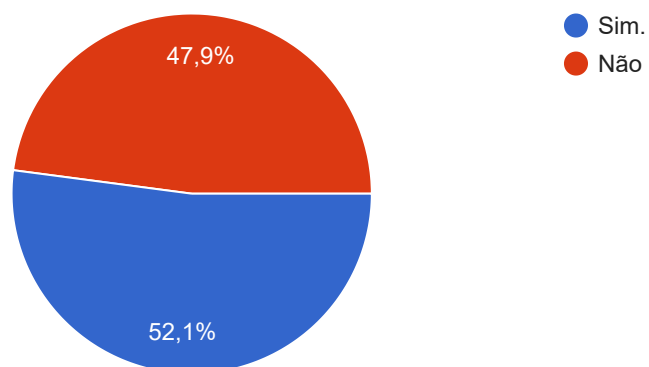
48 respostas



Conhecia o Espaço Boutique da Cultura?

 Copiar

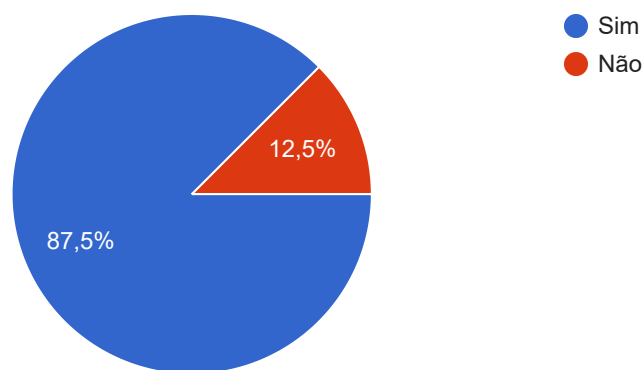
48 respostas



Já fez/faz aulas de teatro?

 Copiar

48 respostas



Deixe aqui comentários que queira fazer sobre o espetáculo

23 respostas

Amei muito a atuação de todos os atores e a felicidade de como os atores conseguiram abordar um tema que é transversal a todos nós

Adorei a forma como estava feito e interpretado

Chamar mais pessoas do público

Achei bastante interessante a maneira como abordaram temas tão atuais e muitas vezes considerados polémicos.

incrível

Ótima encenação, atuação e achei uma peça pouco confusa, o que deve ser difícil manter sendo a mesma uma peça interativa.

Achei um espetáculo muito bom, sem dúvida um dos melhores que já vi.
A interação do público deu uma vista e vida diferente ao espetáculo, um espetáculo que surpreendia a cada segundo pois não se sabia o que iria desenrolar na próxima cena.
Parabéns a todos os envolvidos neste fantástico projeto, pois está excepcional e muito bem trabalhado.

Dos melhores espetáculos que já assisti, percebi o conceito de democracia, e percebi no qual mau ou bom ele pode ser. Excelentes atores e a comunicação com o público, foi super respeitadora e agradável !! É destes artistas que o teatro precisa, inovadores

Pertinente, necessário e urgente; envolvente ...

Ótimo

Foi surpreendente o facto de terem sido estudados mais de um guião de acordo com as escolhas do público, incluindo o trabalho do encenador quanto á escrita dos guiões, que ficaram excepcionalmente incríveis.
A interação levou a que o público entendesse mais sobre a crítica da peça, o que normalmente costuma passar despercebido ao público.
Foi uma representação ótima e com sentido, os parabéns a todos os membros integrante na, e para, a construção da peça!

Foi um espetáculo sensacional ♥ gostei muito . Só não achei piada a parte de meterem fita cola na boca dele e o mandarem embora todos nós merecemos uma 2 opção . Mas de resto foi sensacional. Tou ansiosa para a 2 parte da peça .
Adorei muito . Continuem com um bom trabalho.

A peça foi muito boa e fez me pensar bastante sobre o conceito de democracia. Realmente



uma ótima peça com ótimos atores e encenações

Foi muito interessante ver e perceber a peça em si. Como mostraram o conceito da democracia. Gostei muito

adorei o espetáculo, foi de facto incrível! ❤️

O primeiro espetáculo interativo que vi e um dos melhores espetáculos que já vi em toda a minha vida, no início é um pouco mas acaba por tudo fazer sentido, muito bom, muito interessante o facto do final do espetáculo depender do público e terem mais que um final marcado, fez-me refletir bastante sobre a política mundial e que realmente nem toda a gente é o que aparente ser, um espetáculo de excelência, muitos parabéns!

Gostei imenso do facto do espectáculo ter mais de um final

Adorei todo o trabalho de produção e atores envolvidos no espetáculo! Foi incrível e fez-me refletir sobre vários aspectos importantes da nossa realidade.

amei

Sou aluna de teatro e fiquei estupefacta com o espetáculo que vi hoje! Foi inspirador, criativo, inesperado, forte e é preciso ter uma certa maturidade para compreender a mensagem que quer ser passada. Todos os atores estão de parabéns e todo o resto da equipa também. Peças interativas como esta, onde o inesperado chega a ser comum mas é sempre uma incógnita pois não se sabe o que vem depois, trás muito mais ligação do público perante o trabalho dos atores. Estão de parabéns!

Gostei muito de se como representaram estiveram muito bem.

Eu meteria uma outra opção no final era que matassem o ditador

A arte de reflectir é um desafio dos actores para o público ,o efeito surpresa do que poderá acontecer ao longo do espectáculo é bastante interessante,despertar o pensamento e as emoções .

Esta revolução dos actores tendo o público cúmplice é uma forma de dizer :Viva o Teatro!

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários





ANEXO D

PRODUÇÃO



BOUTIQUE
DA CULTURA

DÊMOKRATÍA



**“SE AGORA TIRÁSSEMOS
À SORTE, UM ANO
E UM SÍTIO PARA
NÓS NASCERMOS,
O MAIS PROVÁVEL
É QUE NENHUM DE
NÓS VIVESSE NUMA
DEMOCRACIA.”**



PAULO QUARESMA

PRESIDENTE DA BOUTIQUE DA CULTURA

No ano em que comemora o seu 10º aniversário, a Boutique da Cultura estreia mais uma produção que, mais uma vez, é bem mais do que um "simples" espetáculo de teatro.

DEMOKRATÍA é um contributo para nos ajudar a refletir sobre o que é isto de democracia!

DEMOKRATÍA é um inquietante espetáculo que coloca à prova as nossas convicções, que nos diz que democracia e liberdade não são necessariamente as mesmas coisas.

DEMOKRATÍA é desconcertante pois a fronteira entre atores e espectadores desaparece. Em democracia não somos todos atores?

DEMOKRATÍA junta um extraordinário grupo de profissionais a um grupo de gente que connosco continua a fazer acontecer cultura.

DEMOKRATÍA é uma grande aposta da Boutique da Cultura que mais uma vez coloca à disposição do seu público uma produção de grande qualidade, intimista e de proximidade. Onde o palco (do teatro e da vida) não tem privilegiados mas é de todos e para todos. Onde todos têm uma palavra a dizer.

Bem vindos ao PALCO da Boutique da Cultura.

Obrigado por entrar, decidir, participar!



MANUEL JERÓNIMO

ENCENAÇÃO E TEXTO

“Uma sociedade madura entende que no coração de uma democracia está o debate.” Salman Rushdie

Este espectáculo nasceu de um desejo de reflexão. Queria pensar sobre esta coisa tão estranha que é a democracia e sobre porque é que falha. Melhor, queria pensar sobre porque é que resulta. Porque embora nos possa parecer que a democracia é evidentemente a melhor opção, a verdade é que esta ideia, de que todas as pessoas têm o direito de se pronunciar sobre o que lhes acontece e sobre o que acontece ao seu país e às suas comunidades, não foi a realidade para a esmagadora maioria da humanidade que nos precedeu.

Aliás, ainda não é uma realidade para uma grande parte da humanidade. Mais: se formos sinceros, na maioria das áreas em que a nossa vida se joga, não é o espírito democrático que reina, ou é? Por exemplo, posso confessar que a construção de um espectáculo de teatro não tende a ser uma experiência extraordinariamente democrática (pelo menos os meus espetáculos não).

Ora, é precisamente nessa tensão, entre o mérito que nos parece evidente por um lado e a sua estranheza por outro, que me interessava pensar. Surgiu então a premissa: se fechássemos quatro pessoas numa sala, com vontades e experiências diferentes, e se os obrigássemos a tomar uma decisão em conjunto, estamos certos de que nasceria uma democracia?

Este projecto foi muito entusiasmante, não só pela possibilidade de trabalhar esta temática, mas também por todas as pessoas que fizeram parte dele. Um espectáculo é sempre um barco e não é só quem está ao leme que trabalha e neste barco trabalharam muitos e muito. Por isso, não posso deixar de agradecer a todos os que se atiraram a esta viagem com tanta dedicação, energia, cuidado e paciência – não teria sido a mesma coisa se não estivessem cá.

Obrigado!



FOTOGRAFIA: PATRÍCIA BLÁZQUEZ

DÊMOKRATÍA

FICHA TÉCNICA

Encenação e Texto Manuel Jerónimo

Interpretação David Correia

Fernanda Paulo

José Coelho

Juana Pereira da Silva

Direção Coral Joana Fonseca

Assistente de Encenação João Borges de Oliveira

Desenho de Luz João Rafael da Silva

Operação Técnica João Rafael da Silva

Rodrigo Augusto

Imagem Ana Veiga

Fotografia Patrícia Blázquez

Participação Especial Coro da Boutique da Cultura

Agradecimentos Daniel Silva

Francisco Castelo

Frederico Paradela

João Faria

José Miranda

Leonel Lopes

Orlando Luz

Paulo Raposo

Pedro Nunes

Ricardo Caldeira

Estágio / UÉvora Luiz Fernando Guarnieri Passos

8 A 27 MARÇO 21H30

ESPAÇO BOUTIQUE DA CULTURA

BILHETES EM BOL.PT

DISPONÍVEL PARA DIGRESSÃO

**VISITE-NOS EM
WWW.BOUTIQUEDACULTURA.ORG**

Morada Avenida do Colégio Militar, 1500-187 Lisboa (em frente à Rua Adelaide Cabete / Quinta da Luz)

Contactos 926 830 272 | geral@boutiquedacultura.pt **Website** www.boutiquedacultura.org

Metro Linha Azul - Colégio Militar / Luz **Autocarros** 703, 764, 767, 55B

Horário 2ª a 6ª feira, 9H30-13H00 e 14H30-19H00 | 30 minutos antes dos espetáculos

PARCEIROS INSTITUCIONAIS



APOIOS



DÊMOKRATÍA

ENCENAÇÃO E TEXTO DE MANUEL JERÓNIMO



8 A 27 MARÇO 21H30
ESPAÇO BOUTIQUE DA CULTURA

INTERPRETAÇÃO: DAVID CORREIA, FERNANDA PAULO, JOSÉ COELHO E JUANA PEREIRA DA SILVA
DIREÇÃO CORAL: JOANA FONSECA ASSISTENTE DE ENCENAÇÃO: JOÃO BORGES DE OLIVEIRA
DESENHO DE LUZ: JOÃO RAFAEL DA SILVA OPERAÇÃO TÉCNICA: JOÃO RAFAEL DA SILVA E RODRIGO AUGUSTO
IMAGEM: ANA VEIGA FOTOGRAFIA: PATRÍCIA BLÁZQUEZ AGRADECIMENTOS: CORO DA BOUTIQUE
DA CULTURA, DANIEL SILVA, FRANCISCO CASTELO, FREDERICO PARADELA, JOÃO FARIA, JOSÉ MIRANDA,
LEONEL LOPES, ORLANDO LUZ, PAULO RAPOSO, PEDRO NUNES E RICARDO CALDEIRA
ESTÁGIO / UÉVORA LUIZ FERNANDO GUARNIERI PASSOS

BILHETES EM BOL.PT
INFO: GERAL@BOUTIQUEDACULTURA.PT

Parceiros Institucionais



Apoios



ANEXO E

Entrevista - Elenco: Juana Pereira da Silva

No âmbito do estágio académico curricular do Mestrado em Teatro (Ator/Encenador), da Universidade de Évora, do aluno LUIZ FERNANDO GUARNIERI PASSOS, respondo ao presente questionário acerca do meu trabalho como ator/atriz no espetáculo "DEMOKRATÍA", de autoria e encenação de Manuel Jerónimo, produção da Boutique da Cultura, a fim de contribuir com a pesquisa do académico.

Autorizo o académico inserir o presente questionário em seu Relatório Final de Estágio Académico, com a devida identificação do entrevistado.

Nome *

Juana Pereira da Silva

Profissão *

Actriz

Qual a formação na área? Qual a experiência profissional? *

Curso profissional da ACT - Escola de Actores e diversos workshops em Portugal e França; Experiência profissional como atriz em teatro, cinema e televisão, desde 2003.

O que considera necessário para que um atriz possa desenvolver um trabalho teatral de qualidade e diversificado? *

Uma formação abrangente, que contemple variadas abordagens ao trabalho do actor; rigor e disciplina na aprendizagem dos textos; empenho e dedicação na construção das personagens e do espectáculo; disponibilidade para aceitar desafios fora da sua zona de conforto.

Qual a sua opinião sobre teatro interativo? Porque o fazem? Qual a principal valia para o atriz? E para o espectador? Perceção sobre seu valor artístico, cultural, político, sócio educacional? *

O teatro interactivo enquadra-se numa estética que assume a realidade teatral, por oposição à ilusão naturalista. A quarta parede é abolida e as duas partes (actores/público) têm consciência activa sobre si próprias e uma da outra, enquanto intervenientes numa construção artística. O actor é desafiado a activar uma escuta permanente e a conciliar os acontecimentos presentes com toda a proposta definida no processo de ensaios. O espectador é desafiado a pensar, a verbalizar, a agir no momento presente, saindo da sua usual fruição contemplativa. O teatro interactivo pode ser visto como uma democratização do processo e do espectáculo teatral.

Tem experiência prévia na realização de teatro interactivo? Tem particular Interesse nesta abordagem, porquê? *

Tive experiências anteriores em teatro infantil, teatro imersivo e teatro playback, onde a participação do público é fundamental para a performance do actor. Interessa-me sobretudo o desafio das regras convencionais, a destruição de barreiras (estéticas, sociais, políticas) e a aproximação e valorização do outro.

Compreender a sua percepção sobre a preparação do espectáculo. *

Qual a sua opinião sobre o tema? Sobre a organização dramática, sobre processo de criação, sobre a personagem e relação com a obra citada, dificuldades.

Sobre o tema: penso que o mais relevante e pertinente é a reflexão sobre a democracia, os seus mecanismos, instrumentos, valores e limites.

Sobre a dramaturgia: aquilo que mais se destaca creio que é a metateatralidade, ou seja, o teatro dentro do teatro, as referências ao processo de criação teatral, a outras peças de teatro, a outros dramaturgos, as próprias personagens são actores.

Sobre o processo: a criação acontece no diálogo permanente entre as ideias conceptuais do encenador e a concretização dos actores. Este diálogo foi marcado pela confiança e pela entrega, pela assertividade das propostas do encenador e pela liberdade que este deu aos actores para também eles proporem soluções dramáticas e cénicas.

Sobre a personagem: acredito que é uma entidade em permanente construção, como uma escultura de barro moldada pelo encenador e pela actriz, mas também pelos outros actores/personagens e até pelo olhar de cada espectador. Como actriz, sinto que sou um veículo de texto e subtexto (segredos dramáticos) e que a personagem vive nessa transmissão. Vejo a Isabel como um símbolo da resistência, reactiva e pró-activa. Para mim, a sua relação com a peça de Miller pode resumir-se num dos argumentos escolhidos para a defender: "Feminismo não é bruxaria".

Dificuldades: a consolidação do ritmo impresso pelo texto, muitas vezes circular, de frases curtas e interdependentes. Além disso, por razões artísticas, foi necessário alterar os possíveis finais da peça. Foi um desafio ajudar a encontrar esses finais e perceber as várias implicações e leituras associadas a cada um deles.

No espectáculo, logo na Introdução, questionam se o público deve ou não participar. E quando deve participar? Esta questão também foi alvo de discussão no processo de preparação do espectáculo? Como se posicionava enquanto atriz face a isto? Sentiu alterações neste domínio enquanto atriz? Quais? *

A interacção do público era um dos pressupostos deste espectáculo desde o início. Os momentos em que o público é convidado a participar estão marcados no texto e foram definidos pelo encenador. Aos actores cabia gerir esses momentos conforme a reacção dos espectadores/participantes.

Se no início sentia que a minha responsabilidade enquanto actriz era motivar o público a participar, ao longo dos espectáculos percebi que era também da minha responsabilidade limitar essa participação quando sentia que extrapolava o propósito ou punha em causa a progressão do espectáculo.

Tendo em vista que a dramaturgia dá sinais a todo momento de uma certa "liberdade para o público intervir", qual a sua sensação, como profissional do teatro, em estar nesta suscetibilidade, neste "tudo pode acontecer"? Sente que está bem preparada? *

Na verdade, a intervenção do público é enquadrada logo no texto de introdução: "Em alguns momentos vamos pedir-vos ajuda". E também se apela a alguma contenção: "Menos é mais". Ainda assim, é sempre uma incógnita e não podemos prever todas as reacções. Acho que o tom realista que usamos no espectáculo pode contribuir para que alguns espectadores se esqueçam de que há um guião, um texto, uma encenação. Mas nós, actores, nunca nos esquecemos e sabemos que é a eles que temos de voltar sempre. Creio que as melhores ferramentas para lidar com os imprevistos são o respeito e o humor. E que devemos transmitir ao público a segurança de quem sabe o que está a fazer, que a interacção é bem-vinda e desejada quando solicitada, mas que os limites somos nós que definimos porque há um caminho a percorrer e nós é que temos o mapa. Ao mesmo tempo, como actriz sinto que essa incógnita contribui para que o espectáculo seja sempre vivo e diferente, estimulante e surpreendente.

Em se tratando de textos clássicos de teatro (As Bruxas de Salém, Coriolanos, Fuente Ovejuna e A Ascensão de Arturo Ui), as personagens que vos foram atribuídas, de acordo com a estrutura dramática do espectáculo têm de ser defendidas por cada uma das vossas personagens. Conheciam e/ou leram as diferentes obras? De que forma a leitura de cada uma destas peças contribuiu para a construção da vossa personagem? *

Não conhecia, mas li as Bruxas de Salem, de Arthur Miller, no processo de preparação. Também investiguei o contexto e as leituras (políticas e artísticas) sobre a peça. E seguindo a proposta do encenador, construí os argumentos que tornariam pertinente fazer a peça hoje em dia, argumentos esses que falam talvez mais sobre a minha personagem, Isabel, do que sobre a própria peça. Ou seja, o que esses argumentos revelam são os valores, as convicções, a atitude da Isabel.

Em alguns momentos da dramaturgia, a iluminação muda de modo que tudo ao redor congela-se e cada um de vocês entregam ao público, em alguns minutos, eu diria, uma reflexão acerca da democracia, da ciência política ou da ditadura. Acredita que o público possa refletir sobre o processo democrático numa nação a partir do que viram, a partir de uma peça de teatro? Como se sente, na condição de profissional do teatro, ao abordar um tema tão relevante no cenário mundial? *

Acredito e pude comprovar pelo feedback de vários espectadores que as pessoas saem, de facto, a reflectir sobre questões políticas, filosóficas, sobre justiça, sobre a sociedade, sobre a individualidade, sobre o teatro, sobre a vida. E, por isso, sinto que a minha função enquanto profissional do teatro ultrapassa o entretenimento. Sinto que conseguimos provocar no público a inquietação que me move enquanto atriz.

Neste tipo de abordagem teatral qual o seu maior receio? O que lhe faz "tremar as pernas"? *

O que é mais curioso é que esta abertura ao público, a interactividade, a proximidade, me deixa mais confortável e mais segura do que quando a plateia parece apenas uma mancha difusa na sombra. O facto de receber as pessoas à sua chegada, de olhá-las nos olhos, de as colocar depois também numa situação vulnerável enquanto participantes, retira-me o tremor de pernas. E perante a imprevisibilidade, nós é que temos a responsabilidade, mas também a liberdade, de redireccionar o foco. Creio que o meu maior receio é o mesmo que sinto noutros espectáculos, o de "saltarmos" partes do texto e de não entregarmos ao público a totalidade da experiência que lhes preparámos. A imprevisibilidade do público não me assusta porque, tal como diz a minha personagem, "são pessoas como nós, falam como nós e sentem como nós".

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

Entrevista - Elenco: José Coelho

No âmbito do estágio académico curricular do Mestrado em Teatro (Ator/Encenador), da Universidade de Évora, do aluno LUIZ FERNANDO GUARNIERI PASSOS, respondo ao presente questionário acerca do meu trabalho como ator/atriz no espetáculo "DEMOKRATÍA", de autoria e encenação de Manuel Jerónimo, produção da Boutique da Cultura, a fim de contribuir com a pesquisa do académico.

Autorizo o académico inserir o presente questionário em seu Relatório Final de Estágio Académico, com a devida identificação do entrevistado.

Nome *

Zé Coelho

Profissão *

Actor/Consultor imobiliário

Qual a formação na área? Qual a experiência profissional? *

Sem formação académica, comecei a pisar o palco aos 30 anos. Tenho 42.

O que considera necessário para que um ator possa desenvolver um trabalho teatral de qualidade e diversificado? *

Condições técnicas mínimas e uma boa direcção. Mas se estamos a falar de viver do teatro, aí não se trata de uma resposta, mas de um debate. 😊

Qual a sua opinião sobre teatro interativo? Porque o fazem? Qual a principal valia para o ator/atriz? E *
para o espectador? Perceção sobre seu valor artístico, cultural, político, sócio educacional?

Julgo que o teatro interactivo coloca o espectador numa posição de divertimento e partilha. No entanto - penso que isto é muito importante - o espectador não pode nunca sentir-se desconfortável durante a interacção, tem de sentir que está a controlar a situação, embora esse controlo esteja do lado dos actores.

Para nós, actores, a interacção permite coisas tão instantâneas - como sermos surpreendidos durante uma apresentação - como coisas tão latas, quanto sentir (tanto quanto possível) o pulso à sociedade, através de uma pequena - e por isso pouco fiável - amostra.

Tem experiência prévia na realização de teatro interactivo? Tem particular Interesse nesta abordagem, *
porquê?

Não, foi a primeira vez que fiz um espectáculo interactivo, só tinha feito um espectáculo imersivo. Gosto da abordagem na medida em que, consoante o público e sua acção e reacção, nos desafia enquanto actores. Já perdi o pé duas ou três vezes neste espectáculo por via de públicos muito participativos. O desafio é, em simultâneo, procurar a cena que se perdeu ou foi interrompida, retomar e não perder a personagem ou a verdade do momento.

Devo confessar, porém, que a não interactividade com o público não me deixa triste.

Compreender a sua percepção sobre a preparação do espectáculo. *

Qual a sua opinião sobre o tema? Sobre a organização dramática, sobre processo de criação, sobre a personagem e relação com a obra citada, dificuldades.

Quando li o texto pela primeira vez, senti uma coisa nova: senti que aquele papel me encaixaria bem. A construção da personagem foi muito natural, mas muito desafiante. É uma personagem com muitos cambiantes, dúbia, até. Será boa pessoa? Má pessoa? A reacção que tem perante o que lhe fazem revela quanto do seu carácter?

Dramaturgicamente, a maior dificuldade foi encontrar o equilíbrio entre o estado emocional da personagem e aquilo que é pedido pelo encenador. E devo confessar que só ao fim de alguns espectáculos consegui perceber onde estava esse equilíbrio: um homem destruído por dentro que não pode mostrar isso por fora.

No espectáculo, logo na Introdução, questionam se o público deve ou não participar. E quando deve participar? Esta questão também foi alvo de discussão no processo de preparação do espectáculo? Como se posicionava enquanto ator face a isto? Sentiu alterações neste domínio enquanto ator? Quais? *

Acho que já respondi mais ou menos a esta pergunta lá atrás, precipitei-me 😊

A maior dificuldade (para mim, claro) com público interactivo é a seguinte: o espectáculo só é interactivo quando os actores pedem a participação do público. Quando o público decide participar por auto recriação, ficamos desconcentrados e temos de resolver a cena sem perder a cena e verosimilhança do momento.

Houve um espectáculo em que fui interrompido três vezes no monólogo final. Entrei um bocadinho em pânico porque perdi o texto, não contava ser interrompido três vezes. Aguentei a primeira, a segunda foi mais difícil, à terceira houve um longo silêncio até eu me reposicionar no texto.

Tendo em vista que a dramaturgia dá sinais a todo momento de uma certa "liberdade para o público intervir", qual a sua sensação, como profissional do teatro, em estar nesta suscetibilidade, neste "tudo pode acontecer"? Sente que está bem preparado? *

Cá está: neste momento já estou preparado, já sabemos que tudo pode acontecer. Mas quando aconteceu as primeiras vezes houve um certo pânico. Agora sim, sinto-me preparado para qualquer iniciativa do público. Acho eu... É sempre imprevisível como e onde vão intervir por iniciativa própria.

Em se tratando de textos clássicos de teatro (As Bruxas de Salém, Coriolanos, Fuente Ovejuna e A Ascensão de Arturo Ui), as personagens que vos foram atribuídas, de acordo com a estrutura dramática do espectáculo têm de ser defendidas por cada uma das vossas personagens. Conheci e/ou leram as diferentes obras? De que forma a leitura de cada uma destas peças contribuiu para a construção da vossa personagem? *

Sim, li o Coriolanus.

A leitura ajudou a construir a personagem nos momentos de transição, nomeadamente após o discurso que o Luís faz de cima do banco, com o foco apontado. A partir desse momento, o Luís é o general Coriolano.

Em alguns momentos da dramaturgia, a iluminação muda de modo que tudo ao redor congela-se e cada um de vocês entregam ao público, em alguns minutos, eu diria, uma reflexão acerca da democracia, da ciência política ou da ditadura. Acredita que o público possa refletir sobre o processo democrático numa nação a partir do que viram, a partir de uma peça de teatro? Como se sente, na condição de profissional do teatro, ao abordar um tema tão relevante no cenário mundial? *

Infelizmente, não tenho grande esperança numa profunda reflexão. Historicamente, somos um país iletrado do ponto de vista político e económico. Na verdade, não é raro haver riso na sala em momentos que não são, de todo, para rir.

Neste tipo de abordagem teatral qual o seu maior receio? O que lhe faz "tremar as pernas"? *

A possibilidade de algum elemento do público não perceber a fronteira entre a realidade e a ficção. Já coloquei a possibilidade de ser agredido a sério quando o Luís está a bater na Isabel.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

Entrevista - Elenco: Fernanda Paulo

No âmbito do estágio académico curricular do Mestrado em Teatro (Ator/Encenador), da Universidade de Évora, do aluno LUIZ FERNANDO GUARNIERI PASSOS, respondo ao presente questionário acerca do meu trabalho como ator/atriz no espetáculo "DEMOKRATÍA", de autoria e encenação de Manuel Jerónimo, produção da Boutique da Cultura, a fim de contribuir com a pesquisa do académico.

Autorizo o académico inserir o presente questionário em seu Relatório Final de Estágio Académico, com a devida identificação do entrevistado.

Nome *

Fernanda Paulo Guimarães

Profissão *

atriz

Qual a formação na área? Qual a experiência profissional? *

Mestrado em Teatro - Artes Performativas (Teatro-Música). Experiência como atriz em teatro, tv e cinema. Experiência como cantora em concertos e teatro musical.

O que considera necessário para que um ator/atriz possa desenvolver um trabalho teatral de qualidade e diversificado? *

Bons textos teatrais (de qualidade e diversificados), tempo e uma boa equipa artística e técnica para os trabalhar de maneira adequada. Seria ideal uma remuneração justa dessa mesma equipa para que todos possam dedicar a sua disponibilidade às obras artísticas.

Qual a sua opinião sobre teatro interativo? Porque o fazem? Qual a principal valia para o ator/atriz? E *
para o espectador? Percepção sobre seu valor artístico, cultural, político, sócio educacional?

Gosto de teatro interativo. Fazemo-lo porque integra ainda mais o público. Penso que a mais valia para o actor é o facto de nos manter sempre mais atentos a tudo o que está a acontecer, sendo que a nossa escuta tem de estar sempre activa (ainda mais do que no teatro que não é interactivo). A mais valia para o espectador é o facto de poder ser chamado a participar a qualquer momento, o que convoca a sua atenção em todos os momentos. Ao ser um tipo de teatro que coloca o público em cena, traz também a sua opinião para cena, fazendo com que reflecta muito das opiniões políticas e culturais do público presente, sem perder o valor artístico da peça.

Tem experiência prévia na realização de teatro interactivo? Tem particular Interesse nesta abordagem, *
porquê?

Não, é a primeira vez que o faço.

Compreender a sua percepção sobre a preparação do espectáculo. *

Qual a sua opinião sobre o tema? Sobre a organização dramática, sobre processo de criação, sobre a personagem e relação com a obra citada, dificuldades.

O tema, por si só, suscita já muitas conversas e discussões. Essas discussões e conversas tiveram um lugar circunstancial na preparação deste espectáculo e no próprio resultado final deste. O texto já estava bom quando nos chegou às mãos mas, durante os ensaios, ganhou outra dimensão e as partes que foram acrescentadas já tinham muito da contribuição ideológica de cada actor e da construção de cada personagem. A minha personagem, a mais indecisa da peça mas também a mais sensata (na minha perspectiva), acabou por crescer muito ao longo dos ensaios e, já em cena, com a interação com o público, consegui compreender melhor o lugar que poderia ter na sociedade.

No espectáculo, logo na Introdução, questionam se o público deve ou não participar. E quando deve participar? Esta questão também foi alvo de discussão no processo de preparação do espectáculo? Como se posicionava enquanto atriz face a isto? Sentiu alterações neste domínio enquanto atriz? Quais?

*

À partida, o público deveria participar quando lhe fosse solicitado pelos actores. O que aconteceu na prática é que o público, em muitos espectáculos, acabou por participar mesmo quando não lhe era solicitado. Para mim, enquanto actriz, foi desafiante ter de responder a isso em cena, sobretudo pela imprevisibilidade que isso trazia a cada espectáculo.

Tendo em vista que a dramaturgia dá sinais a todo momento de uma certa "liberdade para o público intervir", qual a sua sensação, como profissional do teatro, em estar nesta suscetibilidade, neste "tudo pode acontecer"? Sente que está bem preparada?

*

Não se sabe se estamos bem preparados porque, por muito que ensaiemos, nunca podemos prever todas as situações em que o público se pode "atrever" a intervir. Mas a verdade é que em todas as situações respondemos à altura. Penso que é necessária uma boa construção de personagem e um excelente conhecimento do que se está a passar em cada momento da peça para responder o melhor possível a cada intervenção inesperada.

Em se tratando de textos clássicos de teatro (As Bruxas de Salém, Coriolanos, Fuente Ovejuna e A Ascensão de Arturo Ui), as personagens que vos foram atribuídas, de acordo com a estrutura dramática do espectáculo têm de ser defendidas por cada uma das vossas personagens. Conheciam e/ou leram as diferentes obras? De que forma a leitura de cada uma destas peças contribuiu para a construção da vossa personagem?

*

Sim, cada um de nós leu a "sua" peça. A minha personagem assume que não gosta muito das peças de Brecht porque o acha propagandista. Assume essa posição e rapidamente desiste da sua peça. Talvez esse facto, de não se identificar com as peças de Brecht, tenha sido um ponto que levei do texto "A Ascensão de Arturo Ui" para a construção da minha personagem. A Clara não gosta de peça com "mensagens" como as de Brecht.

Em alguns momentos da dramaturgia, a iluminação muda de modo que tudo ao redor congela-se e cada um de vocês entregam ao público, em alguns minutos, eu diria, uma reflexão acerca da democracia, da ciência política ou da ditadura. Acredita que o público possa refletir sobre o processo democrático numa nação a partir do que viram, a partir de uma peça de teatro? Como se sente, na condição de profissional do teatro, ao abordar um tema tão relevante no cenário mundial? *

Acho que sim. Enquanto profissional do teatro, sinto-me a ter um papel muito importante na sociedade ao ser intérprete nesta peça. Acho mesmo que o público sai da sala a pensar no conteúdo que viu e ouviu, e a pensar, sobretudo, na importância do voto e do exercício democrático. O que, nos dias de hoje, me parece extremamente necessário.

Neste tipo de abordagem teatral qual o seu maior receio? O que lhe faz "tremar as pernas"? *

Surgir alguma situação em que o público intervenha com actos físicos violentos. Dependendo da violência, poderia ser difícil controlar esse ou esses elementos do público e a peça ficaria inevitavelmente comprometida.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

Entrevista - Elenco: David Correia

No âmbito do estágio académico curricular do Mestrado em Teatro (Ator/Encenador), da Universidade de Évora, do aluno LUIZ FERNANDO GUARNIERI PASSOS, respondo ao presente questionário acerca do meu trabalho como ator/atriz no espetáculo "DEMOKRATÍA", de autoria e encenação de Manuel Jerónimo, produção da Boutique da Cultura, a fim de contribuir com a pesquisa do académico.

Autorizo o académico inserir o presente questionário em seu Relatório Final de Estágio Académico, com a devida identificação do entrevistado.

Nome *

David Correia

Profissão *

Ator

Qual a formação na área? Qual a experiência profissional? *

Formei me na Escola Profissional de Teatro de Cascais em 2011. Ainda nesse ano comecei a trabalhar como profissional e com altos e baixos muitos têm sido os projectos em que tenho participado

O que considera necessário para que um ator/atriz possa desenvolver um trabalho teatral de qualidade e diversificado? *

É uma pergunta difícil, mas acho que é preciso primeiro que tudo aparecer propostas de trabalho. Depois é preciso muito trabalho de casa e querer sempre melhorar e evoluir. Por fim, para um ator poder estar 100% concentrado no seu trabalho é preciso que possa ser remunerado pelo trabalho que está a fazer. Claro que é possível trabalhar ou fazer projectos onde por vezes não se é remunerado como se devia, mas nesses casos temos de nos desdobrar em outras mil tarefas para podermos pagar as nossas contas e podermos sobreviver, o que muitas vezes nos tira tempo para nos podermos dedicar como devíamos a um projecto.

Qual a sua opinião sobre teatro interativo? Porque o fazem? Qual a principal valia para o ator/atriz? E para o espetador? Perceção sobre seu valor artístico, cultural, político, sócio educacional? *

Acho que nos dias de hoje o próprio público gosta cada vez mais de espetáculos interativos, de poder participar. Talvez por estarmos a viver a era das redes sociais, onde cada pessoa através de um telemóvel se expõe, faz vídeos, sessões fotográficas, coreografias, músicas acho que tudo isso faz que o público esteja mais preparado para participar. Para um ator ou atriz é sempre um desafio, muitos atores gostam de ter um texto de estar seguros do seu trabalho e um dos maiores desafios é todos os dias fazer a mesma coisa em palco. Com um espetáculo interativo tiram-nos o tapete e a nossa segurança a qualquer momento pode acontecer alguma coisa que nos desarma e temos de ter a capacidade de a resolver. Para além disso muitas vezes o público confunde interativo com improvisado e esquece que existem momentos para participar e com o entusiasmo do espetáculo quer ser parte do espetáculo, o que não é fácil para os atores que existem em palco. Interativo significa que os atores em palco abrem janelas de participação para o público, e não que o público pode participar e entrar quando quer, é uma grande diferença.

Tem experiência prévia na realização de teatro interativo? Tem particular Interesse nesta abordagem, porquê? *

Já fiz alguns espetáculos interativos mas mais ligados ao Teatro infantil, DEMOKRATÍA é o primeiro espetáculo para o público geral em participo. Não tenho um particular interesse, acho que é mais uma maneira de fazer teatro, mas acho que é preciso todo o tipo de teatro, principalmente num país onde ainda não existe uma cultura teatral, acho que é preciso continuar a fazer todo o tipo de espetáculos, interativo, contemporâneos, clássicos, etc de modo a continuarmos a criar novos públicos e a aproximar mais pessoas da arte teatral.

Compreender a sua percepção sobre a preparação do espectáculo. *

Qual a sua opinião sobre o tema? Sobre a organização dramática, sobre processo de criação, sobre a personagem e relação com a obra citada, dificuldades.

Acho que o tema é bastante pertinente, num momento onde no mundo vemos aparecer cada vez mais partidos de extrema direita, onde vemos guerras a acontecer é preciso que as pessoas pensem sobre estes temas sobre as escolhas que fazem, e o quão importante é estarmos atentos ao que nos rodeia. Um espectáculo que faz com que o público vá para casa a pensar a discutir sobre as opções que tomou acho que é sempre interessante. Em relação ao trabalho como ator foi um desafio perceber o que estamos a dizer e a fazer, a mensagem que estamos a passar, o que está escrito nas entrelinhas, o subtexto das coisas. Mas acho que foi um processo de criação muito interessante, o Manuel Jerónimo criador e encenador do espectáculo deu nos sempre abertura para experimentar novas coisas, para arriscar e deu nos sempre espaço para questionar o porquê de estarmos a fazer as coisas, para além disso todo o elenco se dedicou ao espectáculo pelo que os ensaios foram um processo criativo muito prazeroso e até divertido.

No espectáculo, logo na Introdução, questionam se o público deve ou não participar. E quando deve participar? Esta questão também foi alvo de discussão no processo de preparação do espectáculo? *

Como se posicionava enquanto ator face a isto? Sentiu alterações neste domínio enquanto ator? Quais?

Eu acho que o público deve participar quando é chamado a participar. Como disse anteriormente é um espectáculo com interação mas não de improviso. Nós sabemos onde começamos e onde acabamos, apesar de existir vários finais, estão preparados e ensaiados. E lá está os finais mudam porque nós pedimos ao público para votar no que querem, no fundo eles decidem como acabamos mas sempre dentro de um processo que foi criado e estudado para ser assim. Existem três finais, e não 6 ou 10. O que senti foi que ao longo dos espectáculos fiquei mais à vontade para gerir o público, para gerir as diferentes pessoas que nos aparecem. Acho que foi um crescimento que aconteceu com o domínio do espectáculo.

Tendo em vista que a dramaturgia dá sinais a todo momento de uma certa "liberdade para o público intervir", qual a sua sensação, como profissional do teatro, em estar nesta suscetibilidade, neste "tudo pode acontecer"? Sente que está bem preparado? *

Apesar de me sentir bem preparado, muito rapidamente isso pode mudar porque lá está nunca sabemos quem vai intervir e como vai intervir. Da nossa parte como atores o que precisamos de saber é que enquanto estamos em palco o espetáculo é nosso e que temos de em conjunto encontrar a melhor solução possível para que o espetáculo avance. Não existem más soluções, existem umas que se adequam mais, mas na difícil tarefa que é por vezes o público intervir quando não deve o que nos resta é encontrar maneira de levar o espetáculo até ao fim.

Em se tratando de textos clássicos de teatro (As Bruxas de Salém, Coriolanos, Fuente Ovejuna e A Ascensão de Arturo Ui), as personagens que vos foram atribuídas, de acordo com a estrutura dramatúrgica do espetáculo têm de ser defendidas por cada uma das vossas personagens. Conheciam e/ou leram as diferentes obras? De que forma a leitura de cada uma destas peças contribuiu para a construção da vossa personagem? *

O Afonso, o meu personagem é um ator que não sabe muito sobre teatro. Eu como ator já fiz as Bruxas de Salem texto que conheço muito bem, mas o espetáculo do Afonso é o Fuenteovejuna. Eu quando iniciei o processo disse ao Manuel que não queria ler o Fuenteovejuna, porque o Afonso sendo um ator que não sabe muito sobre teatro, e que não tem interesse em estudar teatro, só quer é fazer e aparecer senti que quanto mais soubesse sobre o Fuenteovejuna mais me afastaria do personagem. Por isso, o meu processo foi ao contrário foi não ler o texto para poder ir ao encontro do meu personagem. Por isso fiz o que senti que o meu personagem faria, fui ao Wikipédia li uma ou duas coisas e senti que já sabia tudo sobre a obra e sobre o autor porque na minha opinião é isso que o Afonso faria. Só no fim do processo e já com espetáculo montado é que estudei mais sobre a peça e sobre o texto para poder defender melhor o Fuenteovejuna.

Em alguns momentos da dramaturgia, a iluminação muda de modo que tudo ao redor congela-se e cada um de vocês entregam ao público, em alguns minutos, eu diria, uma reflexão acerca da democracia, da ciência política ou da ditadura. Acredita que o público possa refletir sobre o processo democrático numa nação a partir do que viram, a partir de uma peça de teatro? Como se sente, na condição de profissional do teatro, ao abordar um tema tão relevante no cenário mundial? *

Eu acho que este é um dos papéis do teatro, fazer o público pensar sobre o que está a acontecer há sua volta. Enquanto ator acabar o espetáculo e ver o público a discutir o que acabou de ver, a vir ter connosco a dizer que devíamos ter feito assim ou de outra forma dá-me um enorme prazer. Significa que o espetáculo valeu a pena que as pessoas ficaram envolvidas com o que acabamos de apresentar.

Neste tipo de abordagem teatral qual o seu maior receio? O que lhe faz "tremar as pernas"? *

Como o público se envolve fisicamente connosco o que me dá mais receio é que alguém por momentos se esqueça que está a ver teatro e possa intervir de forma mais violenta. O que me faz tremer as pernas é pensar que eu ou algum dos meus colegas possa estar em risco.

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

ANEXO F

ANEXO F

NOTA BIOGRÁFICA DA EQUIPA

Manuel Jerónimo

Manuel Jerónimo nasceu em 1988, em Cascais. Termina a licenciatura em Filosofia pela Universidade Nova de Lisboa, em 2009, onde realizou também a formação de Filosofia para Crianças e, em 2011, termina o mestrado em Filosofia Geral pela mesma universidade. Termina, no mesmo ano, o curso de artes performativas da Escola SOU. Em 2013, conclui o mestrado em Encenação pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Desde 2012, trabalho como assistente de encenação de Claudio Hochman. Dá aulas de Teatro desde 2006 e de Filosofia desde 2009. Em 2015 funda o Teatro Riscado, do qual é ainda diretor artístico. Atualmente, é encenador da Companhia de Teatro SMUP e tem trabalhado com diversas companhias como a Orquestra das Beiras, Intervalo Grupo Teatro, Culturgest, entre outras.

João Borges de Oliveira

Licenciado em Ciências Sociais e Intervenção da Comunicação e Desenvolvimento Intercultural. Curso de Interpretação pelo Teatro da Trindade - Fundação INATEL, sob direção de Ângela Pinto, 2004. Foi programador e gestor Cultural e da Participação Cidadã na Junta de Freguesia de Carnide, onde implementou inúmeros projetos com os agentes culturais e movimento associativo local. Durante alguns anos ligado às Bibliotecas Municipais de Lisboa, na área da promoção e animação do livro e da leitura. Foi coordenador da Biblioteca Municipal de Belém. Fundador da Boutique da Cultura (projetos das Livrarias Solidárias, Incubadora de Artes e Casa das Artes) onde atualmente é gestor e diretor artístico. Editou três livros: "Gosto de Ti, Assim" (3 edições, com quase 5 mil exemplares vendidos), o "Segredo da Avó" (onde realizou vários espetáculos teatrais) e "Abraças-me?" (obra que entrou no Plano Nacional de Leitura, em 2022). Contador de histórias, ator e encenador de inúmeras produções da Boutique da Cultura, para a infância e público em geral.

João Rafael da Silva

Formou-se em Animação Sociocultural em 2009, pelo Instituto para o Desenvolvimento Infantil (IDS). Desde 2010, que desempenha funções de Diretor Técnico e de Técnico de

Iluminação no Teatro de Carnide e desde 2018 desempenha as mesmas funções na Boutique da Cultura. Dos inúmeros trabalhos que já realizou enquanto Técnico de Iluminação, destacam-se a Semana Académica de Lisboa nos últimos anos, o FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (2014 e 2015), o Festival Internacional de Teatro Cómico da Maia (2016). Para além destes, já trabalhou em grandes salas de espetáculos do país, nomeadamente o Coliseu dos Recreios, a Altice Arena, a Aula Magna, o Teatro da Trindade, o Teatro Diogo Bernardes, o Theatro Circo de Braga, alguns dos trabalhos foram realizados com Rui Neto e Lobo Mau Produções ("Worms", "Mechanical Monsters", "Crocodilo") e Claudio Hochmann ("Macbeth", "Rei Arthur"). Desempenha funções de Light Designer, Técnico de Audiovisual na empresa RPM-SOM, Providers e Palco Singular.

David Correia

David Correia formou-se na Escola Profissional de Teatro de Cascais, terminando o curso em 2011. A sua estreia profissional aconteceu no TEC em 2008, a convite e encenação de João Vasco, uma homenagem a Ruy de Carvalho com o Monólogo do Vaqueiro de Gil Vicente. Em 2009 trabalhou pela primeira vez com Carlos Avilez no espectáculo “Muito Barulho Por Nada”. No TEC fez ainda “A Nossa Cidade” de Thornton Wilder e “As Bruxas de Salém” de Arthur Miller. No ano de 2012 faz a sua estreia em TV e em cinema. Em TV com a novela “Dancin’ Days” que passava na SIC e em cinema com o filme “Les Grandes Ondes de Abril” um filme produzido por Portugal, França e Suíça com a realização de Lionel Baier. Foi ainda encenado por João Duarte Costa em “Leandro Rei de Helíria” e por João Frizza no Musical “Uma Casa de Chocolate”. Colaborou com artistas como Ana Bacalhau, Jimmy P, João Só, Diogo Piçarra e Carlão nos seus projectos dedicados aos mais jovens. Depois de alguns anos a trabalhar em várias companhias em 2019 decide formar a Companhia de Teatro Gato Escaldado com Ana Isabel Sousa. É autor do espectáculo “Matnite” e "Maria, a Neta de Nicolau" e co-autor com Ana Isabel Sousa dos espectáculos “Uma História Lusitana” e “Alex, a Agente do Ambiente”. Em 2021 produziu com o apoio da Câmara Municipal de Cascais a 1ª edição do Festival “Teatro no Parque”, onde levaram a cena “Muito Barulho Por Nada”, uma encenação de Manuel Jerónimo. É co-autor do podcast “Toda Uma Cena” nomeado pelo festival Podes em 2020 para melhor podcast de Rádio e em 2021 para melhor podcast de Lazer e Tempos Livres. Em 2022 fez parte da produção da 2ª edição do festival “Teatro no Parque” e integrou o elenco do espectáculo “O Cid”.

Faz parte do elenco do espectáculo "DEMOKRATÍA" uma criação de Manuel Jerónimo que estreou em março de 2023 e atualmente prepara a encenação do espectáculo "A Ilha do Tesouro" de Robert L. Stevenson, uma coprodução da Companhia de Teatro Gato Escaldado e do Cineteatro Louletano, e do espectáculo "*As Troianas*", um espectáculo apoiado pela Europa Criativa, com estreia em 2024 e digressão pela Grécia e Polónia.

Fernanda Paulo

Fernanda Paulo nasceu em 1984 na cidade das Caldas da Rainha. É licenciada em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Mestre em Teatro – Artes Performativas (Teatro/Música) pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Frequentou ainda o Master em Estudos Teatrais da Universidade Autónoma de Barcelona. Estreou-se no teatro profissional com a peça "Lata", de Pedro Ribeiro, apresentada no espaço Cinearte – Barraca em 2001. Desde então tem integrado o elenco de várias peças teatrais e musicais, das quais se destacam: "Wojtyla" com encenação de Matilde Trocado no Teatro Tivoli; "Fragmentos de um Adeus" com encenação de Claudio Hochman no Teatro del Abasto (Argentina); "Sonho de uma noite de Verão" e "Contos de Shakespeare", com encenação de Claudio Hochman no Teatro Nacional Dona Maria II; "Saltimbancos" com encenação de Gabriel Villela no Teatro do Campo Alegre; "A Vidraça" e "Fungágá" com encenação de Claudio Hochman no Teatro da Trindade; "O que faz falta" e "Fungágá MP3" com encenação de Claudio Hochman no Teatro Villaret; "O Burguês Fidalgo" com encenação de Claudio Hochman no Palácio de Beau-Séjour, entre outras. Tem feito alguns trabalhos em televisão e em cinema, dos quais se destacam a participação no filme "A Falha" (2002) de João Mário Grilo e nas curtas-metragens "Check-Out" (2010) e "Assassino de Lisboa" (2012) de Frederico Weinholtz. Começou a cantar em festivais infanto-juvenis, frequentou o curso de canto da Escola de Música do Conservatório Nacional e, mais recentemente, tem desenvolvido alguns projectos musicais relacionados com o fado, cantando em diversos espectáculos e casas de fado. A sua carreira tem vindo a evoluir nos dois pólos artísticos, o do Teatro e o da Música, que se cruzam constantemente na maioria dos trabalhos em que participa.

José Coelho

José Coelho, 42 anos, de Lisboa. Iniciou-se nos palcos em 2002, numa banda de bares. Em 2012 experimenta o teatro, arte a que tem estado ligado desde então. Estreou-se em *Rei Lear*, Shakespeare, tendo interpretado outros textos daquele autor, bem como Steinbeck, Calderón de La Barca, entre outros.

Juana Pereira da Silva

Nasceu em Lisboa, em 1983. Cresceu em Vila Nova de Santo André, no litoral alentejano, onde começou a fazer teatro com o grupo GATO SA. Formou-se em Lisboa, na ACT - Escola de Actores e estudou em Paris com Jean-Paul Denizon, discípulo de Peter Brook. Estreou-se em 2003 com a produção austríaca “Alma em Lisboa”. Ao longo do seu percurso, trabalhou com diversos encenadores, entre os quais, Paulus Manker, José Peixoto, Martim Pedroso, Claudio Hochman. Representou peças de autores como Shakespeare, Brian Friel, Neil Labute, António Onetti. Esteve em cena no Teatro Aberto, Teatro Nacional D. Maria II, São Luiz Teatro Municipal, Teatro Meridional, entre outros. Integra o grupo de teatro *playback* “InVerso”, coordenado por Elsa Childs. Em cinema, filmou com vários realizadores, nomeadamente, Joaquim Leitão, Henrique Oliveira, Jean Sagols, Jacques Weber. Do seu trabalho em televisão, destacam-se projectos como “Mundo Meu” (TVI), “Laços de Sangue” (SIC), “Pai à Força” (RTP), “Maison Close” (Canal+, França).

ANEXO G

Oficina de Voz - 03/01/2023 a 28/03/2023

Oficina de Voz - 08 a 27/03/2023 -

Demokratía

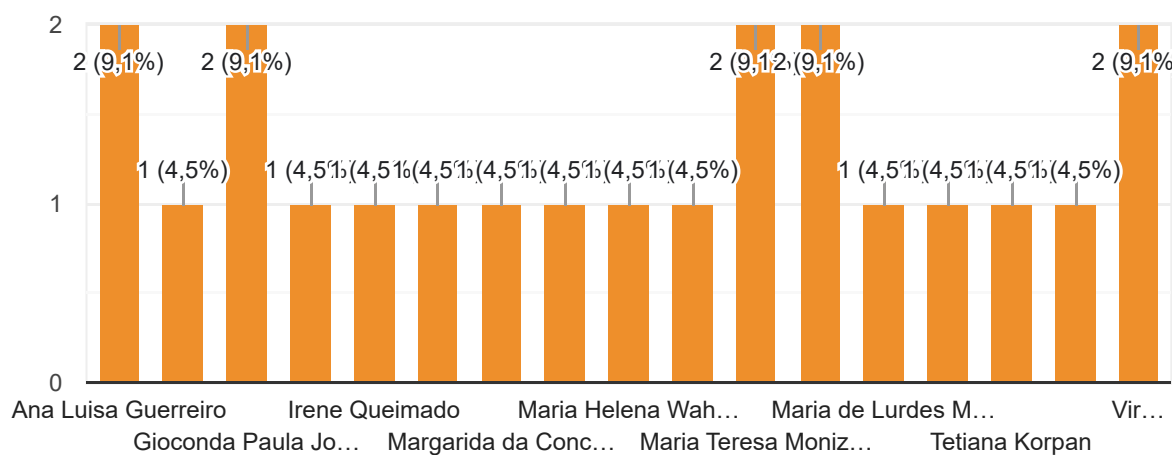
22 respostas

[Publicar análise](#)

Nome completo

[Copiar](#)

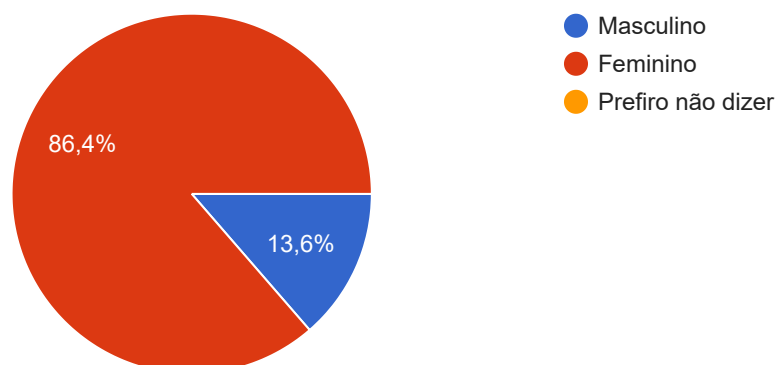
22 respostas



Gênero

[Copiar](#)

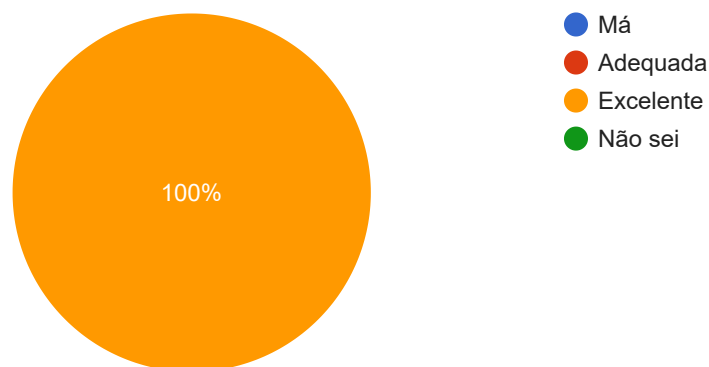
22 respostas



Avaliação Global do Laboratório Capacitar

 Copiar

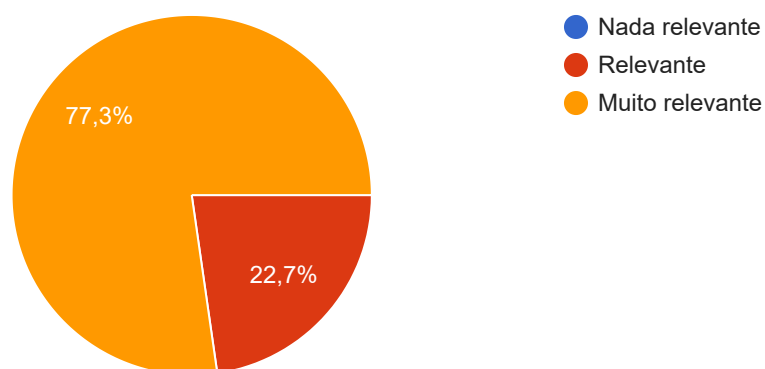
22 respostas



Relevância - Importância para mim

 Copiar

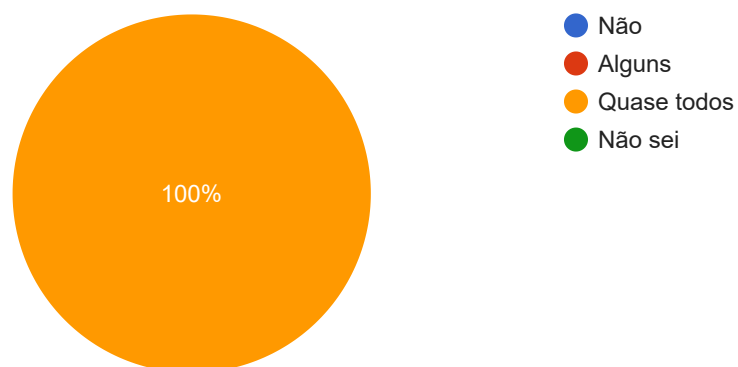
22 respostas



Os conteúdos foram ao encontro das minhas expetativas?

 Copiar

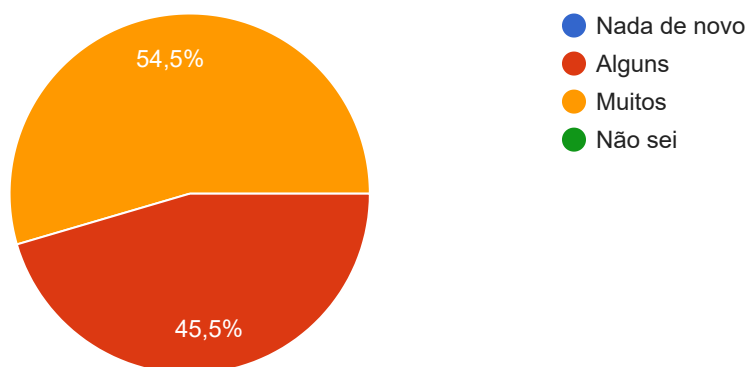
22 respostas



Os conteúdos foram novos para mim

 Copiar

22 respostas



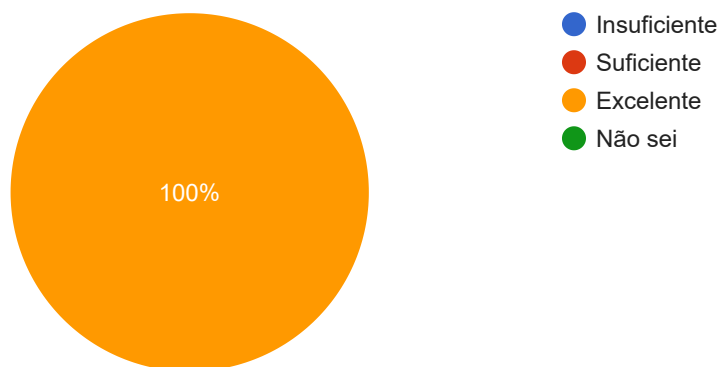
COMPETÊNCIAS DO(A) FORMADOR(A)

Formadora/regente: Joana Fonseca

Conhecimentos

 Copiar

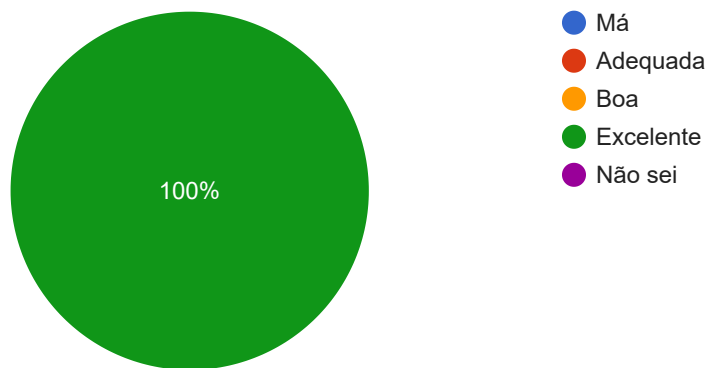
22 respostas



Facilitação dos conteúdos

 Copiar

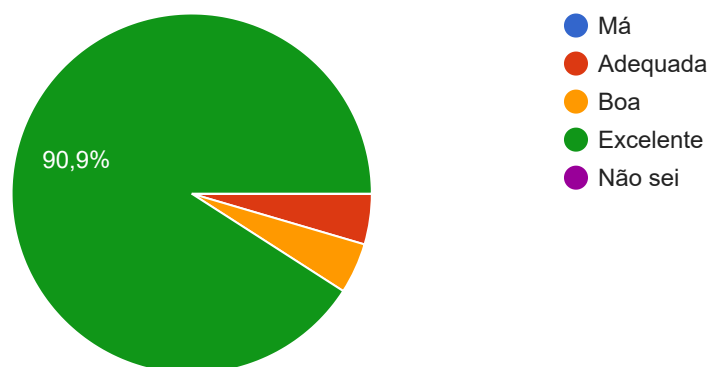
22 respostas



Métodos utilizados

 Copiar

22 respostas

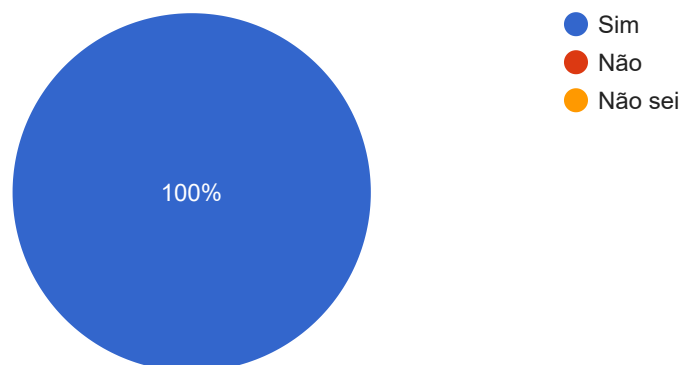


BENEFÍCIOS ESPERADOS PARA O COTIDIANO

Esta experiência teve impacto no meu "eu interior" (autoestima, estímulo de minhas capacidades, relacionamentos interpessoais, etc)

 Copiar

22 respostas



Se sim, de que forma?

22 respostas

Relacionamento interpessoal.

Muito bem-estar, felicidade, novos relacionamentos

Estimulando as minhas capacidades no uso correto da voz

Voltei a tocar violino depois da pausa de 30 anos ;) Sim. Estou bem estimulada!

Já trabalhava com música em meu país e como cheguei a pouco em Portugal, o Coral foi uma oportunidade belíssima que surgiu para fazer algo que tanto gosto e também ampliar minha rede de relacionamentos.

Aumento da autoestima

Estimulo das minhas capacidades

Após o isolamento a que a pandemia nos obrigou, e me "roubou" o prazer de cantar, num coral sinfónico, obras do grande repertório coral, dos maiores compositores clássicos e actuais, a participação nesta Oficina da Voz foi um renascer para a Vida!

Aquisição de confiança

Aumento da auto estima, relacionamento interpessoal

Novos relacionamentos, valorização pessoal e aquisição de novos conhecimentos

aumentou a minha Auto-confiança e fiz muitos novos conhecimentos

Pelo conhecimento de novas pessoas e obrigou me a sair de casa.

Leva-nos a progredirmos, a desafiar as nossas capacidades, incute-nos confiança e espírito de cooperação com os pares.

Xxx

Sentir-me viva e útil

Incute mais confiança, fornece novos conhecimentos e técnicas.

Os referidos em cima

Com esta experiência ganhei mais confiança para cantar, principalmente em frente a outras pessoas. Também me permitiu enfrentar um dos meus medos que é estar em palco. Ao nível





Tendo em vista que a maioria dos participantes da comunidade não são profissionais do teatro, qual a sua opinião acerca deste envolvimento "não profissionais com profissionais"?

21 respostas

Envolvimento excelente

Muito interessante

Tem sido uma experiência fantástica!

Tudo é incrível!

Achei que houve entrosamento entre ambos e a entrega foi genuína.

Muito bom.

Muito interessante.s

É, sem dúvida, espalhar CULTURA! E é uma honra "trabalhar" e aprender com os profissionais.

Muito importante na aquisição de competências e conhecimentos

Acho bom, estimulante e anima a peça.

interessante, consegue perceber de uma forma externa o trabalho de ser ator

Foi espetacular, superou as minhas expectativas.

Tem sido muito proveitoso com boa interação entre todos.

Não participei

Gratificante

Uma ótima sinergia e cooperação.

Boa

Considero que foi uma oportunidade única para nós, elementos do coro. Sinto-me privilegiada por ter tido a possibilidade de vivenciar esta experiência. Foi bom podermos testemunhar o trabalho dos atores e do encenador.

Do resultado das opiniões das pessoas conhecidas que assistiram o teatro, posso concluir que o envolvimento foi excelente.



Foi muito enriquecedor e gratificante

aprende-se em todos os ensaios e espetáculos um pouco de que é a vida e a dedicação de ser ator



Gostou desta experiência de envolvimento do coro na dramaturgia do espetáculo?

22 respostas

Sim.

Sim

Foi uma grande experiência.

Gostei

Gostei muito!

Claro que sim

Sem dúvidas! Foi emocionante sentir os olhares curiosos quando o coral aparece em meio ao drama.

Sim, imenso.

Estou a adorar poder dar o meu pequeno contributo para dar ainda mais força ao trabalho dos profissionais que tão bem estão a esgotar as várias sessões.

Muito

Muito e acho que esta peça tb ganhou com a nossa presença. Pareceu-me um complemento agradável.

Gostei muito, acho que ajudou a peça a ter mais força

sim gostei

Adorei

Não participei

Bastante.

Adorei! Considero que acrescentámos um fator diferenciador à peça, que é ter música ao vivo. A peça vale por si porque tem muita qualidade e os atores são excelentes. Mas o toque subtil da presença musical, dá um colorido à peça que não é indiferente a quem assiste.

Sim, muito.

Muito. Acho foi enriquecedor e segundo a opinião de quem assistiu ao espectáculo acrescentou "força".



Sim

Como foi a integração com o elenco e com o encenador?

21 respostas

Muito boa.

Boa

Muito pouca, mas simpática

Integrei-me com facilidade

Total

Alguns um pouco mais tímidos que outros, mas de forma geral todos muito receptivos e dispostos a participar.

Conciliador e estimulante.

Fantástica! Creio que compreendemos os pedidos/sugestões do encenador e, com o apoio tão profissional da nossa maetrina, estaremos a ir ao encontro do que o projecto Demokrátia pedia.

Ótima

Muito boa

muito boa

Excelente

Desafiante, um pouco trabalhosa, mas gratificante.

Não participei

Positiva

Foi boa

Foi super natural. São todos muito simpáticos e acessíveis. Sempre mostraram abertura e proximidade.

Adequada

Exelente



Acha que conseguiu aprender algo novo com os ensaios e com as próprias apresentações públicas?

22 respostas

Sim

Foi uma experiência interessante e nova para mim

Apesar da minha idade, 81 anos, tento sempre aprender tudo que me aparece de novo. Mais uma vez estou a aprender com esta nova experiência!

Siiiiim) e quero mais

Sim, principalmente pela canção Grandola que é tão histórica e importante para Portugal.

Sim

Sim, embora não conseguisse ter participado num numero de apresentações desejado.

Sem dúvida! quando se está aberto a "dar tudo" e se pode contar com o profissionalismo, a paciência e a simpatia de quem nos orienta, sempre se melhora e se aprende e ficamos de alma cheia e cada vez mais empolgados no final de cada espectáculo.

À vontade e bem estar no relacionamento com os outros

Acho que sim. As apresentações públicas são sempre um desafio.
Obrigam a uma maior responsabilidade e aumentam a auto confiança

A comunicação a interação dos atores com o público, expressão corporal e verbal

sim aprendi

Claro, aprende-se sempre, desde novas ideias até diferentes formas de atuação.

Não participei

Claro que sim. Há sempre novas ideias e diferentes abordagens possíveis.

Aprende-se sempre

Claro que sim. Aprendi a controlar a ansiedade nos momentos que antecediam as canções, aprendi a adaptar-me a situações de incerteza (uma das canções depende no final escolhido no momento final da peça) e aprendi que a energia de um grupo, de um público, pode condicionar a dinâmica dos atores.

Sim. Disciplina, concentração.

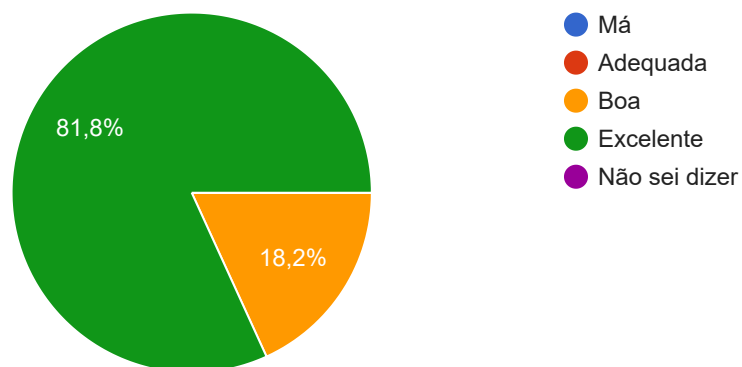


Sim.

Como avalia a integração Coro x Teatro

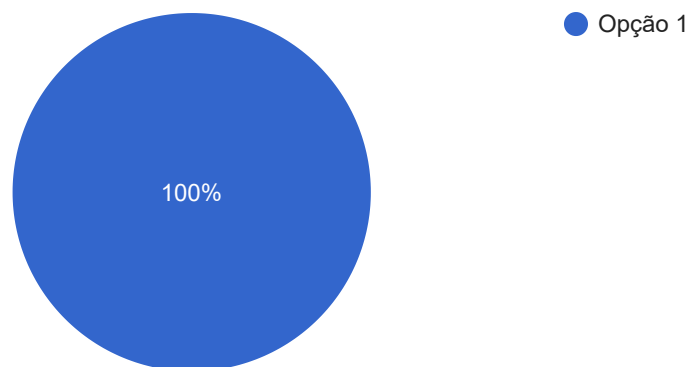
 Copiar

22 respostas



2 respostas

 Copiar



Comentários e Sugestões

22 respostas

Continuação do excelente trabalho.

Fazer mais experiências iguais.

Destaco a boa interacção e o acolhimento que a peça teve aqui em Carnide. Contribuíu para aproximar mais as pessoas da B.C.

Como esta experiência tem sido muito bem sucedida, espero que se repita, sempre que possível!

Gosto muito participar as ações da Boutique!

Gostaria apenas de parabenizar a todos os envolvidos no projeto B|C. A dedicação e carinho com que preparam tudo é notável e admirável!

E um caminho novo que se abre e que, provavelmente, carece de alguma formação inicial em teatro.

Que continuem estas experiências a que a Boutique nos dá acesso!

É importante dar e receber . Em qualquer tipo de experiência damos e recebemos, o que acaba por enriquecer ambas as partes.

Foi uma experiência enriquecedora e sempre que tiver cabimento a junção do teatro com o coro, gostaria de participar.

Uma experiência a repetir

devia de acontecer mais vezes

Adorei participar nesta experiência.

Foi muito proveitosa esta cooperação. É algo que se poderia repetir de outras formas.

Xxx

A opinião dos espectadores foi sempre muito positiva . Projectos como este farão a diferença

Podem surgir a partir daqui outras interações semelhantes que serão com toda a certeza uma mais valia para todos os envolvidos, incluindo o público.

Dado que a experiência foi boa, podem vir mais....



Considero que estas iniciativas da Boutique da Cultura são de uma generosidade imensa para com a comunidade local, principalmente para a população mais experiente e com mais anos de vida. Testemunho diariamente a importância que o coro tem para essas pessoas. Também tem para mim. É uma alegria poder fazer parte deste grupo. Posso dizer que trouxe um novo colorido à minha vida. Eu adoro cantar e encontrei aqui o espaço ideal para o fazer. Este grupo é muito alargado, é certo, mas conseguimos funcionar bem e em equipa. Remamos todos para o mesmo lado! Saliento, naturalmente, o papel da Joana em tudo isto. Demonstra ter muitos conhecimentos e muitas qualidades técnicas, mas o que mais realço é a disponibilidade com que ouve e apoia toda a gente, e ainda a sensibilidade com que gere o grupo. Tem em consideração as potencialidades e necessidades de cada um, e incentiva-nos a participar, a melhorar e a arriscar. A sugestão que deixo é que este projeto possa ter continuidade.

Foi muito gratificante e teve muita aceitação na comunidade.

levar este projecto enriquecedor a outras cidades do país.

OBRIGADO POR PARTICIPAR!

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google. [Denunciar abuso](#) - [Termos de Serviço](#) - [Política de Privacidade](#)

Google Formulários

