

## INTRODUÇÃO

As artes são elementos indispensáveis no desenvolvimento da expressão pessoal, social e cultural. São formas de saber que articulam imaginação, razão e emoção. Elas perpassam as vidas das pessoas, trazendo novas perspectivas, formas e densidades ao ambiente e à sociedade em que se vive.

A vivência artística influencia o modo como se aprende, como se comunica e como se interpretam os significados do cotidiano. Desta forma, contribui para o desenvolvimento de diferentes competências e reflete-se no modo como se pensa, no que se pensa e no que se produz com o pensamento.

As artes permitem participar em desafios coletivos e pessoais que contribuem para a construção da identidade pessoal e social, exprimem e enformam a identidade nacional, permitem o entendimento das tradições de outras culturas e são uma área de eleição no âmbito da aprendizagem ao longo da vida.

Para além disso, de acordo com a Constituição da República Portuguesa (2005), artigo 73º, o Estado “promove a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural, em colaboração com as associações e outros agentes culturais”.

E, no artigo 78º, ainda refere que, “todos têm o dever de preservar, defender e valorizar o património cultural”. Por isso, incentiva e assegura o acesso de todos os cidadãos aos meios e instrumentos de ação cultural, bem como de corrigir as assimetrias existentes no país em tal domínio.

A dimensão cultural longe de ser um simples acessório da vida moderna, constitui uma componente essencial para humanizar a comunidade, recuperando para ela espaços e tempos que lhe foram retirados.

Pretendemos que este trabalho contribua para uma reflexão sobre as repercussões das artes performativas, concretamente a Arte Dramática - Teatro, nas comunidades, bem como reunir a informação necessária e fundamental para a sua compreensão, enquanto projeto de implementação. E também, identificar a importância da literacia e da capacidade de organização na realização de um projeto artístico comunitário.

Este trabalho serve assim para apresentarmos o projeto artístico desenvolvido com a comunidade, “Projeto ComUnidade”, dando a conhecer os vários aspetos que se consideram importantes e a que será dado destaque na

articulação entre o tema, as artes performativas – teatro com comunidades distintas, como também a importância do processo criativo, desde a sua concepção à sua apresentação final, referente aos pressupostos, ao conhecimento adquirido e às suas linhas orientadoras.

Este trabalho é constituído por quatro capítulos distintos divididos em subcapítulos essenciais para a organização do mesmo:

No primeiro capítulo, desenvolver-se-á a fundamentação teórica dando ênfase aos autores e teorias mais significativas e pertinentes ao tema, à área artística deste projeto e à sua aplicação no processo de criação deste projeto;

No segundo capítulo, será apresentado o projeto, a sua contextualização, objetivos e as mais significativas estratégias de ação. Neste capítulo, será dado destaque à apresentação dos pressupostos essenciais à concepção do projeto;

No terceiro capítulo, é apresentada a memória descritiva do projeto numa reflexão analítica das práticas aplicadas no decorrer das atividades desenvolvidas. Este capítulo é dividido em subcapítulos que apresentam os procedimentos, ensaio, dramaturgia, expressão dramática, tal como as opções tomadas, relativas aos parâmetros desenvolvidos, opções essas que vão desde a designação do próprio nome do projeto, à sua divulgação /comunicação, passando pelas opções estéticas mais significativas.

De seguida, no quarto capítulo, apresentamos os dados recolhidos nas entrevistas aos participantes deste projeto, aos seus encarregados de educação e aos responsáveis das estruturas parceiras e colaboradores no projeto, sendo complementada por uma síntese destes mesmos dados. As entrevistas realizadas à comunidade envolvida no projeto e em articulação com o que é exposto nos capítulos anteriores, permitem clarificar e refletir sobre o trabalho desenvolvido.

Finalmente, na conclusão, são apresentadas as limitações e a relevância deste Trabalho de Projeto, expostas as opiniões dos entrevistados relativamente à pertinência da continuidade deste ou de outros projetos semelhantes. Também, tentamos explicar de uma forma lógica e coerente como poderemos dar seguimento e desenvolver este género de projeto de animação artística com a comunidade. A partir do trabalho desenvolvido, da nossa análise, daquilo que acreditamos e do que as pessoas expuseram nos resultados do capítulo quatro, aprendemos: o que podemos fazer enquanto animadores artísticos, bem como a encontrar uma base que sustente as nossas ações futuras enquanto animadores artísticos.

## 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DO PROJETO

### 1.1. A Animação Comunitária e a Expressão do Grupo

Segundo Koppers (2007), a animação comunitária pode ser entendida como um trabalho que facilita a expressão criativa de um grupo diversificado de pessoas, para fins de autoexpressão. A animação comunitária é criada comunitariamente. Não é de autoria individual: o produto final, se existir, não é pré-determinado por um artista que direciona as pessoas para um objetivo próprio. Em vez disso, o resultado é (por vezes) aberto, talvez dentro de um campo temático, mas cheio de espaços e tempos para que as pessoas criem o seu próprio material expressivo. Com esta abordagem, animação comunitária desafia a estética da animação convencional.

Koppers (2007), também refere que, e não menos importante, a animação comunitária baseia-se no processo e não no produto: no ato de trabalhar em conjunto, no permitir que diferentes vozes, corpos e experiências emergem. Uma maneira de trabalhar proactiva a fim de permitir uma maior participação, de expressão de todos e não apenas da maioria. Uma nova forma de "*fazer arte*" pode emergir desta: uma estética de acesso que redefine o que faz a arte, o que é arte, a natureza da beleza e do prazer, e as formas adequadas para apreciar a arte. Este conceito amplo pode ter um impacto na animação comunitária de diferentes formas. Os animadores podem encontrar maneiras de partilhar a emoção da animação expondo experiências criativas nas comunidades.

Constata-se, desde que a animação comunitária alimenta as diferentes tradições, e utiliza técnicas de outras áreas, que não é possível separá-la decisivamente da evolução do teatro, dança, música e algumas práticas de arte visual.

Assim, Koppers (2007) diz-nos, ainda, que a animação comunitária, geralmente, visa permitir mudanças tanto no indivíduo como no seio de estruturas sociais. De uma forma ou de outra, muitos praticantes de animação comunitária entendem que o seu trabalho é uma forma de trabalho político: a expressão criativa como um meio facilitador de análise e compreensão das situações da vida, capacita as pessoas a valorizarem-se e a construir um futuro diferente.

Os praticantes de animação comunitária enfrentam o desafio de preencher o conceito de comunidade com o seu significado: eles têm de facilitar o

intercâmbio, unir as pessoas, possibilitar formas para o grupo encontrar o seu modo de trabalhar e permitir que um grupo valorize todos os seus membros.

Para compreender a "comunidade" como um processo fluido e não uma identidade fixa muito contribui o desenvolvimento da prática das artes.

Comunidade é um conceito complexo: como compreender as tensões entre as pessoas como indivíduos, e as pessoas como membros de um grupo? Quais são as dinâmicas de inclusão e exclusão que emergem na construção de uma comunidade?

Kuppers (2007) refere a opinião de Williams:

Comunidade pode ser a palavra para melhor descrever um conjunto existente de relações, ou a melhor palavra para descrever um conjunto alternativo de relacionamentos. O que é mais importante, talvez, é que ao contrário de todos os outros termos de organização social...nunca parece ser usado desfavoravelmente. (p. 76)

E apresenta também a perspectiva de Wa:

A performance e a arte têm uma influência "humanizadora", pois celebram a criatividade local. Numa época em que a Ciência e a Tecnologia são desenvolvidas a um nível onde é possível proibir a pobreza, vemos o retorno do mundo de Dickens a um nível global. Mais e mais pessoas se sentem confinadas a "mega-guetos". E o Estado, longe de ser sujeito ao controle social da maioria, torna-se ainda mais em dívida com os financiadores. [ . .] Nesse mundo, a arte, com sua incorporação de noções de criatividade e liberdade, precisa afirmar-se. Ela precisa ser ativa, engajada, a personificação dos sonhos de um mundo verdadeiramente humano, onde o progresso de qualquer pessoa não está dependente da queda do próximo, [...] onde milionários não são gerados a partir de um milhão de pobres. [...] O objetivo da sociedade humana é o reino da arte sobre a terra.

## **1.2. A Educação e Animação Artística numa Perspetiva Estética e Ética**

Vasques (2006) refere que um dos primeiros princípios de Mota é que “a educação deve começar pela arte” (p.158).

Outro princípio-motor da Educação pela Arte referido pelo mesmo autor, permite o entendimento cívico e ético da obrigação de felicidade: “Um dos fins sempre presentes na Educação pela Arte é a Felicidade da pessoa, sendo aquela uma ação preventiva que procura afastá-la do sofrimento e proporcionar-lhe Alegria. – “Uma educação geradora de uma Paidêutica de Amor e Alegria”” (p. 95).

Esta pedagogia, orientação formadora, leva ao desenvolvimento da dimensão moral da educação: “Ao valorizar-se o afeto universal do amor, promove-se uma pedagogia de alegria... esta educação da afetividade, com predominância do amor e da alegria, estruturará uma mais fraterna, aberta e compreensiva educação moral” (Vasques, 2006, p. 95).

Esta ideia ainda é reforçada por Vasques:

Não há trabalho coletivo sem utilização da palavra e espírito de equipa, portanto, sem constante discussão do tema e da maneira de o trabalhar. O mestre deve valorizar, esclarecer e estimular as experiências da criança, através de relações pessoais, e não apenas por meio do material didático; só assim será possível conseguir que os diferentes meios de expressão simbólica – palavra, gesto, forma, traço e cor – possam interessar a criança, e que ela se interesse pelo mundo que a cerca. (p. 158)

O conceito de teatro e de formação para teatro estão ligados à formação global do indivíduo, quer ele seja artista ou ator profissional. Um ensino que prepara, consciencializa para a estética, a cidadania, desenvolve, tanto no ator, como no formador ou criança a consciência da educação através da Arte e para a Arte.

### **1.3. As Atividades Dramáticas (Expressão Dramática, Jogo Dramático, Drama) e o Desenvolvimento Pessoal**

Segundo Rooyackers (2002), brincar é uma atividade que permite à criança fugir da realidade, comportar-se de modo diferente, ser outra pessoa, cometer erros, experimentar coisas que não fariam na vida real. O adulto também aprecia a brincadeira, o escape à realidade.

Nas brincadeiras também é possível perceber as experiências e a vida de cada um.

Citando o mesmo autor “No jogo dramático vive-se num mundo diferente do nosso”(p.15). As ações são ferramentas da nossa imaginação. “Representar o que criamos é uma parte importante do jogo dramático” (p.15).

Ryngaert (1981) partilha alguma preocupação na definição de jogo dramático e apresenta sete domínios do mesmo, com o intuito de clarificar o seu conceito:

1. O jogo dramático permite a análise da realidade a partir de uma linguagem artística, mas não natural.

2. “O jogo dramático é uma atividade coletiva” (p.34). O indivíduo encontra-se a si e compreende a sua relação com o outro.

3. O jogo dramático permite o jogo de palavras, a improvisação, o acompanhamento de um texto, a produção de movimento e sons, um sentido coletivo. “A determinação do sentido é um processo coletivo que se insere numa linguagem global” (p.34).

4. O jogo dramático é apresentado dentro do grupo, para o grupo. O jogador também é observador.

5. No jogo dramático o jogador deve preocupar-se em dominar o seu discurso e saber mostrá-lo ao grupo. O jogador deve aprender a comunicar. O que pode implicar a aplicação de técnicas, mas de uma forma espontânea.

6. No jogo dramático não são necessários cenários, adereços ou figurinos no sentido tradicional. Todos os objetos podem ser tudo o que precisamos. Por exemplo, uma garrafa de plástico pode ser uma bola de futebol, uma mala, um monóculo, etc.

7. Os objetivos educativos do jogo dramático não devem sobrepor-se ao jogo “aqui e agora”. Caso contrário, este desaparece.

Leenhardt (1973), afirma que o jogo dramático não é teatro:

Mas o trabalho do ator, que encontra a necessidade de uma palavra por meio da ação a que tenta dar vida é posterior ao do autor, mesmo no caso de uma criação coletiva, na qual o trabalho de base é a improvisação aproximam-se das técnicas do jogo dramático. (p.23)

Leenhardt (1973) ainda refere que no trabalho com jovens é importante encontrar o processo de criação dramática sem impor as ideias do autor, bem como trabalhar a partir da ação e só depois introduzir o texto. O jogo dramático é um exercício da criança, para a criança e esgota-se ao realizar-se. Nas crianças mais velhas e adolescentes a participação no jogo dramático pode estar associada ao desejo de ser observado pelo espectador. Este elemento exterior permite a valorização do jogo e dá meios ao jogador para prosseguir, ganhar confiança. Mas também é importante que esse juízo de valor venha das próprias crianças e do grupo em que está inserida.

Assim, Leenhardt (1973) conclui que:

O jogo dramático não é teatro, mas também não é por si só a possibilidade completa de expressão dramática para a criança. É uma técnica que pretende responder a necessidades definidas. Apoiando-se na improvisação de situações sobre temas propostos à criança ou escolhidos de entre os que ela imaginou. (...) Trata-se de dar à criança ocasião para exprimir uma sensibilidade pessoal, de levá-la a adquirir os meios dessa expressão através duma disciplina do corpo, da voz, da emoção, por uma disciplina social também, enfim, de lhe dar acesso, por uma percepção vivida, à linguagem teatral. (p.26)

E ainda, Spolin (1999), reforça alguns aspetos já referidos anteriormente sobre o jogo dramático. O sentido de cooperação e respeito mútuo permitem uma decisão livre, mutuamente consentida, um equilíbrio que só é possível através do conflito e exercício da democracia.

Nas oficinas de jogos dramáticos, através do envolvimento do grupo, os jogadores irão desenvolver liberdade pessoal dentro de regras estabelecidas, habilidades pessoais necessárias para jogar o jogo e irão internalizar essas habilidades e esta liberdade ou espontaneidade. Os jogos são baseados em problemas a serem solucionados. (pp.11-12)

Spolin (1999) também refere que o teatro é um meio importante para o processo educativo, como um meio para a educação estética. Os Jogos

Dramáticos são muitas vezes relacionados com uma forma de aprendizagem cognitiva, afetiva e psicomotora embaçada no modelo piagetiano para o desenvolvimento intelectual.

Numa análise à epistemologia de Piaget, Spolin (1999) também refere que: (...) a criatividade dramática proporciona um meio de atividade adaptativa para a criança que influencia sua descentralização cognitiva, social e moral. Mais ainda, é uma atividade realizada no contexto das artes, mais especificamente do teatro. Como tal, ela proporciona prazer estético tanto quanto um desafio intelectual através do qual a criança, como criador, ator, plateia e crítico, utiliza seus esquemas cognitivos e afetivos para estruturar a realidade objetiva. (pp.12-13)

Solmer (2003), corrobora, na sua definição de atividade dramática, os autores supra citados, cujo objetivo principal já não é o espetáculo nem o público, mas sim as ações aplicadas à formação do indivíduo, às práticas educativas, à pedagogia e às práticas terapêuticas ou clínicas. A Expressão Dramática utiliza situações predeterminadas ou de improviso, que permitem ao participante se exprimir, comunicar, sentir e experimentar no momento. Através do jogo, aprende e conhece mais e melhor o mundo em que vive. “A expressão dramática leva o indivíduo a um estado de autoconfiança através da tomada de consciência das suas capacidades. Uma revelação de si próprio. Mas também dos outros. Com os outros e para os outros” (p.356).

O estar descontraído e o gostar do jogo são importantes para existir o jogo dramático. Não implica estar sempre a sorrir. Um tema sério também pode dar prazer. É igualmente, importante sentir-se confortável no grupo, de modo a poder exprimir-se livremente.

Estas experiências permitem o desenvolvimento da capacidade de brincar e ajudam a gerir os pensamentos e os problemas do quotidiano de forma mais criativa.

A diferença entre brincadeira e jogo dramático prende-se, assim, com o facto de esta última ser uma organização estruturada. Os participantes aprendem a brincar em grupo e a dar às suas ações uma forma dramática.

#### 1.4. O Teatro como Arte Multidisciplinar e Coletiva

Iremos abordar as teorias do teatro, segundo diferentes perspectivas.

Segundo Solmer (2003), quem quiser responder a questões como: o que é o teatro? Como funciona? Para que serve? Verificará que em cada época histórica, território geográfico ou contexto sociocultural, cada uma destas questões poderia ter respostas diversas.

O teatro é uma arte viva, não permanente, extemporânea, que se prepara, ordena e executa da mesma maneira que uma experiência de química ou uma batalha. Tudo o que se pode dizer antes ou depois do ato, do espetáculo, antes ou depois da representação é incerto e relativo. (Solmer, 2003, p. 44)

Segundo Borges (2001), o teatro poderia ser um bosque onde cada um descobrisse coisas a respeito de si, do mundo, do passado, do futuro e, quem sabe, coisas a respeito da arte mais complexa de todas – a arte de viver.

O mesmo autor cita Umberto Eco (1997) fundamentando esta perspectiva: (...) um bosque é um jardim com verdes que se bifurcam. Mesmo quando num bosque não há veredas já traçadas, cada qual pode traçar o seu próprio percurso e decidir ir para a esquerda ou para a direita de uma certa árvore e fazer uma escolha a cada árvore que se lhe depara. (p.1)

Da magia do teatro às suas características misteriosas, Borges (2001), refere ainda que não se conhece quem queira sair à pressa “desse bosque”, nem queira desistir. “Num bosque passeia-se. (...) É delicioso determo-nos, observar os raios de luz filtrarem-se por entre os ramos das árvores (...). Demorar não significa perder tempo” (p.1).

A par desta perspectiva de contemplação proposta por Borges, este também refere que no teatro participam grupos com o objetivo de mostrar, apresentar a outros grupos, uma sequência de ações desenvolvidas por um conjunto de personagens de uma peça de teatro. Essa “*framework social*” da produção teatral varia de acordo com o conteúdo e forma dos textos dramáticos escolhidos, o estilo de os representar e apresentar, as tradições e as concepções sobre o processo de criação teatral, os saberes e fazeres dos atores sociais nela implicados.

O teatro não é um objeto homogêneo e autônomo, mas sim um objeto de relações múltiplas, cuja originalidade reside na singularidade que as diversas experiências coletivas, ao nível da produção, apresentação e receção de um

espetáculo de teatro, representam. Por isso, ao dizer o teatro, temos sempre presente os teatros, ou seja, os contextos, os subcampos teatrais, cujos objetivos, motivações, princípios de organização, resultados, tradições, audiências, formas de fruição e implicação são diferentes.

Pedro (1975) define teatro como uma arte coletiva. Para que o teatro se realize como obra de arte coletiva, é essencial que o artista nele colabore como artista e dê, como artista, o rendimento pleno das suas possibilidades. É do acerto e do jogo dessas possibilidades, conjugadas em equilíbrio, que ele pode resultar. Principal intérprete e organizador duma obra coletiva, orientador do trabalho individual e coordenador do conjunto para a obtenção dum efeito determinado, trai-se o encenador a si próprio e às suas funções na medida em que impede, em vez de ajudar, o pleno rendimento sensível de cada um. Trai-se a si próprio e às suas funções, na medida em que impõe, em vez de levar a uma adesão consciente e voluntária ao seu ponto de vista estético e funcional, quem com ele colabora nessa obra que dirige, mas lhe não pertence apenas.

Numa perspectiva de desenvolvimento do teatro comunitário, apresentamos a definição de teatro segundo Kondé (2012).

Kondé (2012) define teatro na sociedade comunitária como um meio de sedimentação, informa e forma. É fonte de cultura e pedagogia de tomada de consciência.

Ainda refere que o teatro é um espetáculo e um género oral, uma performance efémera, a prestação de um ator perante espetadores que observam um trabalho corporal, um exercício vocal e gestual, ordinariamente num lugar particular e num décor peculiar. E não está necessariamente vinculado a um texto previamente escrito ou publicado.

Em suma, Kondé (2012) define teatro como uma representação performance, um evento /acontecimento de jogo, ou um evento jogo, um lugar vivo de interação estética e social. Ou seja, um jogo de representação, simplesmente cuja função e o funcionamento individual e coletivo consistem em representar um espaço (crítico) de jogo, numa interação constante organizada, no quadro de um acontecimento /evento presente.

“O teatro tenta e comove e é simultaneamente um meio de civilizar gente e um índice de civilização” (Pedro, 1975, p.6).

#### 1.4.1. A Encenação, o Encenador e a Sua Postura Artística

Solmer (2003) refere que, ao descrever o trabalho de um encenador dá-se conta da duplicidade que caracteriza a sua função, visto que: por um lado existem as suas obrigações técnicas e por outro, a “liberdade” nas atitudes criativas e artísticas. Para além disso, as convicções artísticas e criativas que o encenador leva consigo para o trabalho em coletivo devem não só ser preservadas como desenvolvidas no desenrolar do trabalho prático, apesar de todos os obstáculos que irão surgir.

A conservação de um olhar puro sobre tudo o que acontece é muito importante no trabalho de criação, de modo a que a rotina das tarefas e dos ensaios não só não o impeça de cumprir o seu horizonte inicial, como lhe garanta a disponibilidade necessária à leitura e consideração das inúmeras, e às vezes quase imperceptíveis, propostas que lhe são apresentadas e que o poderão levar, quem sabe, a mais altos voos. (Solmer, 2003, p.318)

Nesta exposição discute-se o papel do encenador. A linguagem e a sua postura artística deve manter-se ou pode ser tão diferente de si próprio como comparativamente a outras encenações? Ou deve simplesmente contar muito bem uma história?

O encenador, assim como o público e todos os intervenientes no espetáculo devem estar preparados para a não existência de um só resultado. Pois todo e qualquer trabalho tem vários resultados.

Para além disso, é de destacar a importância do encenador para a necessária unidade e um necessário artista Autor unívoco do fenómeno teatral. Apesar de teoricamente consensual, a especialização requerida nos dias de hoje, que tem a força de um facto consumado, não o permite: não só aos encenadores, como aos escritores ou aos atores, bem como, pelos avanços tecnológicos sofridos por todos os processos de trabalho que estão no interior de todos os elementos do espetáculo - luz, som, música, coreografia, guarda-roupa, arquitetura, maquinaria cénica, cenografia, caracterização, canto, etc., a qualquer um destes também criativos. (Solmer, 2003, p.320)

Solmer (2003) mais expõe sobre o trabalho do encenador. Este torna-se não só o organizador de um coletivo, mas também no coordenador dos responsáveis pelas diversas áreas (criativas e técnicas), cuja especificidade deve,

senão conhecer profundamente, pelo menos dominar nas suas potencialidades e limites — decidindo assim de que forma cada uma delas deve contribuir para o resultado final do trabalho a desenvolver. É, ainda, organizador dos próprios meios técnicos (que espaço, que equipamentos, como utilizá-los ao serviço do espetáculo).

Na prática, é claro que, no trabalho do encenador existirá constantemente opções a tomar e limites a considerar. A liberdade de olhar está dentro de determinados limites. Ter o conhecimento dos limites permite-lhe uma maior consciência das opções a tomar.

O mesmo autor menciona ainda, outro aspeto que pode atrofiar a sua personalidade: os constrangimentos da produção, visível num certo simplismo ou num desencontro bizarro dos elementos do espetáculo.

Apesar disso, Pedro (1975) relembra e reforça o papel da encenação como uma arte e que o encenador ou “realizador de teatro” não pode deixar de ser um artista também.

Acrescenta também que encenar é pôr em cena, transformar em espetáculo um texto escrito. “Encenar é recrear tangivelmente o sonho do poeta em forma, movimento, som e cor. Valorizar o verbo e corporizá-lo na carne das personagens e compor o seu agir” (p.18).

Para encenar é preciso, portanto e fundamentalmente, na perspetiva de Pedro (1975):

(...) interpretar. Para interpretar, com a variedade de elementos de que se compõe o espetáculo teatral, ao encenador é necessário dirigir. Para dirigir, como é óbvio, deve conhecer as várias técnicas que põe ao seu serviço, desde a do ator à do maquinista e do luminotécnico, deve orientá-las e concatená-las e tem, portanto, que ensaiar. Antes de tudo isto ser possível, tem de escolher. Escolher a peça que sirva aos atores de que dispõe ou escolher os atores que sirvam à peça que quer pôr em cena. Escolher a peça que sirva ao palco de que se serve ou, menos frequentemente, escolher o palco que sirva à peça que quer levantar. Escolher o estilo do cenário em que acertem os seus propósitos, sabendo das possibilidades que tem de iluminação, sonoplastia e guarda-roupa. Só depois pode atuar. Encenar é, portanto, realizar, depois dessa escolha, a passagem dum texto à ação e comandar essa ação. O encenador escolhe, interpreta, dirige e ensaia. Escolha, interpretação, direção e ensaios são apenas partes

componentes desse todo a que se chama encenação. (p.20)

#### **1.4.2. Dramaturgia**

Em primeiro lugar apresenta-se uma breve descrição dos cuidados a ter na dramaturgia.

“A necessidade de planejar a estrutura da peça e o perigo de se escrever diálogo cedo de mais no processo de trabalho são aspetos fundamentais na prática da escrita” (Mendonça, 2009, p.111).

Mendonça (2009) explica que é muito fácil o autor se enamorar pela sua escrita e, também, o facto de ser relativamente fácil produzir diálogos curtos, apelativos. Assim, confunde-se a qualidade literária do discurso com a qualidade do diálogo. Por outro lado, é difícil garantir o interesse da peça se não houver algo mais a suportar o diálogo. Não são em grande número as pessoas que conseguem produzir diálogos interessantes extensos.

Seguidamente, indicamos alguns aspetos práticos da função e importância do texto dramático para a conceção de um espetáculo.

Pedro (1975), afirma que um espetáculo depende de um texto e de uma encenação. É o guião escrito que organiza as situações, estabelece o diálogo, o cenário, a cor, a iluminação e efeitos, o ritmo, o estilo, a qualidade e a orquestração das interpretações dos atores. Todos estes aspetos são importantes para desenvolver o tempo, as sensações e o espaço, do início ao fim do espetáculo. “O texto prepara apenas a sua realização. Não é teatro ainda – quer vir a servi-lo” (p.72).

António Pedro acrescenta que uma das funções do encenador é perceber a teatralidade de um novo texto, descobrir e valorizar todas as suas virtudes teatrais, de forma a aderir ao seu conteúdo, levar os seus colaboradores a realizá-la, pela sua estética e interpretação. A partir daí o encenador pode fazer uma adaptação livre, alterações, modificações, supressões, por entender que há cenas desnecessárias, que quebram o ritmo ou não acrescentam nada ao enredo. “Cada peça, ou cada uma das suas interpretações, exige uma conceção particular para a sua encenação e exige-se, para essa conceção, uma unidade de estilo que caracteriza uniformemente a cenografia, a iluminação, o figurino e o processo de representação” (p.78).

## **2. CARACTERIZAÇÃO DO TRABALHO DE PROJETO**

### **2.1. Inserção do Projeto no Seu Contexto**

O projeto pretendeu a criação de um espetáculo multidisciplinar, na cidade de Viseu, entre os meses de setembro a janeiro, formando para isso um coletivo heterogéneo entre 28 pessoas, com idades compreendidas entre os 6 e os 44 anos.

A diversidade dos grupos, no que se refere ao seu território e ao seu contexto cultural, permitiu a criação de um espetáculo que se quer multidisciplinar no que respeita aos movimentos artísticos culturais tradicionais locais e mesmo contemporâneos (ou até uma junção de ambos) e que se destinou a toda a comunidade.

A pertinência da criação artística multidisciplinar na dinamização da comunidade local abriu a possibilidade de desenvolver a criatividade, valorizar as artes performativas e reconhecer a importância do associativismo e do desenvolvimento local.

A política cultural local tem permitido o acesso cada vez mais amplo à fruição de iniciativas culturais e ao conhecimento do património cultural, mantendo níveis de qualidade. Sendo este projeto mais uma ação que promove e fomenta a cultura e as artes nesse sentido.

O “Festival de Teatro Jovem” desenvolvido pela Câmara Municipal de Viseu é uma iniciativa que tem como objetivos fundamentais a promoção de uma política assente na valorização e apoio às iniciativas culturais dos jovens, com o sentido de dar maior visibilidade ao trabalho desenvolvido no campo teatral pelos grupos de jovens nas Escolas e Associações em que se encontram integrados e tendo em vista a descoberta de novos valores no e para o teatro.

O Festival de Teatro Jovem é uma iniciativa de âmbito concelhio e destina-se a todos os grupos de teatro amador existentes no Município de Viseu pertencentes a Escolas, Associações Culturais e Organismos/Instituições. O elenco dos grupos a concurso é constituído, maioritariamente, por jovens com idade até aos 30 anos.

Outro exemplo de relevância para este projeto é o “PANOS – palcos novas palavras novas”, um projeto da Culturgest que alia o teatro escolar/juvenil às novas dramaturgias, inspirando-se no programa Connections do National Theatre de

Londres. Todos os anos há peças novas escritas de propósito para serem representadas por grupos escolares ou de teatro juvenil, sendo Viseu uma das cidades participantes desse projeto.

A Associação Cultural e Recreativa de Tondela (ACERT) também cria um espetáculo transdisciplinar com a comunidade: Queima e Rebentamento do Judas. Um momento único, resultante da mobilização cultural de mais de uma centena de participantes. Há já alguns anos, a ACERT retomou a tradição da queima do Judas e renovou-a, fazendo convergir neste acontecimento singular distintas disciplinas do espetáculo (interpretação, música, cenografia, adereços, figurinos, coreografia, pirotecnia e artes visuais, entre outras). Sob a direção artística do Trigo Limpo teatro ACERT que convida muitos outros nomes nacionais e estrangeiros, constrói-se uma produção marcada pela componente comunitária, na qual se tratam quaisquer temáticas locais, nacionais e internacionais que se prestem a ser esconjuradas. Uma atividade da ACERT, orientada para o envolvimento participativo dos atores, músicos e artistas que, ao longo de uma semana, fabricam uma gratificante aventura de troca de saberes e de vivência coletiva. Uma oportunidade para experienciar o processo criativo em todas as suas fases distintas.

De tal forma, e apesar de os grupos envolvidos se encontrarem na mesma cidade, a heterogeneidade dos mesmos permitiu o enriquecimento da criação artística, valorizar a criatividade individual e coletiva, desenvolver dinâmicas culturais, devido aos seus diferentes contextos culturais e socioeconómicos.

Este projeto também poderá contribuir para a realização de futuros projetos com pressupostos semelhantes e mesmo promover melhorias, quer no grupo, individualmente, quer na sociedade em que se encontra inserido. E com certeza contribuiu para o nosso enriquecimento pessoal e profissional. Desde a perceção da capacidade de gestão, organização e orientação do projeto entre todos os agentes e pessoas envolvidas até à evolução das relações pessoais, do grupo, ao desenvolvimento do conhecimento teórico sobre os temas abordados e a consciência das consequências das nossas opções estéticas, do enriquecimento das pessoas e grupos coletivos envolvidos no trabalho de projeto. E desta forma, chegar a pertinência deste projeto.

## **2.2. Objetivos do Trabalho de Projeto**

Este Trabalho de Projeto visa apresentar e analisar o processo de conceção e implementação de um projeto de criação artística multidisciplinar envolvendo a comunidade onde se insere, bem como verificar as repercussões da sua realização, quer nos sujeitos participantes, quer no conjunto da comunidade.

Neste sentido, os objetivos centrais do Trabalho de Projeto são definidos desta forma:

**1. Analisar o processo de criação e realização de um espetáculo artístico multidisciplinar, que pretendeu dinamizar e valorizar a cultura numa comunidade heterogénea.**

**2. Perceber qual o contributo desta iniciativa de animação comunitária através do Teatro para uma melhoria no relacionamento entre indivíduos e grupos da própria comunidade.**

Os objetivos específicos, que decorrem dos objetivos centrais e o operacionalizam a nível da construção do Projeto e da avaliação do seu impacto, são os seguintes:

- Adotar metodologias personalizadas de trabalho e de aprendizagem adequadas à criação artística em coletivo.
- Mobilizar os saberes dos agentes culturais de forma a compreender a realidade local e abordar e solucionar situações e problemas do quotidiano da comunidade.
- Utilizar e adequar linguagens e técnicas artísticas aos contextos e às necessidades da comunidade.
- Comunicar, discutir e promover a autonomia, dando espaços de intervenção aos intervenientes, de forma a desenvolver a espontaneidade e a criatividade.
- Percecionar o impacto do Projeto ComUnidade nos sujeitos envolvidos e nas instituições parceiras.

### **2.3. Participantes no Projeto**

Este estudo teve como participantes os membros da Associação Cultural Zunzum, da Escola de Música Gira Sol Azul e os alunos do Colégio da Via-Sacra da cidade de Viseu.

O número de participantes foi de 28. Relativamente ao género, participaram 19 elementos do sexo feminino e 9 do sexo masculino. Em relação às idades, situaram-se entre os 6 e os 43 anos (2 elementos de 6 anos, 1 de 8, 2 de 10, 11 de 11, 1 de 12, 1 de 15, 1 de 24, 1 de 28, 1 de 30, 3 de 32, 1 de 34, 2 de 37 e 1 de 43 anos). No que concerne à formação académica, 17 elementos possuem o ensino básico; 4 o ensino secundário e 7 formação superior.

A estratégia de ação foi dividida em 7 fases e o local da ação foi o CAFAC – Centro de Animação e Formação em Artes Cénicas e o IPDJ – Instituto Português do Desporto e da Juventude.

## **2.4. Estratégias de Ação**

### **1.ª Fase:**

- Elaboração do Projeto;

### **2.ª Fase:**

- Análise e pesquisa bibliográfica e revisão da literatura relativa à criação;
- Elaboração dos pedidos de autorização para a participação dos grupos no projeto;

- Recolha de informação relativa aos grupos participantes;

- Planificação das sessões de formação/criação do espetáculo;

### **3.ª Fase:**

- Marcação do espaço de apresentação final;
- Elaboração de tabelas e horários semanais e mensais para os participantes, técnicos e orientadores;

- Sessões de formação e criação do espetáculo (2x/semana);

- Ensaios do espetáculo (2x/semana);

- Preparação e elaboração da divulgação do espetáculo;

### **4.ª Fase:**

- Apresentação do espetáculo;

### **5.ª Fase:**

- Aplicação das entrevistas aos participantes e responsáveis dos grupos;
- Discussão dos resultados obtidos a partir do desenvolvimento da ação e das entrevistas;

### **6.ª Fase:**

- Análise documental relativa aos conceitos de Animação Comunitária/Teatro/Expressão Dramática;

### **7.ª Fase:**

- Revisão e redação da versão final da tese.

## 2.5. Cronograma

Fases e passos		2011						2012		2013
		Abr-Jun	Jul-Ago	Set	Out	Nov	Dez	Jan	Jul	Jan-Mai
<b>I</b>	Elaboração do Projeto.	X								
<b>II</b>	Análise e pesquisa bibliográfica da literatura relativa à criação.		X	X	X	X	X	X		
	Elaboração dos pedidos de autorização para a participação dos grupos no projeto.		X	X						
	Recolha de informação relativa aos grupos participantes.		X	X						
	Planificação das sessões de formação/criação do espetáculo.		X	X	X	X	X			
<b>III</b>	Marcação do espaço de apresentação final.				X					
	Elaboração de tabelas e horários semanais e mensais para os participantes, técnicos e orientadores.		X	X	X	X	X	X		
	Sessões de formação e criação do espetáculo (2x/semana).				X	X	X			
	Ensaaios do espetáculo (2x/semana).						X	X		
	Preparação e elaboração da divulgação do espetáculo.						X	X		
<b>IV</b>	Apresentação do espetáculo.							X		
<b>V</b>	Aplicação das entrevistas aos participantes e responsáveis dos grupos.								X	
	Discussão dos resultados obtidos a partir do desenvolvimento da ação e das entrevistas.				X	X	X	X	X	X
<b>VI</b>	Análise documental relativa aos conceitos de Teatro/Arte Performativa/Jovens.		X	X	X	X	X	X	X	X
<b>VII</b>	Revisão e redação da versão final da tese.									X

## **2.6. Metodologia**

### **2.6.1. Metodologia Utilizada no Desenvolvimento do Projeto**

A nível de gestão e organização, a planificação ficou muito próxima da execução prática. No entanto, e naturalmente, o processo criativo evoluiu ao longo do trabalho desenvolvido. A exequibilidade do mesmo foi possível graças à capacidade de gestão e vontade e esforço dos grupos e comunidade envolvida.

O trabalho com os jovens foi orientado de forma participativa e democrática. Todos puderam exprimir o que sentem e o que pensam. E quando necessário, também foi diretivo, firme, mas não impositivo. A sensibilidade e atenção para as necessidades do grupo foram muito importantes para a orientação do grupo e dos objetivos que se pretendiam. No capítulo três será apresentada a memória descritiva do Projeto.

### **2.6.2. Metodologia da Avaliação do Impacto**

Para poder compreender quais as repercussões do Projeto empreendido, realizámos um conjunto de entrevistas às três entidades envolvidas, quer aos seus dirigentes, quer a alguns participantes diretos no Projeto, quer aos respetivos encarregados de educação.

### **2.6.3. Instrumentos de Recolha e Tratamento de Dados**

Após a execução do projeto foi realizada uma entrevista de opinião a três grupos distintos das entidades envolvidas. Foram entrevistados 5 participantes (dos 25 abrangidos); os responsáveis dos grupos, num total de 3; os encarregados de educação dos participantes mais novos, num total de 3.

As entrevistas foram analisadas com base numa análise de conteúdo, de modo a converter em dados as informações que foram fornecidas pelos indivíduos. Os dados em estado bruto recolhidos por esta via terão que ser registados, estudados e explicados (Bell, 1997).

### **3. MEMÓRIA DESCRITIVA DO “Projeto ComUnidade”**

Para melhor compreensão do projeto, melhor análise e de acordo com os objetivos a que nos propusemos, e tendo em conta as metodologias, apresentamos a descrição do processo criativo e de gestão e organização do trabalho de projeto.

#### **3.1. A escolha do nome para o projeto**

Através de um brainstorming de palavras associadas ao projeto ou intenções do mesmo, chegou-se ao “ComUnidade”, um jogo com a palavra comunidade e com unidade. O nome do projeto foi discutido com a Zunzum Associação Cultural, tendo em conta o seu papel no projeto e mesmo, como entidade que irá dar continuidade ao mesmo.

Destacam-se como seus significados: partilhar, repartir, dividir, compartilhar, parte e anda, parte e partilha, parte e reparte, teatro comum.

#### **3.2. Grupos participantes**

Primeiramente, foi apresentado o projeto às várias entidades a envolver. Através de contacto pessoal e, posteriormente, formalizada por carta (conforme anexo I).

A receptividade do Colégio da Via-Sacra e da Zunzum Associação Cultural foram mais assertivas, ou seja, houve comunicação e aceitação praticamente imediata do projeto. Pode-se considerar que o facto de trabalharmos com os dois grupos pode ter influenciado a celeridade do processo.

Relativamente, à Banda do Lar de Santo António, não se pode dizer o mesmo. Após a apresentação do projeto e o interesse manifestado pelo técnico responsável, houve um jogo difícil de receptividade e disponibilidade face ao projeto, entre o técnico e o maestro da banda. As complicações a nível de horário, a previsão de data de apresentação para o final do ano civil, os horários rígidos a que estão sujeitos os jovens da Banda, foram alguns dos aspetos referidos para a inviabilidade de participação no mesmo.

No seguimento deste desfecho, uma porta aberta já estava a vista. A Escola de Música e de Formação Artística O Gira Sol Azul, aceitou participar neste projeto como sendo uma mais-valia para os seus alunos, que desta forma colocariam em prática o que aprendem musicalmente.

Um cartaz para as inscrições foi colocado no Colégio da Via-Sacra. O cartaz é um meio pertinente de divulgação. No entanto, para as faixas etárias em foco é preciso ir mais além. A divulgação direta, no caso, a apresentação direta em sala de aula funcionou melhor. A prova disso foi o facto de a maioria dos participantes serem das turmas em que foi estabelecido esse contacto direto (conforme anexos X, XI e XII).

### **3.3. Dramaturgia**

Para chegar da melhor forma aos participantes, realizámos um trabalho de leitura, estudo e organização da proposta que lhes seria apresentada. Pretendeu-se, também, estabelecer relações entre o texto e a época atual, ou entre o seu universo próprio e um universo conhecido dos atores e demais colaboradores.

Recordando Spolin (1999), qualquer texto permite uma grande amplitude de significados, decorrente das várias leituras e da perspetiva que se pode ter. Esta parte do trabalho foi muito importante para cativar os participantes desde o primeiro instante.

Spolin (1999) ainda contribui com algumas das suas questões que foram tidas em conta antes da tomada de decisão final:

Quem será o público?

Serei capaz de concretizar esta peça?

A peça responderá ao meu trabalho?

Vale a pena fazer essa peça?

A peça é teatral?

Será uma experiência criativa para todos?

Será divertido fazê-la? Vai funcionar?

Tem bom gosto?

Propiciará uma experiência nova? Provocará o pensamento individual, e portanto trará "*insight*" para a plateia?

As cenas da peça estão construídas de modo que possam ganhar vida?

Ainda é de referir que não houve a preocupação de encontrar um texto dramatizado. Partiu-se logo do pressuposto de encontrar um texto que se adequasse à representação com jovens e para jovens. Procedeu-se à leitura de vários textos da literatura, dando especial destaque à literatura brasileira. A razão dessa opção prendeu-se exclusivamente pela sua riqueza e origem luso-brasileira da mestranda. De destacar “O Génio do Crime”, de João Carlos Marinho; “O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá”, de Jorge Amado. O primeiro era muito engraçado, mas implicava muitas mudanças de cenários. Este aspeto influenciou a escolha final. É certo que existem muitas soluções para isso, mas depois de ler outros textos também se reconhece que o conteúdo do mesmo não era tão rico comparativamente aos outros. O “Gato Malhado e Andorinha Sinhá”, poderia ter sido sem dúvida uma das opções. No entanto, face ao número de participantes, consideramos que não havia personagens suficientes para a sua criação. Mas, uma vez mais, seria possível criar outras personagens e mais histórias à volta do que já existia.

O “Meu Pé de Laranja Lima”, de José Mauro de Vasconcelos, foi a escolha inspiradora para avançar. A história é familiar e muito rica. As personagens também são teatrais. A nível cénico a solução veio devagar, pois também tinha algumas mudanças de cenários.

O texto foi a fonte de inspiração. A máxima era: simplificar, recontar a história apenas com o essencial e adaptar a história para teatro. Revelou-se um processo moroso. As adaptações e readaptações à linguagem falada dificultaram o processo, mesmo o de memorização dos participantes, pois algumas das falas que existiam, por exemplo, deixaram de existir. A adaptação para português de Portugal foi outra das dificuldades. Como sendo de origem luso-brasileira foi necessária ajuda /apoio na adaptação da língua. Entendemos que, apesar do texto ser de origem brasileira, deveria ser adaptado para português de Portugal.

O romance foi lido várias vezes para sentir a intenção do autor e visualizar a peça pessoalmente. Depois, fez-se uma seleção mais abrangente das ações teatrais possíveis até chegar ao essencial para a transmissão da mensagem. Ou seja, começou-se por excluir os capítulos mais descritivos, seguidamente fez-se uma pré seleção das cenas que poderiam fazer parte do texto dramático, depois uma segunda seleção das cenas que efetivamente fariam parte do texto dramático. Depois, a criação de todas as ligações e adaptações necessárias para se recontar a história com as ações escolhidas (conforme anexos II e III).

Spolin (1999) também contribuiu para essa reflexão referindo que a criação de um espetáculo pode ganhar com as habilidades, criatividade e energia de muitos, é necessário que o encenador entenda que os atores e os técnicos não podem ser pressionados por modelos preconcebidos se pretendemos a criação de um espetáculo com a comunidade. “Não há voos solo!”

### **3.4. Memorização**

A memorização foi um dos fatores tratados com algum cuidado, para evitar pressões e tornar-se um obstáculo. Procuramos apresentar o texto na interrupção letiva, Natal, acautelando alguma preocupação em relação ao estudo, principalmente em época de avaliações na escola. Optamos por não apresentar o texto integral logo de imediato, pois queríamos entregar e trabalhar apenas o que já tínhamos a certeza que ia ficar. Mesmo assim, há sempre cortes e acertos a fazer. A partir do momento que todo o texto estava trabalhado, dentro do possível, foi entregue para memorização fora do espaço de ensaios. Alguns tiveram mais dificuldades que outros. E mais adaptações e acertos foram necessários. No entanto, e apesar de tudo, todos conseguiram memorizar o seu texto. E alguns ensaios depois, a maioria já não tinha o texto na mão.

### **3.5. O Jogo Dramático e o Trabalho de Ator**

Os jogos teatrais foram técnicas aplicadas com o propósito de fazer com que alguma coisa acontecesse, fosse nas sessões ou no palco. Eles solucionaram problemas de marcação, personagem, emoção, tempo e as relações dos atores com o público. Cada jogo teatral despertou a naturalidade da ação, produzindo uma transformação não apenas no ator/jogador como também na encenadora /instrutora. Por exemplo, a partir do “Caminhar no Espaço”, construímos a cena final do espetáculo ou a partir do jogo “Zumbi” fez-se a cena de conhecer a casa nova do Zezé (ver DVD Fotografias).

Spolin (1999), uma vez mais, contribui com as suas referências relativamente à necessidade de criar parceria e ao mesmo tempo assegurar o toque do encenador sobre a criação do espetáculo, numa abordagem não

autoritária. Durante o jogo todos se encontram no tempo presente, envolvidos uns com os outros, fora do subjetivo, prontos para a livre relação, comunicação, resposta, experimentação, experimentação e fluência para novos horizontes do eu. A encenação não vem de fora, mas das necessidades dos jogadores e das necessidades teatrais do momento.

Entendemos o processo mais rico. O produto final seria um culminar ou mais um passo do processo. Spolin (1999) legitima esta perspectiva como uma forma de o jogador partilhar de forma genuína. Os atores desenvolvem sensibilidade para o problema da relação com a plateia. Impor um rótulo antes que o seu significado orgânico esteja completamente compreendido, impede essa experimentação direta, abortando a resposta intuitiva. "Representar requer presença. Aqui e agora" (p.17). Jogar produz esse estado. Não podemos chegar à intuição até que estejamos livres de opiniões, atitudes, preconceitos e julgamentos. O próprio ato de procurar o momento, de estar aberto aos parceiros de jogo, produz uma força de vida, um fluxo, uma regeneração para todos os participantes. O verdadeiro jogo produzirá confiança. Esta foi uma das chaves para a criação do espetáculo, das personagens, das dinâmicas em palco.

O jogo permitiu o desenvolvimento de todo esse trabalho. Mesmo tendo em conta que foi a primeira vez que os participantes entraram num projeto de criação artística, a primeira vez que participaram num espetáculo.

Naturalmente, até pela idade dos participantes, estes ficaram preocupados com "será que estou a fazer bem?". Nesse sentido tentamos mostrar que esse tipo de atitude é um engano. O mais importante é viver o momento, confiar no trabalho que foi desenvolvido ao longo das sessões.

Lembramos ainda, Spolin (1999), que expõe as técnicas como não sendo artefactos mecânicos, a serem utilizados pelo ator quando necessário. Se o ator não for extremamente intuitivo, tal rigidez no ensino que negligencia o desenvolvimento interior, estará invariavelmente refletida no espetáculo. Quando um ator sente "na carne" que há muitas maneiras de fazer e dizer uma coisa, as técnicas virão (como deveriam) a partir do eu total.

Os jogos teatrais de Viola Spolin são artifícios contra a artificialidade, estruturas destinadas a surpreender a espontaneidade - ou talvez molduras cuidadosamente construídas para manter afastadas as interferências.

Importante no jogo é a 'bola' - o Foco, um problema técnico, às vezes um duplo problema técnico - que mantém a mente, que o génio

(espontaneidade), sem proteção, “acontece”. (p.22)

Outro aspeto relevante e também focado por Spolin (1999) é a atribuição de personagens. Este refere que pode-se ter como base os temperamentos e aspetos físicos dos atores e das personagens. Ou também, uma grande sensibilidade para procurar não a obra acabada, mas aquele tom de voz, aquela presença, aquela qualidade corporal - aquele "algo" indefinível que inicialmente é apenas sentido. Um ator pode ter as qualidades do personagem que se deseja, mas tem tão pouca formação ou tantos vícios e maneirismos que será impossível conseguir o necessário num período de ensaio limitado.

O estudo das personagens implicou um trabalho conjunto entre encenadora e ator, o conhecimento psicológico do ator, bem como o da psicologia da personagem. Spolin (1999) diz que um bom conhecimento do mundo pode fazer com que as diferentes psicologias contracenem, de tal forma que façam revelar o espetáculo e o teatro como poesia dos sentidos.

Um dos métodos utilizados foi a improvisação. Este método, segundo Spolin (1999), tende a relaxar os atores e, num ambiente livre de tensão, é mais provável que o encenador veja mais claramente as potencialidades de cada um. Por exemplo, foi proposta uma cena sobre um problema parecido, mas não idêntico ao da peça.

Também foi lida a peça em voz alta por todos os participantes antes da distribuição das personagens.

### **3.6. Espaço de Ensaios**

Os espaços de ensaios foram dois. O Centro de Animação e Formação em Artes Cénicas (CAFAC) do Instituto Superior Politécnico de Viseu e a Sala Multiusos do Instituto Português do Desporto e da Juventude de Viseu. Na última semana, também nos foi facultado o auditório de apresentação do espetáculo, o Auditório do Instituto Português do Desporto e da Juventude de Viseu. Todo este processo foi tratado pessoalmente e formalizado por carta ou correio eletrónico (conforme anexos IV e V).

### **3.7. Tempo de Ensaios**

O tempo de ensaios considera-se suficiente: 3,5/4 horas semanais.

Mensalmente, foi entregue um calendário com os ensaios previstos, para que todos pudessem organizar-se melhor.

Para se ter uma ideia do tempo de ensaio foi essencial planejar o que deveria ser feito em cada sessão. A prova de figurinos, ensaios gerais etc., foram marcados em horas extras ao tempo de ensaios, pois consomem tempo de trabalho.

O planeamento do horário de ensaio teve em conta, sempre que possível, o cuidado para que todos os atores estivessem a trabalhar em todos os momentos possíveis. Spolin (1999), aconselha para que tenhamos em conta dois tipos de tempo: o tempo do relógio e o tempo de energia. O tempo de energia é mais valioso, pois o encenador pode conseguir tanto dos atores em duas horas de ensaio inspirado quanto em seis horas de tédio e cansaço.

### **3.8. Os Ensaios**

Inspirado por Spolin (1999), o processo de construção foi dividido em três períodos: oficinas de expressão dramática; leitura do texto; marcações, trabalho de ator e afinações (ver DVD Fotografias).

O primeiro período é importante para o aquecimento da encenadora e dos atores, para instalação das relações e atitudes em relação à peça e de um para com o outro. O segundo período é espontâneo e criativo, são as sessões de exploração, em que todas as energias são canalizadas para o potencial artístico total em perceber o texto. O terceiro período é para as afinações e integração de todos os aspetos da produção em uma unidade.

Solmer (2003) também foi fonte de inspiração para a fase da execução do projeto. Fazendo uma ligação a Spolin (1999), esta influência parte do segundo e terceiro períodos de ensaios. Solmer (2003), divide os ensaios em sete momentos distintos:

Ensaios de leitura - Os atores leram o texto, analisando-o e tentando aprofundar o seu conhecimento do mesmo. Logo nesta fase apontámos qual a leitura que pretendíamos fazer do texto, direcionando para uma interpretação em

que os atores tentam reconstituir na leitura. É ainda nestes ensaios que se decidem os cortes a fazer no texto ou que acertos necessitam.

Ensaio de marcação – Neste momento, definimos em alguns casos qual a movimentação dos atores no espaço e noutros, deixámos que esta surgisse do jogo de representação dos atores. Inicialmente, os ensaios foram feitos com o texto na mão, permitindo ao ator descobrir a personagem, as suas ações, a sua personalidade. Estes ensaios permitiram também uma importante ligação com o jogo dramático e as experiências vividas, contribuindo de forma positiva para o trabalho, quer do ator, quer do encenador, para a descoberta de cada uma das personagens em cada um dos atores. Nós considerámos a fase mais longa e difícil para os atores, pelo menos nesta idade (conforme anexo VI).

Ensaio de repetição – A seguir ao trabalho de marcação foram realizados os ensaios possíveis para a memorização consolidada do texto e dos movimentos. Esta fase da encenação é importante e útil para perceber a cadência do espetáculo.

Os ensaios de apuro e corridos, como refere Solmer (2003), não foram possíveis de concretizar na sua verdadeira aceção, devido ao fator tempo, como já referido anteriormente. No entanto, foi possível aperfeiçoar alguns jogos de intenções entre os atores, bem como os movimentos e dinâmicas do espetáculo. Para as apresentações seguintes já foi possível trabalhar estas fases do ensaio.

Também foi possível realizar os ensaios corridos, apesar da indisponibilidade da Escola de Música Gira Sol Azul para ensaiar. Pelo menos, a nível do trabalho de ator foi possível perceber este aspeto, o que permitiu retificações e acertos no trabalho do ator. Teve-se o cuidado de não sobrecarregar a informação recebida pelos atores, com o intuito de não confundir com o trabalho já desenvolvido. Por exemplo, alguns aspetos que se verificaram na véspera da estreia não foram transmitidos aos atores, principalmente tendo em conta as suas idades. Outras correções foram feitas, mas só fixadas aquando da visualização do vídeo da estreia, permitindo a partilha de opiniões entre os próprios atores.

Como os ensaios da semana de estreia decorreram no mesmo espaço foi mais fácil trabalhar o ensaio das luzes. Claramente, a atenção da encenadora volta-se mais para as questões técnicas deixando o trabalho de ator mais livre da sua atenção.

O ensaio geral com todos os atores e técnicos envolvidos, como se fosse o espetáculo, permitiu acertos técnicos, de pormenores de representação, ajustes de

cada um bem como do todo, mas sobretudo permitiu uma antivisão do espetáculo. Apesar, de que os músicos, uma vez mais, não tiveram disponibilidade para ensaiar.

### **3.9. Encenação**

No que concerne este ponto, procuramos encenar na presença dos atores, mas também preparamos jogos e fizemos trabalho de casa. Igualmente, estávamos abertos e disponíveis para ouvir os atores envolvidos no processo, mas também tentamos manter sempre presente os nossos objetivos, a linha condutora que levaria ao produto final.

Nesta peça, mostramos o nosso lado ideológico e discreto, realizando um trabalho que perspectivava uma visão da realidade em termos estéticos e ecológicos, ao mesmo tempo que pretendia sublinhar aspetos sociais. Desde logo, cativamos a atenção dos participantes, despertando a sugestão para a criação da personagem em cada um, através da inicial exploração temática e ideológica da obra. Fomentamos assim o envolvimento de cada um deles pela compreensão do enredo e das motivações interiores de cada personagem. A sensibilização para questões estéticas passou pela compreensão de que a beleza também se encontra na simplicidade, desde que bem enquadrada e contextualizada. A mensagem que se pretendia na elaboração de figurinos, adereços e cenários passava também pela aprendizagem da reutilização criativa de materiais, respeitando uma ideologia ecológica que se impõe também nas artes.

Também entendemo-nos sempre como muito disponíveis e abertos para os atores, o texto, a cenografia, a luz, a música e para o próprio mundo (ver DVD Vídeo). Mas analogamente, muitas vezes tivemos de optar, decidir, interpretar, criar. O que nem sempre foi fácil, principalmente no que se refere às dificuldades resultantes de incumprimentos de horário e dos prazos estabelecidos.

A noção do que se quer e do que se dispõe foi muito importante para uma execução e adaptação mais célere e efetiva /pragmática.

Solmer (2003) divide o trabalho da encenação em duas fases distintas (muitas vezes, quase simultâneas): conceção e execução. E que neste caso, também é exemplo disso mesmo.

Tendo em conta o tempo de realização do processo, que foi considerado suficiente, mas não o necessário, acabamos por dar continuidade ao trabalho depois da primeira apresentação. Exploramos e apuramos com atores e técnicos o seu desempenho e mesmo, alteramos algumas cenas. Inclusive, aproveitando o feedback do público /as suas reações ao espetáculo.

Tal permitiu-nos perceber facilmente que as cenas mais refletidas, ou que foram alvo de um trabalho mais efetivo, foram melhor conseguidas do que outras. Depois de ouvidas as críticas, de correções mais conscientes, de objetivos mais elaborados e definidos, de ouvidos os seus colaboradores mais diretos, podemos dizer que foram alcançados os objetivos previstos. No entanto, como já referido o tempo, para esse efeito nas condições ideais, não foi suficiente.

A assistência à encenação foi muito importante neste ponto, permitindo a partilha de experiências entre a equipa da Zunzum Associação Cultural. O acompanhamento do processo por parte da Zunzum, principalmente pela animadora Mariana Veloso, foi essencial para a desconstrução e construção /solução de cenas e, também, do trabalho de ator.

A noção do todo ganhou-se com as muitas leituras que foram feitas, desde o texto original até ao texto dramático final. O género dramático e uma mistura de estilos eram evidentes à partida. Portanto, o texto teve uma crucial importância para a definição do que se processaria no projeto. A cenografia foi importante para a definição do movimento em cena. A “árvore” que é casa, rua, quintal, etc. deu sentido ao encenador e a todos os atores que entraram no jogo.

Na escolha do texto teve-se em conta o que pretendíamos passar para o público: a mensagem, o conteúdo. Logo, tínhamos como objetivo sensibilizar o espectador para o tema social. Tema esse, que se encontra explícito nas desigualdades sociais vividas pela família do Zézé, mais especificamente, por este menino em que são evidentes sentimentos de inferioridade. Uma outra questão social que vem ao encontro da nossa atualidade consiste na dificuldade de encontrar emprego da parte da personagem do pai do Zézé, uma agravante do desequilíbrio familiar.

As relações familiares tornam-se, a determinado momento, difíceis devido a dificuldades económicas desencadeadoras de conflitos e de algum sentimento de angústia por não saberem como será o dia de amanhã.

O espetáculo conta a história do Zézé, um menino muito traquina, mas, ao mesmo tempo, muito inteligente e amigo. Nem sempre compreendido pela família, Zézé leva o público a conhecer o seu mundo cheio de aventuras e emoções.

Por fim, nós, encenadores e dramaturgos, depois de sublinharmos/trabalharmos os sentidos que queríamos dar ao texto, reunimo-nos com os vários criativos (cenógrafo, designers de luz, diretor musical, etc.) para transmitir-lhes a nossa “visão” do espetáculo que pretendíamos construir. Mesmo assim, consideramos que a margem de liberdade para os criativos foi grande, aproveitando as suas competências e experiência nas respetivas áreas. E também, tendo em conta que foi transmitida uma ideia bastante clara de como deveria ser o resultado final do espetáculo (que tipo de organização espacial, de iluminação, de sonoridades, etc.). A partir daqui, cada um dos criativos desenvolveu o seu trabalho, acompanhando ou não o processo de ensaios, mas sempre em articulação connosco. A nós coube a coordenação das diferentes contribuições criativas no resultado final.

### **3.10. Cenários, Adereços, Figurinos e Caracterização**

A ideia inicial era criar de forma original e criativa os ambientes necessários para o desenrolar da ação (conforme anexo VII). Da partilha com a especialista em artes cénicas, Mara Maravilha, concluímos que era muito complicado e dispendiosa a proposta. A solução veio naturalmente. Uma árvore que simbolizaria todos os ambientes e o ambiente da criação, o pé de laranja lima. Que também foi personificada pela Margarida Jorge (Minguinho, amigo imaginário do Zézé). Pensámos que funcionou e a simbologia esteve presente em muitos objetos: a árvore que era a casa velha e nova, a mercearia, o armário, a caixa de brinquedos e de engraxar os sapatos. Tudo estava ali, tudo saía dali. Havia também uma arca, que de mesa à cama, ainda fez de carroça de mudanças para a casa nova. O pano branco de fundo ajudou para o jogo de luzes e teatro de sombras (ver DVD Fotografias).

A árvore foi construída pelo ferreiro, José Loureiro. Um desafio à sua força e engenho para torcer o metal e transformar o frio e cinzento aço em raízes, tronco e ramos.

Para melhor organização, foi elaborada uma lista dos adereços necessários por cena (conforme anexo VIII).

Tratando-se de uma peça atual, os figurinos foram partilhados entre todos os participantes. A comunidade contribuiu de muitas formas, principalmente os pais dos participantes. Partilhando figurinos, construindo-os e até comprando-os com todo o gosto. A nível estético optou-se por vestuário simples, tendo em conta que a história centra-se na vida de uma família pobre. Zézé e os seus irmãos vestiam roupas velhas e estavam descalços. Os vizinhos, amigos e professora traziam roupas menos modestas, mas informais.

O único figurino confeccionado foi o do “Minguinho”, a árvore que fala com o Zezé. Também foi pensado com a cenógrafa figurinista Mara Maravilha. No entanto foi criado por uma das mães dos participantes, Ana Marcelino, que se entregou à tarefa com muito carinho e respeito pela nossa ideia.

A caracterização ficou à responsabilidade da Inspire Cabeleireiros. Através de contacto pessoal apresentámos a proposta de apoio ao projeto em troca de publicidade nos meios de divulgação e no próprio dia do espetáculo através de um roll-up. Sendo também a empresa ligada à área da animação e do teatro, prontamente se disponibilizaram para ajudar no projeto. As cabeleireiras estiveram presentes em um dos ensaios para estudar as personagens e as necessidades de cada um. O resultado do trabalho foi alcançado com sucesso. As necessidades principais foram apanhar os cabelos das meninas que faziam de meninos e criar “ramos” com o cabelo da Margarida Jorge (Minguinho). Para além disso, foi feita uma maquilhagem harmoniosa com o figurino da personagem da Minguinho.

### **3.11. A Música ao Vivo**

O trabalho de música ao vivo é um desafio. O cruzamento de disponibilidades é o maior entrave. Ana Bento, diretora musical do projeto, fez bem a ponte necessária para que o encaixe fosse perfeito. Depois, do texto dramático definido e trabalhado com os participantes /intérpretes, a Ana Bento veio assistir aos ensaios para acordarmos os momentos musicais no texto dramático e o sentimento a transmitir (conforme anexo IX e DVD Vídeo). A banda sonora foi original e algumas delas, criadas pelos seus alunos do Gira Sol Azul. O trabalho/ ensaio dos músicos participantes foi feito no Gira Sol Azul. A ligação/ ensaio entre

a interpretação e a música foi feita na semana de estreia, mais propriamente no ensaio geral. O timing, reconhece-se fora do prazo, tendo colocado em risco todo o processo até então. Destacamos a abertura e confiança no trabalho desenvolvido e comunicação colaborativa entre as partes para que tudo tivesse corrido bem.

### **3.12. Luminotecnia**

A luminotecnia foi desde sempre pensada de forma simples. Os principais objetivos da luminotecnia seriam dar a luz necessária aos ambientes previstos na criação, com especial cuidado nas cenas onde o imaginário se cruza com a realidade e as sombras no pano branco de fundo. Resumindo, havia as luzes gerais, as luzes pontuais, os contras e a iluminação apropriada à apresentação das cenas de sombras.

### **3.13. Divulgação e Comunicação**

No respeitante à divulgação da apresentação final /espetáculo multidisciplinar, a comunicação baseou-se em alguns meios físicos (cartaz e flyer) e da web (site Zunzum, facebook) (conforme anexos XIII e XIV).

As reservas foram feitas através de um correio eletrónico criado propositadamente para o efeito: [projetcocomunidade2012@gmail.com](mailto:projetcocomunidade2012@gmail.com).

Na estreia, a 28 de janeiro de 2012, o espetáculo ficou esgotado. Dos 260 lugares sentados, fez-se uma estimativa de 300 pessoas aproximadamente. O local de apresentação foi o Auditório do Instituto Português do Desporto e da Juventude.

Depois de algumas reflexões e de acordo com a equipa Zunzum, entendeu-se que não haveria valor de bilheteira. A entrada seria gratuita.

Hoje, talvez se fizesse diferente. Apresentaríamos um valor simbólico de bilheteira. Por exemplo, um euro por espetador.

A folha de sala foi elaborada de forma a dar a conhecer um pouco do projeto, a ficha técnica e as frases preferidas de cada um dos intérpretes participantes (conforme anexo XV).

O espetáculo foi apresentado mais duas vezes. No dia 3 de março, no mesmo local da estreia, e ainda, uma terceira vez, no âmbito do XIII Festival de Teatro Jovem de Viseu, no dia 5 de maio. Nestas duas apresentações estiveram presentes aproximadamente 100 espetadores por espetáculo. No XIII Festival de Teatro Jovem, foi cobrado o valor de 1,75€ pelo bilhete.

No âmbito deste Festival, o Projeto ComUnidade recebeu o prémio de “Melhor Peça”, na categoria Associações /Instituições. Mais ainda, uma das participantes, Maria Filipa Fróis, recebeu o prémio de “Melhor Intérprete Feminina”, na mesma categoria, no papel de Zézé (conforme anexo XVI).

### **3.14. Ficha Técnica**

A elaboração desta ficha técnica teve por base Abreu et al (2006):

Dramaturgia e encenação: Márcia Leite

Assistência de encenação: Mariana Veloso

Interpretação: Ana Carolina Aparício, Ana Filipa Cunha, Ariana Marta, Beatriz Oliveira, Bernardo Leite, Clarisse Campos, Francisco Morgado, Inês Carolina, Jéssica Esteves, Joana de Almeida, João Marcelino, Mafalda Marques, Margarida Jorge, Maria Filipa Fróis

Direção musical: Ana Bento

Músicos: Ana Sofia Batista (melódica), João Augusto (xilofone e pequenas percussões), Olivia Pinto (metalofone e jogo de sinos), Pedro Fraga (guitarra), Ana Bento (cassio tone bank).

Desenho de luz: Paulo Matos e Rui Pêva

Figurinos e adereços: projeto ComUnidade

Cenografia: Mara Maravilha

Construção de Cenários: José Luís Loureiro

Caracterização: Inspire Cabeleireiros

Grafismo: Zunzum Associação Cultural

Agradecimento: Ana Marcelino, Deolinda Fróis, João Sá, Margarida Costa, Margarida Almeida, Maria Aguiar, Paulo Leite, Pais e Amigos que de muitas formas contribuíram para a realização deste projeto.

Participantes: Zunzum Associação Cultural, Colégio da Via-Sacra, Escola de Música Gira Sol Azul

Apoios: ESEV – Escola Superior de Educação de Viseu, ISPV – Instituto Superior Politécnico de Viseu, CAFAC – Centro de Animação e Formação em Artes Cénicas, IPDJ – Instituto Português do Desporto e da Juventude, Inspire Cabeleireiros.

### **3.15. Espetáculo - Montagem, Apresentação e Desmontagem**

A nível de montagem e desmontagem do espetáculo também estas foram pensadas de forma a serem práticas e exequíveis neste contexto. Desde o facto de o cenário ser transportável num automóvel ligeiro e montado de forma rápida. A árvore em ferro estava dividida em peças de rosca permitindo um fácil e seguro encaixe. Tendo em conta também que os jovens subiriam para a árvore em determinados momentos da performance.

O pano cru de fundo, apesar de simples, não é prático. A caixa preta tem que ter uma estrutura na parte superior que suporte o pano o mais direito possível para permitir o efeito desejado.

Os adereços foram partilhados por toda a comunidade, o que facilitou a sua montagem. A comunidade também participou de forma espontânea e motivada neste processo. Principalmente, os pais dos participantes envolvidos, não só partilharam o que tinham disponível, como compraram alguns adereços para enriquecer a cena.

### **3.16. Avaliação do “Projeto ComUnidade”**

Primeiramente, foram contactados todos os intervenientes a fim de propor uma entrevista sobre o projeto. Nessa altura, considerou-se importante a opinião dos Encarregados de Educação dos participantes mais novos, tendo em conta que a sua perceção seria diferente, tanto do processo como do produto final.

Os participantes e Encarregados de Educação disponibilizaram-se prontamente para a entrevista.

As entrevistas tiveram lugar nas instalações do Colégio da Via-Sacra, tendo em conta que a maioria dos participantes pertenciam a este estabelecimento.

### **3.17. Análise final do processo de elaboração e implementação do “Projeto ComUnidade”**

A criação deste espetáculo constituiu, por si só, uma mudança.

Os grupos envolvidos participaram, transformaram as suas realidades e enriqueceram os seus contextos culturais e sociais em que estão inseridos.

Este projeto fomentou a dinâmica e intervenção na comunidade local.

O estímulo à criatividade desenvolve as capacidades cognitivas, a liberdade de pensamento, a autoestima e a visão otimista do eu, dos outros e do meio à sua volta.

O saber e a experiência permitiram um trabalho mais coerente e enriquecedor, tanto pessoal como profissional. A aplicação de diferentes linguagens e instrumentos em diferentes contextos, de acordo com as necessidades dos grupos, foi um desafio, uma motivação.

Especificamente, apresentam-se alguns pontos de relevância para esta análise do projeto.

Solmer (2003), refere e bem a importância de conhecer o texto em profundidade. A peça acaba por ter um estilo que quase se impõe a si própria, e esse estilo, mesmo que não se pretenda utilizá-lo, deve ser identificado facilmente através do conhecimento quase automático das suas ligações à realidade social a que diz respeito. O desvendar das inúmeras significações pressupõe um trabalho prévio que possa informar todos os participantes de modo sucinto, claro e decisivo. Afigura-se que quanto melhor preparado e consciente está o projeto, melhor energia conterà a proposta do encenador.

A presença chega através da intuição. E a abertura para reunir as condições necessárias começa pela confiança. Com isso, o ator/participante é capaz de abandonar referências e de se relacionar com os acontecimentos, em função da percepção objetiva do ambiente e das relações no jogo. O ajuste da realidade às suposições pessoais é superado a partir do momento em que o jogador abandona a história de vida e interioriza a função do jogo, deixando de fazer imposições artificiais a si mesmo e permitindo que as ações surjam da relação com o parceiro, como diz Spolin (1999).

Tudo isto implica uma grande responsabilidade no momento de seleccionar os intérpretes. No presente caso, a distribuição de personagens pelos atores efetuou-se de acordo com as suas personalidades. O conhecimento dos atores e

das personagens é essencial para essa distribuição. O jogo dramático, o trabalho direcionado e desenvolvido para as personagens-tipo da peça e o conhecimento prévio da maioria dos participantes contribuíram para as escolhas acertadas das personagens do espetáculo. O encenador deve certificar-se que a semente da personagem existe dentro de cada ator do seu elenco.

Outro aspeto a destacar é o espaço de ensaios. O facto de os ensaios serem em espaços diferentes trouxe vantagens e desvantagens. A capacidade de adaptação aos diferentes espaços pode ser referida como um aspeto negativo e positivo ao mesmo tempo. Em primeiro lugar, por esta capacidade de adaptação ser variável de indivíduo para indivíduo e em segundo, por essa capacidade de adaptação permitir uma concentração constante e uma flexibilidade e abertura maior. Também e como aspeto negativo, a falta de um espaço disponível considera-se um processo moroso e desgastante. No que se refere ao Instituto Português do Desporto e da Juventude de Viseu, estava-se dependente da boa vontade dos funcionários. E no que concerne ao Centro de Animação e Formação em Artes Cénicas, havia grandes limitações na disponibilidade de horário.

Relativamente, ao tempo de ensaio, considera-se que foi suficiente, mas não o necessário. É de sublinhar o valor da entrega, gosto enorme e crescente pelo que estava a ser criado e pelo projeto por parte de todos os envolvidos. A interrupção letiva do Natal foi essencial para colmatar dificuldades e trabalhar as personagens individualmente, para além da maior disponibilidade para memorizar o texto. Apesar de, como referido, ser suficiente, é muito intenso. A disponibilidade tem que ser muito grande e isso nem sempre foi um fator fácil de gerir. A escola e as outras atividades extracurriculares dos participantes são fatores a destacar, bem como o trabalho a tempo inteiro do encenador. Este debateu-se com a necessidade de encontrar um equilíbrio entre a necessidade de ensaios e a disponibilidade dos participantes para ensaiar sem interferir nas épocas de teste e outras atividades extra curriculares.

Outro fator que reforça a falta de tempo foi a vontade de receber as ideias e conhecimento de quem domina ou terá mais experiência no processo criativo, bem como de todos os participantes. Essa partilha aconteceu, mas pretendia-se ainda mais rica.

Ainda se salienta o quão absorvente e intenso é o papel do encenador. Primeiro, na interpretação do texto e trabalho com o ator, principalmente se se quer um trabalho criativo e rico para todos. E, como nós entendemos, explorando e

descobrimo todas as potencialidades do processo e com os participantes. Em segundo, a gestão também consome tempo e desgaste emocional, o que não contribuiu para uma eficaz exploração do primeiro ponto. Ou melhor, não correspondeu às potencialidades dos envolvidos.

## **4. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS RECOLHIDOS NAS ENTREVISTAS**

Neste capítulo, apresentamos os dados recolhidos nas entrevistas e debruçamo-nos sobre a análise destes mesmos dados. Tendo em conta, igualmente, a reflexão da memória descritiva e a fundamentação teórica.

De seguida, registam-se as conclusões das entrevistas realizadas a 5 participantes (3 alunos do Colégio da Via-Sacra e 2 membros da Zunzum Associação Cultural), Beatriz Oliveira, 11 anos; Mafalda Marques, 11 anos; Maria Filipa Fróis, 11 anos; Mariana Veloso, 23 anos; Paulo Matos, 43 anos, e os 3 responsáveis dos grupos envolvidos, Paulo Machado, 45 anos; Ana Bento, 37 anos; André Cardoso, 33 anos. Apesar de não estar prevista a realização de entrevistas aos pais, entendeu-se que seria pertinente a sua execução (3 no total), Isabel Mendes, 46 anos; Pedro Marta, 44 anos; Deolinda Fróis, 42 anos (conforme anexo XVII e DVD Entrevistas). No final da apresentação de cada um dos grupos inquiridos, a partir das diferentes questões colocadas, procura-se fazer uma síntese das opiniões dos entrevistados.

### **4.1. Participantes**

#### **4.1.1. Razões que o(a) levaram a participar no “Projeto ComUnidade”**

Beatriz Oliveira, aluna do Colégio da Via-Sacra refere que sempre gostou de teatro. Às vezes ia com os seus pais e irmão assistir a peças de teatro, mas não tinha a noção de como era, por isso quis experimentar. Também lhe pareceu que o projeto seria interessante e por isso quis participar.

A aluna Mafalda Marques, também diz que uma das razões que a levou a participar foi o gosto de representar. Depois porque sabia que ia ter uma ótima professora. Também porque seria uma excelente experiência, pois ia conseguir melhorar todas as suas qualidades, conhecer pessoas novas e melhorar a sua relação com elas.

A Maria Filipa Fróis também diz que a razão que a fez querer participar no projeto comunidade foi o facto de desejar fazer do teatro a sua profissão, porque gosta muito de teatro e poderia partilhar com os seus amigos essa oportunidade.

Paulo Matos, funcionário do Instituto Português do Desporto e da Juventude, ator e técnico da Zunzum Associação Cultural, refere que, para além do interesse geral que lhe despertou, o facto de este ser um trabalho interventivo na comunidade chamou-lhe imediatamente a atenção. Para além da componente teatral, que lhe interessa de sobremaneira, o projeto pareceu-lhe muito interessante sobre várias perspetivas: a participação da comunidade foi efetiva, achou fantástico o empenho dos alunos, a colaboração entre professores e considerou extraordinária a participação dos pais.

Mariana Veloso, atriz e produtora da Zunzum Associação Cultural, conta que ficou contente por Márcia Leite ter partilhado com ela o projeto e o facto de ter interesse na sua contribuição. Mas, o momento em que realmente se sentiu cativada por esta ideia foi quando Márcia lhe falou no texto, que apesar de não ter lido, depois de ter ouvido a história ficou completamente fascinada. Achou o texto muito bonito e despertou-lhe a curiosidade. Como seria a encenação com miúdos, tendo em conta a densidade do texto? Outro aspeto foi também a vontade de querer conhecer melhor a criadora.

#### **4.1.2. Conhecimento da obra “O Meu Pé de Laranja Lima” de José Mauro de Vasconcelos**

A Beatriz Oliveira refere que tinha o livro em casa. Os seus pais e irmão já o tinham lido, mas esta achava que ainda não era para a sua idade. Mas depois, percebeu que a peça era inspirada no livro e leu-o.

Paulo Matos também conhecia o livro.

#### **4.1.3. Sentimentos em relação às primeiras sessões do “Projeto ComUnidade” (Jogos de Expressão Dramática)**

A Beatriz Oliveira relata que quando começou a parte dos jogos achou que não íamos ter tempo, mas depois percebeu que sim. Também compreendeu que era importante aprender a entrar na personagem e a fazer parte de um grupo. Saber respeitar para sermos respeitados. A primeira parte foi muito útil, caso contrário não tinha corrido tão bem, referiu.

A Mafalda Marques disse que a cada dia que ia fazer uma sessão, sentia-se a crescer um pouco. E apercebeu-se que dessa forma, a saber comportar-se e estar, ia cada vez mais tornar-se uma melhor atriz.

E a Filipa Fróis falou que essas sessões ajudaram-na a aprender a estar em palco, a trabalhar com os colegas. E exemplifica, salientando que não se deve estar de costas para o público. E conclui que estas sessões foram importantes.

Paulo Matos, técnico da Zunzum, refere que o processo foi muito interessante e sobretudo foi evolutivo, o que é, na sua perspetiva fundamental. Explica que foi muito interessante perceber a evolução de todos os participantes, desde as crianças aos professores que estavam envolvidos, tudo pareceu-lhe evoluir num crescendo. “O próprio envolvimento dos pais notou-se que era cada vez mais entusiasta. E isso é revelador de que a motivação é importante, e nesse aspeto desenvolveu-se um trabalho muito interessante e que de facto estão de parabéns”. Até mesmo relativamente ao produto final refere que foi realmente muito bom. Prova disso foi o prémio no Festival de Teatro Jovem de Viseu.

Mariana Veloso, apercebe-se logo, e desde o início, que apesar de frequentarem a mesma escola, os participantes não tinham afinidades, e percebeu também a preocupação da encenadora em aplicar alguns exercícios de forma a criar espírito de grupo e de os colocar mais à vontade. Apesar da idade percebeu que já existiam algumas barreiras, no sentido de estarem a ser julgados pelo que estão a fazer. Não foi possível a Mariana acompanhar os ensaios inicialmente mas houve sempre partilha e comunicação. Lembra-se que quando voltou a assistir a um ensaio, as personagens já estavam distribuídas, e que foram bastante acertadas, verificou que já havia uma evolução bastante grande. Notou desde logo a vontade de quererem fazer teatro e a seriedade com que encararam o projeto. Percebeu também, que existiam algumas crianças com dificuldades quer

em expressar-se, quer em concentrar-se, pareceu à Mariana uma forma de censura a eles próprios. Sentiu que no final estavam muito mais capazes e seguros e de si próprios. Em certos momentos, durante o processo, sentiu que Márcia Leite teve algumas dificuldades relativamente a algumas cenas com teor mais sensível. Neste tipo de projetos nunca estamos sós, o que é muito bom, porque necessitamos de ajuda quer a nível de ideias, materiais, cenários, apesar de ser um projeto sem fins lucrativos. Felizmente existem pessoas que ajudam este tipo de iniciativas. O cenário estava lindíssimo, gostou imenso da visão dada.

#### **4.1.4. Sentimentos em relação à fase do trabalho de texto e ensaios da apresentação final**

A Beatriz Oliveira achou que ia ser difícil memorizar as falas, mas como estavam dentro da história conseguiram decorar mais facilmente. Com o passar das cenas e da peça ouviam as personagens a falar e já sabiam o que tinham de fazer, quando tinham de entrar. Considerou que foi muito bom.

A Mafalda Marques sentia-se alegre e confortável, porque era uma personagem a que já estava habituada. Também disse que as personagens foram bem distribuídas, conforme a personalidade de cada um, o que é mais fácil.

Nesta fase do trabalho, Filipa Fróis diz que com a ajuda das indicações da encenadora, cada um dos atores ia fazendo mais e melhor.

Mariana Veloso reconhece que não foi fácil, houve muitas dificuldades, mas acabou por correr muito bem, “tiro-te o chapéu”. Recordou o problema com a música que dias antes ainda não estava preparada, mas na realidade quando trabalhamos com outras pessoas em projetos deste género é necessário saber respeitar os *timings*, no entanto sempre achou que a Márcia estava bastante calma e serena.

Relativamente a soluções, Mariana diz que a ideia foi desde o início tentar simplificar. Partiu-se de uma ideia geral e foram-se limando ao longo do processo, de forma a obter-se o que se pretendia e aconteceu, tanto a nível de encenação, como a nível de cenários. Essa simplicidade contribuiu para um resultado fantástico.

#### 4.1.5. Dificuldades no processo criativo

A Beatriz explica que não teve dificuldades. Houve muitas pessoas que lhe disseram as falas e quando viram a estreia acharam que ela era parecida com a “Godóia”. Também referiu que às vezes é mais difícil fazer uma personagem que é parecida com o ator do que quando é diferente. É difícil porque temos que nos encontrar mais com a personagem, esforçarmo-nos mais.

A Mafalda Marques disse que sim, teve dificuldades. Mas as professoras Márcia Leite e Mariana Veloso ajudaram a ultrapassar essas dificuldades. Havia entreajuda entre a encenadora, a assistente e o grupo. Também explicou que sempre que alguém tinha dificuldades todos tentavam ajudar. E as primeiras sessões foram úteis para ultrapassar algumas dificuldades, para saberem comportar-se e ganhar a personagem.

E Filipa Fróis refere que teve a ajuda da mãe e irmã para memorizar o texto. Por isso, não teve dificuldades. E acrescentou que sempre que podia olhava para o texto. Os ensaios também ajudaram na evolução da personagem.

Paulo Matos considera que as dificuldades foram ultrapassadas, tendo em conta o próprio produto final. Mas, há algumas questões que lhe parecem relacionadas com a mentalidade das pessoas. A Márcia foi a cola de todo o processo, de todas as pessoas. “Obviamente, que há coisas que não dependem só de nós”, diz. E “à boa maneira portuguesa” tem-se o hábito de deixar as coisas para a última da hora. Mas, acabou por tudo correr maravilhosamente bem, mesmo com os problemas de última hora, refere. E a Márcia Leite foi, de facto, o cimento no meio de tudo, juntando as sinergias institucionais públicas, privadas, sociedade civil, fazendo uma argamassa consistente. E por isso felicita Márcia Leite, pois não é fácil trabalhar com crianças, aproximar todos estes apoios institucionais, principalmente uni-las.

Mariana Veloso afirma que, tanto ela como Márcia, tentaram ajudar a colmatar dificuldades, principalmente, dos atores. Durante o processo houve o cuidado em trabalhar individualmente cada criança de forma a corrigir as dificuldades que apresentavam. Em algumas situações notava-se perfeitamente a distância entre o ator e a personagem que iriam desempenhar, reparava que havia muita falsidade na representação das personagens. “Era tudo muito teatral, julgo que até certo ponto conseguiu-se que ultrapassassem essa barreira”. E acima de tudo era um projeto da Márcia e esta queria mais do que tudo que crescessem e

ultrapassassem essas limitações. Notou-se essa evolução na apresentação, porque já brincavam com o texto e inclusive demonstraram capacidade de improvisação.

#### **4.1.6. Dificuldades em conciliar a escola, estudos e teatro**

A Mafalda referiu que não teve essa dificuldade, porque o fez com amor e estava disposta a abdicar de algum tempo para fazê-lo. E considera que não se prejudicou na escola.

#### **4.1.7. Sentimentos no dia da apresentação**

A Beatriz Oliveira diz que estava muito nervosa, pois nunca tinha feito teatro. Mas considera que correu bem. Até estavam todos muito nervosos, mesmo atrás das pernas, mas depois quando estavam em palco tudo passou.

A Mafalda Marques explica que no início estava muito assustada e entusiasmada. Durante o espetáculo, enquanto representava foi se sentindo mais calma, mais natural, como se fosse outro ensaio. Ainda disse que correu bem e sempre que alguém se enganava diziam: “Não faz mal. Não se notou.” Portanto, não se sentiram muito mal porque tinham a ajuda dos outros.

E a aluna Filipa Fróis referiu que estava muito ansiosa, mas depois quando entrou só pensou em dar o seu melhor e ficou mais tranquila. No entanto, refere que o tempo de espetáculo passou muito depressa.

Paulo Matos, considera-se suspeito para falar, mas tendo em conta as funções que desempenha, acaba por ver muito teatro e pareceu-lhe que o espetáculo foi muito bem conseguido e interessante. Obviamente, um espetáculo nunca está fechado e não se deve esquecer que estamos a falar de um nível escolar. Com a repetição e com o tempo o espetáculo iria melhorar com certeza, mas aí fala-se, tanto no nível amador como no profissional. Também o que lhe pareceu interessante foi o envolvimento da comunidade e numa região em que há muito poucas estruturas a trabalhar neste sentido, pareceu-lhe mesmo muito bom.

Mariana Veloso relembra que estava ansiosa e nervosa. Ainda por cima estava nos bastidores com as crianças e não podia mostrar essa ansiedade, pois

eles também estavam muito nervosos. Esse sentimento revela a seriedade com que eles levaram o projeto e por isso temos que ficar gratos, pois nem era obrigatória a sua participação, foram eles que quiseram participar livremente. Eles construíram, criaram, houve momentos deles, muitos momentos e tinha chegado o momento em que eles iam dar, dar às pessoas que estiveram fora do processo. Pareciam adultos, preocupados se tudo ia correr bem, se não iam se esquecer de nada, se estava tudo no sítio certo. Percebendo isso, Mariana refere que facilmente esqueceu os seus medos e preocupou-se com as crianças que estavam a precisar dela. Referiu que o importante era pensar que iam dar o que estiveram a preparar ao longo dos 3 meses de processo criativo.

Para Mariana Veloso o Projeto ComUnidade faz todo o sentido. Sabemos que hoje as crianças têm muitas atividades extracurriculares, mas o teatro ainda não está muito presente. E ações como esta são muito boas e dão oportunidade a crianças que gostam e já mostram gosto pelo teatro, por já terem assistido a peças de teatro, ficarem com vontade de fazer, experimentar. E o Projeto ComUnidade pode colmatar essa ausência na vida dessas crianças e o teatro, especificamente pode contribuir para isso também. A nível de grupo, coletividade, individualmente, o Projeto ComUnidade pode levar isto a mais crianças e jovens que queiram experimentar, criar outros grupos. Hoje em dia, refere, as crianças já não estão restritas a escola, relacionam-se e criam outros grupos. E a Márcia que gosta realmente do que faz pode agarrar esta oportunidade agora e fazer com que isto aconteça. Permitir que o projeto continue a caminhar, envolvendo a comunidade, outras associações. Fazer girar sem parar. Apostar. E ir para a frente.

#### **4.1.8. Sentimentos em relação à experiência no “Projeto ComUnidade”**

A Beatriz Oliveira acha que foi muito bom, pois trouxe novas amizades, lições de vida. E dá um exemplo: ela e uma das participantes, a Carolina Aparício, nunca se deram na escola. No dia da estreia, a própria Carolina disse que não entendia porque não se falavam. E agora andam sempre aos abraços. Ou seja, a parte da amizade e das relações que se criaram foi muito bom.

A Maria Filipa Fróis também acha que foi uma experiência muito boa, pois pôde mostrar do que era capaz, ver do que os seus colegas eram capazes de fazer e aprendeu muitas coisas.

Mariana Veloso diz que aprendeu duas coisas, uma a simplificar e outra a adequar as exigências. Essa consciência de que nem sempre podemos fazer as coisas como idealizamos é difícil, aprende-se, vive-se. Adequar ao grupo, a faixa etária, às condições financeiras, é muito interessante. É preciso solucionar, criar e acaba por ser muito engraçado. Por exemplo, percebe-se que não é possível. Assim, vamos pensar numa solução, olha-se para a frente, à procura de uma saída. É bonito. Também refere que gostou de trabalhar com Márcia Leite. Percebeu que muitas vezes é preciso ter calma, pensar antes de falar.

#### **4.1.9. Sentimentos relativamente aos outros grupos da comunidade**

A Beatriz Oliveira menciona que é sempre bom fazer novas amizades, porque podemos precisar ou às vezes elas precisarem de nós. E é sempre precisa ajuda das pessoas, foi muito útil.

A Mafalda Marques diz que foi uma união impecável, pois sentiam-se à vontade uns com os outros e conseguiram se aproximar como irmãos. E agora estão mais próximos e falam-se. Na escola quando encontra alguém que seja participante falam-se sempre e socializam.

A Filipa Fróis refere que foi muito bom, fez muitas e boas amizades.

#### **4.1.10. Aprendizagens com os outros grupos**

A Beatriz afirma que aprendeu muitas coisas. Com os técnicos não tanto, mas com a Mariana Veloso, que os acompanhou de mais perto, sim, aprendeu muitas coisas.

A Mafalda Marques primeiro refere que foi muito interessante, pois apesar de todas as desgraças do mundo é importante estarmos juntos. Ainda disse que assim vamos saber que na vida têm sempre a ajuda de alguém, em quem confiam, que gostam de nós. Portanto, o que se passa no teatro, poderá aplicar-se na vida.

E finalmente afirma: “Sim, a professora Márcia e a Mariana nos ajudaram a ultrapassar as dificuldades”.

A Filipa Fróis disse que aprendeu mais com a Zunzum a fazer teatro, principalmente com a Mariana Veloso e Maria Aguiar.

#### **4.1.11. Informação Adicional**

A Beatriz ainda refere que gostou muito de participar no projeto e gostava de continuar, se for possível.

A Mafalda Marques também diz que foi um ótimo trabalho. Gostou muito de trabalhar com a professora e com os seus colegas. Foi uma experiência única. Sentiu-se muito à vontade. E gostava de participar em mais projetos como este.

Filipa Fróis acrescenta que a encenadora esteve sempre aberta às opiniões do grupo e até mesmo dos pais. E esta também tinha a sua opinião e decidia o que era melhor.

Paulo Matos refere relativamente a parte técnica dos atores que é óbvio que há os que se destacam mais que outros, “é natural, a vida também é isso”. Mas com o tempo, sublinhou, as coisas melhoram. Considera que houve aspetos muito válidos e interessantes, sobretudo para as crianças. Este achou que elas foram absolutamente fantásticas. E o IPDJ que tem como uma das missões estruturantes trabalhar com grupos informais de jovens achou louvável essa parceria. E a reproduzir sucessivamente no futuro. Apesar da crise que se fala, este foi um projeto que até a esse nível foi muito curioso, pois com poucos recursos conseguiu fazer-se algo muito interessante, um projeto final mesmo interessante. E numa região do interior, os serviços centrais não apoiarem esse projeto, seria muito estranho. Tendo em conta todos os objetivos que se querem para a região, como a fixação da população, aumento da natalidade, seria desconforme os serviços centrais não estarem atentos a essas questões. E a cultura é o fator chave para o desenvolvimento de qualquer povo.

A adaptação do livro pareceu-lhe muito bem. Obviamente que para quem conhece o livro pareceu-lhe uma adaptação muito interessante, com muito bons, apesar de poucos, mas muito bem aproveitados recursos técnicos. Não só com as crianças, mas também a parte técnica e boa vontade das gentes.

#### **4.2. Síntese das entrevistas aos participantes diretos no espetáculo**

Em suma, o envolvimento dos participantes prendeu-se principalmente pelo gosto do teatro e pela representação. O interesse pelo trabalho com a comunidade e o texto escolhido foram outros aspetos referidos. As primeiras sessões foram importantes para conhecerem-se, trabalhar o sentido de grupo, o estar em palco. Não foi evidente a sua importância logo de início, inclusive ficaram com medo de não haver tempo para a preparação da apresentação final. Só posteriormente perceberam a importância das sessões iniciais. Paulo Matos e Mariana Veloso ficaram impressionados com a evolução do grupo e de cada um individualmente, a motivação e seriedade com que os jovens participantes se envolveram no projeto, bem como os próprios pais e familiares. O trabalho posterior ficou facilitado, a memorização do texto, as marcações. As orientações da encenadora e o apoio da assistente à encenação também foram muito importantes para ultrapassar as dificuldades. Outro aspeto focado foi o cuidado em simplificar o processo. “O muito pode ser pouco, o pouco pode ser muito.” Na memorização do texto salientaram o apoio da família e, ainda, no processo criativo realçaram a capacidade de gestão da heterogeneidade do grupo e das outras entidades, instituições participantes, mesmo com todos os percalços e dificuldades inerentes a um projeto como este. Os nervos e ansiedade que antecederam a apresentação final reforçam a importância e sentido de responsabilidade dos envolvidos. E mesmo o prazer que sentiram à medida que a apresentação foi decorrendo. A participação no Projeto ComUnidade foi surpreendente para os participantes, pois todos aprenderam, cresceram e criaram laços de amizade. A capacidade de ouvir e perceber as aptidões de grupo e adequar ao que pretendemos é essencial para o bom desenvolvimento do trabalho e alcance dos objetivos. O contacto com as outras entidades também foi muito enriquecedor e orgânico. Todos sentiram-se apoiados e valorizados no projeto. A abertura para ouvir sugestões /ideias também foi muito importante para o grupo sentir-se com um todo, como “unidade”. Finalmente, também foi referida a importância da parceria com o IPDJ, sendo uma instituição que deve realmente fomentar o desenvolvimento da comunidade através da cultura.

### **4.3. Responsáveis dos Grupos da comunidade**

#### **4.3.1. Razões que levaram a instituição a participar no “Projeto ComUnidade”**

O diretor pedagógico do Colégio da Via-Sacra, Dr. Paulo Machado, aponta duas razões que levaram à participação da instituição. Uma foi o facto de uma professora da instituição estar envolvida no projeto, no caso Márcia Leite. Portanto, considera que a instituição só tinha que colaborar. Inclusive, refere que a nível pessoal gostaria de ter participado neste projeto. Em segundo lugar, porque o projeto em si era interessante e o conjunto de situações apresentadas, não só a participação do colégio, mas também das outras dinâmicas do espetáculo, a parte musical, a adaptação de uma obra famosa, tudo isso valorizaria o colégio também.

A Ana Bento, responsável da Escola de Música Gira Sol Azul, afirma que já conhecia a Márcia Leite há muitos anos e ultimamente tem trabalhado com a comunidade. Considera que estas foram as razões porque surgiu o convite para musicar a peça “O Meu Pé de Laranja Lima”. O envolvimento e participação dos alunos da Escola Gira Sol Azul a que está ligada e o haver esta troca e partilha são razões que a levaram a aceitar participar neste projeto. Refere ainda que adorou desde logo a ideia, pelo facto de se fazer com um grupo pequeno, pois já tem desenvolvido trabalhos com grupos maiores e é completamente diferente. E também por serem alunos muito novos, com exceção do guitarrista que é adolescente. Para as crianças achou desde logo interessante, porque, para além de ser importante tocar em público e tocar ao vivo, o facto de terem de estar integrados e coordenados com outra coisa que está a acontecer ao mesmo tempo ainda enriquece mais, quer uma coisa, quer outra. “Para eles foi uma experiência incrível. No sentido de estarem atentos ao que está a acontecer e participar nela. Também foi muito positivo para o Gira Sol Azul, para divulgar o seu trabalho, pois quanto mais trabalhamos com as pessoas e em rede, mais chegamos às pessoas”, refere. Ainda diz que é importante a comunidade e os outros também perceberem e conhecerem o que acontece. Não quer dizer que toda a gente tenha que fazer parte disto, mas é positivo as pessoas terem conhecimento, pois foram uma série de espetáculos onde esteve muita gente, principalmente aqui de Viseu e ligadas aos grupos a que pertenciam, mas também foram outras pessoas. E isso é mais positivo, principalmente porque correu bem. “Normalmente quando partimos para

isso contamos que vai correr bem. Pode não correr, mas faz-se todos os esforços para isso”. Ainda refere, relativamente ao processo, que o correr bem também depende da maneira como se gere o que se tem. Neste caso, pessoas. Pessoas, neste caso, crianças, a peça em si e todo o enquadramento que se pretende. Adaptar ao material que temos poderá ser importante, porque se se planear ou pensar em algo que não tem nada haver com o material que se tem disponível, a partida pode correr mal. Quando se joga com o material que se tem a probabilidade das coisas correrem bem é maior. E foi o que aconteceu, afirma.

André Cardoso, presidente da direção da Zunzum Associação Cultural diz que desde logo achou que o Projeto ComUnidade se enquadrava perfeitamente na Zunzum, pois o que a associação tem feito mais é trabalhar com a comunidade, com pessoas de fora e envolvê-las ao máximo no teatro, na animação, música, etc., mas principalmente teatro. E quando a Márcia Leite referiu que a ideia era trabalhar com crianças de várias escolas locais para criar um espetáculo final soou muito bem. Aliás, um dos objetivos da Zunzum é manter este projeto, o que confirma os objetivos desta associação.

#### **4.3.2. Aspetos a salientar do “Projeto ComUnidade”**

O Dr. Paulo Machado menciona que foi interessantíssimo a mobilização de alunos com uma faixa etária tão baixa e ter conseguido colocar todos eles a trabalhar. É um mérito muito grande. Numa peça que não era fácil e sobretudo num contexto musical que também não era fácil. Foi desde logo um aspeto positivo que tem um mérito enorme: criar um espetáculo deste género.

Ana Bento refere que a ligação ao espetáculo foi mais fácil, por já ter um guião. Especificamente em relação aos músicos achou que ficaram todos vaidosos e babados, porque toda a gente vinha ter com eles, muito curiosos a ver o que estavam a fazer e a dar-lhes importância. “Sentiam que faziam parte daquilo. Sentiam-se bem e foi importante para a sua auto estima”, assegura. Refere também que foi positivo para as crianças do teatro o facto de serem acompanhadas musicalmente, de haver um grupo que estava a trabalhar para eles, a dar-lhes destaque. Ana Bento explica que a música é muito importante, mas neste contexto a música está ali para servir o que estava a acontecer, para dar ênfase a algumas cenas. Não é um concerto, a música não é para ter

destaque. Pelo contrário, deve-se ter muito cuidado pois a música é muito forte, é uma presença que não se vê, mas que se sente de uma forma muito intensa. E isto pode ser bem ou mau usado. É preciso ter essa atenção: ajudar o teatro, as partes que precisam de ser elevadas, contribuir para se elevarem e estar com mais descrição para dar destaque a outras coisas. “Esse jogo nem sempre é fácil”. Mas considera que foi conseguido, que correu bem. E os miúdos do teatro sentiram-se bem. “É como um acessório que ajuda a ficarmos mais bonitos”. A questão do tempo é um aspeto negativo a destacar. O convite e a abordagem foram feitos com bastante antecedência. Explica que foi uma falha da parte do Gira Sol Azul, que vai acontecendo inclusivamente noutros projetos, com outras pessoas e assumem-no. Mesmo com antecedência, acabam por ter outras coisas para fazer, e frisa, não têm nada que ver com a importância, mas sim com prioridade temporal, o prazo para serem concluídas. E isso aconteceu neste projeto, portanto, já estávamos na fase final, e a parte musical ainda não estava pronta. Aprendeu mais uma vez isso. No entanto, pensa que não passou para as crianças, quer atores, quer músicos, foi tranquilo. Outro aspeto destacado por Ana Bento foi o facto de os alunos participantes pertencerem à escola de música, facilitando assim o processo. É diferente, pois muitas vezes faz com pessoas desconhecidas e que não sabem que sabem música, não têm experiência, não têm instrumentos, nunca tocaram, nunca trabalharam num projeto musical. Não era o caso, apesar de serem muito pequenos. São alunos da escola de música e têm a disciplina Corpo do Som que é muito abrangente, explora-se vários instrumentos e formas de fazer música e essa preparação prévia ajudou a que em menos tempo obtivessem um resultado, uma qualidade musical que com outro tipo de crianças seria diferente, não significa que fosse pior ou melhor, foi interessante dessa forma.

E finalmente, André Cardoso afirma que ao longo do processo não sentiu que houvesse mudanças relativamente aos objetivos iniciais. Considera que correu tudo bem, com tranquilidade, apesar de tudo, pois há sempre imprevistos e assuntos a resolver. As crianças aderiram muito bem, sentiram-se bem com o projeto, sentiram vontade de ir aos ensaios e apresentarem-se no fim. Mesmo na estreia notou-se o entusiasmo de todos eles. Correu muito bem. Foi muito natural, normal. “Não foi brilhante, mas também não correu mal. Correu bem”, diz. Concluiu frisando que correu bem dentro do que é a Zunzum e do que é a associação: “A Zunzum não tem propriamente um espaço com as melhores condições ou com o material a disposição para oferecer. Há algum material, mas é residual. Não existe

um espaço para criar à vontade. Implica sempre o requerimento de espaços disponíveis na cidade, no caso o Instituto Superior Politécnico e o Instituto Português do Desporto e da Juventude”. Também referiu que o facto de Márcia Leite pertencer a associação e vestir a camisola da Zunzum contribuiu para que as coisas corressem muito bem. Não houve problemas.

#### **4.3.3. Opinião sobre o espetáculo**

O Diretor Pedagógico afirma que gostou muito. Assistiu a estreia no Instituto Português do Desporto e da Juventude. Também diz que ficou muito satisfeito com o desempenho fantástico dos alunos. Em particular de alguns alunos, nomeadamente do Zézé (Filipa Fróis), mas não só de outros alunos que também lá estavam e se destacaram. E depois, por todo o conjunto. A peça estava muito bem adaptada, muito bem conseguida, com os momentos musicais a acompanharem toda a cena, ... sublinha que ficou muito satisfeito. Foi uma adaptação muito feliz, muito conseguida e como espetador ficou muito agradado com o produto final e mais contente havendo todo este percurso anterior.

Ana Bento afirma que esta união casou bem. “Um casal feliz.” Refere que gosta muito de espetáculos com música ao vivo. Sabe que é suspeita, mas não se esquece que deve-se ter consciência de que a música deve ocupar o seu lugar. Considera que foi conseguido e bem.

O dirigente da Associação diz que a apresentação final correu muito bem. Refere que esteve no ensaio geral e que não correu muito bem. Achou que havia alguma frieza, mas é normal. No dia da apresentação, achou que interpretaram muito melhor, provavelmente aquilo que foi trabalhado ao longo dos três meses, notou-se uma diferença substancial, um salto muito grande em relação ao ensaio. Afirma que eles estiveram mesmo, mesmo de parabéns e a Márcia Leite também. E é sempre uma delícia ver crianças a fazer teatro, principalmente quando estão bem orientadas. E refere ainda que podia sugerir marcações diferentes, mas isso está relacionado com a interpretação perante o trabalho que se fez com as crianças e com o texto. No fundo são decisões de encenação, de interpretação de texto. “Por exemplo, porque fazer aquilo quando diz aquilo?” – diz. No fundo este projeto serviu também para a Márcia Leite ganhar mais experiência.

#### **4.3.4. Conhecimento da obra “O Meu Pé de Laranja Lima” de José Mauro de Vasconcelos**

O diretor pedagógico disse que conhecia, mas não conhecia na totalidade. Apenas excertos do livro, da altura da tele escola e do seminário.

A Ana Bento conhecia bem o livro, aliás é um livro de referência da sua infância.

O André conhecia em linhas gerais.

#### **4.3.5. Adaptação da peça. Mensagem clara. Cadência na narrativa**

O Dr. Paulo Machado afirma que sim, claramente. A adaptação e a mensagem foram bastante claras para quem estivesse minimamente atento. Também refere que houve ritmo na peça, com certeza. Tendo em conta a adaptação, o musical, o facto de trabalhar com crianças bastante pequenas, considera difícil fazer muito melhor do que isso. Achou que a peça teve a cadência necessária. Os próprios cenários ajudaram muito bem a tudo isso. Foi uma peça muito bem conseguida.

Ana Bento expõe que o texto era um pouco longo. Achou arriscado da parte da encenadora, principalmente tendo em conta que são crianças com pouquíssima ou nenhuma experiência. Havia dinâmicas, diálogos, mas também continha muitas partes com monólogos, o que considera difícil, mas conseguiu-se encontrar um equilíbrio. “Os miúdos do teatro foram incríveis. Foi um trabalho muito mais duro do que o dos músicos. Mas foi bem conseguido, chegou-se a bom porto”.

#### **4.3.6. Informação Adicional**

O Dr. Paulo Machado finaliza a reforçar as felicitações e o seu contentamento por tudo ter corrido bem.

Ana Bento do Gira Sol Azul conclui que no geral foi uma experiência muito interessante. E é de louvar o que se fez, envolver várias associações é mesmo positivo. É sempre bom trabalhar com outras pessoas e ligar as pessoas e as crianças. A primeira vez que eles estiveram juntos e a cada vez que se encontravam estavam sempre juntos. “É mágico! É muito bonito.” Afirma que dá logo energia para fazer as coisas de forma diferente, com mais força.

#### **4.4. Síntese das entrevistas às instituições parceiras**

Relativamente às entrevistas realizadas aos responsáveis dos grupos /instituições envolvidas pode-se dizer que houve várias razões para a sua participação, envolvimento. Destacam-se a sua divulgação, a pertinência do trabalho com a comunidade, o envolvimento dos seus elementos com outros grupos e coordenação /integração entre eles. Salienta-se também o facto de o trabalho ser desenvolvido com crianças tão jovens. A nível musical foi realçado o cuidado de enriquecer e engrandecer o que está a acontecer em palco. Este facto não a diminuiu, pelo contrário, todos os envolvidos reconheceram a sua importância e valor. O entusiasmo, a vontade de participar e integrar o projeto foi visível e um crescendo ao longo de todo o processo. A apresentação final também foi bem conseguida e surpreendeu pela positiva, reconhecendo-se o trabalho desenvolvido ao longo dos três meses. A mensagem foi clara e a cadência /ritmo do espetáculo também correu bem. Principalmente, considerando a pouca experiência dos jovens atores e o trabalho de interpretação do texto. Finalizam a felicitar e louvar o trabalho desenvolvido, principalmente pela união feliz das várias instituições envolvidas, bem como pela importância para o crescimento e desenvolvimento de todos na participação deste projeto.

## **4.5. Encarregados de Educação**

### **4.5.1. Razões que o(a) levaram a concordar com a participação do seu Educando no “Projeto ComUnidade”**

Isabel Oliveira, encarregada de educação de Beatriz Oliveira, afirma que o gosto e a vontade da educanda em participar foram as razões que a levaram a aceitar. Inclusive, a sua educanda teve oportunidade de integrar outros grupos de teatro e no entanto, algo lhe fez querer participar neste especificamente. Ainda acrescentou que considera muito positivo a participação da sua educanda. Esta é muito preocupada com tudo (falas, figurinos) e a peça tinha que correr bem. Sublinha que a participação dela e de todos foi muito positiva, portaram-se todos muito bem. Até porque, para a maioria deles foi a primeira vez que fizeram teatro.

O Encarregado de Educação da participante Ariana Marta, Pedro Marta, disse que a Ariana ficou logo entusiasmada por participar no projeto. Esta já tinha andado no teatro mas queria dar um passo maior, ter uma participação mais profunda. Assim, ficou entusiasmada com o projeto e o encarregado de educação sentiu também que era algo diferente. Um projeto não só escolar mas também ao nível da comunidade. Quando leu a ficha de inscrição percebeu que era um projeto diferente e único. “Bastante original. E que estamos pouco habituados a ver”. Assim, incentivou a Ariana a participar. Ainda salientou que a sua educanda gostou muito desde logo do projeto e o seu interesse pelo mesmo.

A Encarregada de Educação da participante Maria Filipa Fróis, Deolinda Fróis, ficou desde logo muito satisfeita com a participação da sua educanda no projeto, pois sabia que desde o ano letivo anterior a Filipa queria fazer teatro. Considera que foi uma oportunidade que esta quis e deveria agarrar.

#### 4.5.2. Interferência na vida do seu Educando

No caso da Beatriz Oliveira, a sua Encarregada de Educação refere que o projeto interferiu de forma positiva, pois ela já era responsável e organizada, e ainda ficou mais. A Beatriz organizou o tempo de forma a gerir os seus deveres escolares e a memorização do texto.

O Encarregado de Educação da Ariana também refere que o projeto interferiu de forma positiva, pois quando uma criança tem uma ocupação interessante que os motiva e dá gosto, esta será uma forma de descarregar as energias da hora escolar, é uma forma de “quebrar”, pois quando regressam à escola, fazem-no com outra motivação. Também considera que é bom ter nas memórias escolares outras coisas para além das aulas e trabalhos. E é bom que este complemento seja algo diferente das matérias que se dá. A questão do grupo é outro aspeto que destacou. Os laços criados foram muito fortes. Não só com os colegas de turma, mas também com os outros colegas que fizeram parte do grupo. E sublinha: laços mesmo fortes, mais do que alguns criados dentro da própria turma da escola. “Acabam por pertencer a um grupo, a terem um trabalho comum. Têm uma sensação de pertença. É bastante positivo.” Também refere a questão da auto estima e do sentido de responsabilidade. Considera que é muito importante os participantes sentirem que estão ali por eles próprios, não dependem de mais ninguém e saberem que tem de correr bem. E por isso têm que ter sentido de responsabilidade, de exigência e dar deles próprios. E essa também é uma forma de crescer, de se sentirem capazes.

Deolinda Fróis também refere que o projeto não interferiu em nada na escola, até pelo contrário, a motivação, satisfação fez com que ela melhorasse nas outras áreas e atividades.

### **4.5.3. Espaço de Ensaios**

Pedro Marta refere que o facto de os ensaios decorrerem em espaços diferente é um fator interessante, pois assim habituaram-se a estar em salas diferentes. Se estivessem sempre no mesmo espaço ao longo de meses e fizessem a estreia num espaço diferente com certeza iam ter a sensação de quebra, pois não estariam habituados. Considera essa capacidade de adaptação importante. Adaptar-se a mundos diferentes, dimensões de palco diferentes, ao espaço. No fundo, ao contrário de quem está na plateia e pensa que os palcos são todos iguais, eles não só adaptaram-se a palcos diferentes mas também a públicos distintos. “Sei que não foi intencional, mas correu bem, tendo em conta que apresentaram em palcos diferentes. E não tiveram problemas em adaptar-se, reagiram bastante bem”.

### **4.5.4. Evolução do Educando ao Longo do Processo Criativo**

Isabel Oliveira refere que houve sempre uma partilha do que se ia fazendo ao longo das sessões. Esta chegou a questionar a educanda se haveria tempo para se preparar tudo até janeiro. Pelo que a educanda respondeu que sim, muito tranquila, que era normal e tudo ia dar certo. A mãe ao longo das sessões percebeu que o jogo (o aprender a respirar, por exemplo) fazia parte do processo, principalmente tendo em conta que eram principiantes. E de facto alcançaram os objetivos, de facto mostraram que o processo resultou. “Uma vez num dos ensaios que fui buscar a Beatriz, apanhei o ensaio a decorrer e vi a Beatriz tão calma a representar que até me emocionei.” Na sua perspectiva, a sua educanda era tímida e achava que ela não ia conseguir expressar-se e estar à vontade no palco. Ficou mesmo emocionada e reconheceu que ela estava segura de si. Um aspeto que a Encarregada de Educação considera importante, tanto em relação ao que vão dizer, como o que fazer.

Pedro Marta afirma que a sua educanda gosta muito de jogos, inclusivamente ao chegar em casa a Ariana explicava e fazia os jogos. Até jogava-os com os vizinhos e colegas. Em relação aos ensaios a sua educanda gostava que o Encarregado de Educação fizesse as perguntas para memorizar mais

facilmente o texto. E quando já estava memorizado, ela desejava ter mais falas. Pedro Marta dizia-lhe que não era fácil, pois esta tinha vários personagens para interiorizar. Reforçou que a Ariana gostava muito, mesmo na fase em que ela estava segura com o papel a fazer.

“A Filipa é muito autónoma e sozinha começou a trabalhar a memorização do texto”. Às vezes, assume Deolinda Fróis, queria ajudar, sugerir como dizer as falas, mas ela respondia logo que não era assim e que o grupo estava a trabalhar, para não me preocupar. Gostou muito de ver a responsabilidade da Filipa, aliás também um pouco para os estudos. E também ficou muito contente de perceber a sua confiança e entusiasmo, chegava a comentar quanto tempo faltava para a próxima sessão de teatro. Ainda refere que a Filipa não teve dificuldade de memorização do texto, foi um processo gradual, mesmo sendo a participante com mais texto.

#### **4.5.5. Opinião sobre o Espetáculo**

Isabel Oliveira afirma que gostou muito, principalmente tendo em conta a idade dos participantes, todos conseguiram alcançar os objetivos, todos conseguiram representar uma peça, que considera difícil, principalmente porque tinha muito texto. Mas sentiu que valeu a pena, pois todos se esforçaram muito e tiveram todos bem. E quem estava de fora não se apercebia de nada, caso houvesse algum engano, pois disfarçaram muito bem. Estão todos de parabéns! Pelo esforço e pelo que alcançaram.

Pedro Marta refere que apesar de ter lido a peça com a Ariana e conhecer algumas cenas que tinha visto no ensaio aberto aos pais, já ter alguma noção de como alguns iam vestidos e alguns dos cenários, afirma que ao assistir a primeira apresentação foi como se estivesse a ver o todo, como se fosse a primeira vez e ainda com mais ênfase. Não só pelos cenários, mas também como foram trabalhados os adereços, os figurinos e os penteados muito bem feitos. Diz ainda que a peça correu tão bem que não se importou mais com o texto, foi muito forte, correu muito bem. Pensa que todos os pais sentiram isso, acha mesmo que foi muito além do que estavam à espera. “Uma boa surpresa!”

Deolinda Fróis achou o espetáculo deslumbrante. Já tinha visto o ensaio geral e achou maravilhoso os cenários, a forma como as coisas eram chamadas, os ambientes, etc. Achou ótimo e muito rápido, no sentido em que o que é bom acaba depressa demais. E a estreia foi divinal.

#### **4.5.6. Ensaios**

A Encarregada de Educação da Beatriz afirma que não sentiu que houvesse um número excessivo de ensaios. Inclusive a Beatriz chegava a casa dos ensaios e ainda ia estudar. Na realidade até considera que servia para relaxar um pouco.

O Pedro Marta começa por referir que acredita que haja pessoas que não têm noção da complexidade do texto, sobretudo a nível das falas, algumas até bastantes complexas e largas. Não era um texto difícil, mas também não era básico. Considera o texto bastante profundo e agradável. Entende que esse número de ensaios foi necessário e se considerassem que deveriam haver mais ensaios por alguma razão, acha muito bem que eles existam, porque é preferível que tenham mais ensaios e as coisas corram bem, do que depois as crianças sintam uma grande frustração interior, ou mesmo não tenham tanto trabalho de ensaios. E correndo bem elas ficam com a noção de que foi fruto desse trabalho e o queimar etapas não as iria ajudar. As coisas só se conseguem com trabalho e é importante que eles tenham essa noção: trabalhar para as coisas serem bem sucedidas.

#### **4.5.7. Conhecimento da obra “O Meu Pé de Laranja Lima” de José Mauro de Vasconcelos**

A Encarregada de Educação da Beatriz refere que conhecia o livro. Considera a adaptação muito boa. As partes mais interessantes foram representadas, de forma a poder ser transformado em texto dramático. A obra em si é relativamente extensa. Quem viu a peça percebeu do que se tratava o livro. A peça tinha o essencial, um resumo do que era o livro.

A Encarregada de Educação da Filipa Fróis diz que já conhecia o livro, pois é um livro da sua infância. É uma história muito bonita e foi muito bom ver a adaptação da história. Sabemos que a história era mais extensa, mas focou os pontos principais.

#### **4.5.8. Aspetos a destacar do “Projeto ComUnidade”**

Pedro Marta recorda-se da Ariana desejar ter mais falas, mas este insistia em que eram muitos participantes e os papéis tinham de ser distribuídos. Também referiu que compreende que os papéis com mais falas devam ser atribuídos a quem tem mais facilidade, ou seja, às crianças que sejam mais crescidas, de certa forma, no teatro. E o facto de a Ariana ter três papéis diferentes já era exigente, ter de trabalhar três personagens com formas de estar, maneiras de falar e interagir diferentes. É curioso que o facto de haver três apresentações permitiu que ela brincasse com os seus papéis e conseguir uma reação do público positiva, rirem-se. Outro facto que achou interessante foi não terem crianças só do colégio, mas também de outras entidades. Essa colaboração entre todos da cidade para a cidade foi muito interessante. Funcionou muito bem. Aparentemente entidades sem nada a ligá-las funcionaram muito bem.

A Deolinda Fróis considera que este projeto foi importante para desenvolver a criatividade da sua educanda. Um desafio extra curricular que permitiu também desenvolver o seu sentido de responsabilidade e organização para conciliar todas as suas atividades e motivações. Também foi bom saber que estavam a trabalhar para o trabalho final de mestrado da encenadora. E ainda referiu que é interessante o facto de surgirem projetos na escola que não estão ligados

propriamente aos conteúdos e contextos escolares, assume que foi um grande desafio.

#### **4.5.9. Informação Adicional**

A Encarregada de Educação da Beatriz felicitou Márcia Leite, todos os envolvidos e aos pequenos atores, que foram excepcionais, pois trabalharam e tiveram gosto naquilo que fizeram. E isso é muito importante, eles são amadores mas estiveram muito bem. E se puderem podem e devem continuar.

O Encarregado de Educação da Ariana refere que por um lado acha que a sua educanda, e não só, ficaram com o “bichinho de fazer teatro, de ir ao teatro, de ler uma peça teatral, ganharam o gosto”. E também adquiriram o conhecimento do que é o teatro. “Uma coisa é fazerem uns ensaios e apresentarem uma peça simples, outra coisa é fazerem uma peça do princípio ao fim, completa, e terem em atenção o guarda-roupa, a cenografia, todos os passos”. E mesmo o facto de terem musica ao vivo, é muito enriquecedor, refere. “É uma experiencia bastante importante”. Até mesmo para os pais, pessoas mais velhas que já foram mais ao teatro, refere que foi uma experiencia enriquecedora, porque percebeu a complexidade do teatro, as exigências, as razões porque se fazem tantos ensaios e todo esse trabalho que não é só do texto das personagens. “Uma coisa é falar bem, outra coisa é estarem em conjunto, saberem dar os passos certos, virarem-se para o público, fazer, adequar-se”. É tudo de uma complexidade tão grande que, quer para os pais e crianças, é uma experiencia muito profunda. “Fica-se com vontade de continuar e desenvolver esta atividade”. Outro aspeto que referiu foi o facto de achar interessante haver a possibilidade de repetirem o espetáculo. Psicologicamente soube bem aos participantes saberem que iriam representá-la outra vez, porque aquele trabalho acabou por ter uma continuidade, sala cheia e pessoas a aplaudirem e gostarem. Ao nível da evolução sentiu que os participantes já estavam mais à vontade, “às vezes isso pode ser mau, pois podem achar que estão à vontade demais e com menos preocupação de trabalhar”. Mas considera que o à vontade dos participantes era positivo, o teatro já não era algo estranho, pois para todos foi a primeira vez que pisaram um palco. Ou seja, ainda mais rico se tornou. Em relação à Ariana, na primeira vez Pedro Marta refere que ela estava mais preocupada com as falas, se ia se enganar, mais nervosa. Na

segunda vez, ainda comentou com alguma preocupação, mas da terceira vez já não falou nada. Como se já estivesse mais consciente e conhecedora daquela realidade.

Deolinda Fróis questiona quando haverá mais projetos, mais atividade para a Filipa Fróis. No seu caso considera pertinente procurar uma formação mais consistente, tendo em conta o seu desejo futuro. E conclui referindo que o trabalho da Márcia Leite foi maravilhoso, pelas suas características, o sentido de grupo, do vamos fazer, a pedagogia, tudo foi calmamente apresentado e, do que percebeu na Filipa Fróis, tudo entrou naturalmente por osmose.

#### **4.6. Síntese das entrevistas aos Encarregados de Educação de participantes no espetáculo**

Os Encarregados de Educação concordaram com a participação dos seus educandos no projeto ComUnidade tendo em conta a sua vontade em experimentar o teatro, bem como o facto de acharem que o projeto era inovador e enriquecedor como projeto com a comunidade, uma experiência diferente para os seus educandos. Até porque as interferências com a escola foram muito positivas. Todos concordaram que os seus educandos tornaram-se mais responsáveis e organizados, inclusivamente motivou-os para o estudo. Os laços criados entre os participantes foram muito fortes e houve claramente um sentido de pertença a um grupo. O facto de o espaço de ensaio nem sempre ser o mesmo e de forma não intencional não influenciou o processo de forma negativa, pelo contrário, se influenciou foi de forma positiva, tendo em conta a necessidade de adaptação aos diferentes espaços. Os pais sentiram /percecionaram que ao longo do processo criativo os seus educando sentiam-se mais tranquilos, confiantes, motivados e responsáveis pelo que estavam a propor-se fazer. No dia do espetáculo ficaram muito surpreendidos e satisfeitos. Mesmo conhecendo o texto pela ajuda na memorização e tendo assistido a pequenos trechos do ensaio, ver o todo em palco foi extremamente positivo e louvável o trabalho de todos os envolvidos. Esta valorização do trabalho apresentado também deve-se a uma maior consciência de tudo o que envolve a construção de um espetáculo. Não consideraram que o número de ensaios tivesse sido excessivo, foram os necessários. Inclusive, se considerasse que deveria haver mais, estes concordariam que fossem feitos. É importante ter a noção de que nada se consegue sem trabalho. Também salientaram o cuidado na atribuição de personagens, o envolvimento com outras pessoas fora do contexto escolar e outras instituições aparentemente desconexas da sua. Salientaram o desempenho de todos e consideraram muito positivo a repetição do espetáculo por mais duas vezes. Veem como uma oportunidade de crescer e melhorar mais. Finalizam referindo que o “bichinho” do teatro ficou lá e esperam que haja mais projetos semelhantes a este.

## CONCLUSÃO

Com este projeto de ação pretendeu-se experienciar e desenvolver a criação de um espetáculo multidisciplinar com a comunidade. Neste sentido, apresentamos algumas reflexões sobre o Trabalho de Projeto que foi empreendido, ainda que com as suas limitações, destacam-se alguns aspetos relevantes. Refletimos ainda sobre as perspetivas de continuidade do “Projeto ComUnidade” e uma autoavaliação do papel do animador artístico.

Propõe-se uma redefinição e reorganização: da gestão do tempo, do espaço e dos recursos humanos. Pensamos que, desta forma, se libertaria tempo para a criação, conseguindo-se um maior foco no trabalho de ator e encenação.

Relativamente à dramaturgia considera-se o caminho aberto, ou seja, o Projeto ComUnidade poderá desenvolver-se com base num texto preestabelecido, como foi o presente caso, ou abrir-se à discussão e partilha com a comunidade. Para esta última, há que reformular a metodologia; a duração do processo terá de ser obrigatoriamente mais ampla, uma vez que implicará um trabalho intenso de dramaturgia antes, ou durante o tempo de ensaios. Envolvendo-se os participantes na escrita da peça, necessitam, como o encenador, de mais tempo para interiorizar a história, definir as personagens, estruturar as cenas e criar os diálogos. A primeira fase de ensaios poderá vir a ser mais longa, tendo em conta algumas necessidades específicas face ao texto e ao tema.

A estratégia de divulgação do projeto revelou-se eficaz, tendo em conta que os meios eram conhecidos, tornando o processo relativamente fácil, pela natural recetividade de um público que já estava envolvido direta ou indiretamente. Para ser publicitado em meios desconhecidos, no sentido de alcançar outros públicos, a abordagem terá de ser mais agressiva, isto é, incisiva.

A primeira fase dos ensaios foi considerada pelos participantes e por nós muito pertinente. Principalmente, neste contexto em que os participantes tinham pouca ou nenhuma experiência em artes cénicas. Mesmo para nós, foi uma fase muito importante, pois contribuiu para a perceção de dificuldades, quer individuais, quer de grupo, para conhecer os participantes e as suas personalidades.

No desenvolvimento das sessões este conhecimento revelou-se fundamental, permitindo um trabalho direcionado para os objetivos do projeto e necessidades dos indivíduos e do grupo. Um dos aspetos que se pode destacar é mesmo o próprio sentido de partilha e cooperação: saber estar em grupo, ouvir e

ser ouvido, respeitar e ser respeitado. Também o incremento do à vontade entre os pares e da autoestima, são pontos a destacar na primeira fase das sessões.

A partir da nossa experiência e da dos participantes, bem como da bibliografia consultada, encontrou-se a informação e conhecimento necessários para o alcance das metas do projeto e outras inerentes ao mesmo. Referimo-nos, nomeadamente, a importância do trabalho com a comunidade, a criação de redes, o conhecimento dos outros e a sua valorização, bem como a vontade de fazer mais e melhor.

Numa segunda fase, tentou manter-se a abertura e partilha, mas com um carácter mais direccionado para determinados fins. O trabalho de leitura do texto, personagens e marcações são razões que justificam a necessidade de focar, simplificar e objetivar, mesmo porque o tempo não era muito. Neste período, sentimos uma certa pressão em relação ao tempo de que dispúnhamos e a todas as tarefas necessárias à concretização do espetáculo que, de certa forma, também dificultaram o processo criativo. Gerir espaço, comunicação, produção e encenação com pouco tempo disponível é difícil, reduzindo-se a capacidade criativa.

Nesta altura, muito embora tudo o que foi referido até ao momento, o clima era de agrado e satisfação pelo trabalho desenvolvido, quer por nós, quer por todos os envolvidos, pelo caminho percorrido, antes mesmo da apresentação final. Como Koppers (2007) refere, no trabalho com a comunidade o que conta é o processo. Os objetivos em relação aos intérpretes foram alcançados: a mobilização do seu saber, a utilização de linguagens e técnicas artísticas, a autonomia, o sentido crítico, a espontaneidade e a criatividade. Pensamos que as orientações e metodologias do processo foram bastante adequadas. A sensibilidade que contribui para o crescimento do grupo e do indivíduo revelou-se essencial para os mesmos, permitindo-lhes alcançar com sucesso o que se pretendia. Os próprios intérpretes, nas entrevistas, reconhecem o valor do trabalho inicial para a caminhada final.

Na estreia sentia-se tranquilidade e paz interior. Uma satisfação imensa de todos, principalmente, uma valorização e reconhecimento do trabalho dos mesmos e uma maior consciência do que envolve a criação de um espetáculo multidisciplinar com a comunidade.

Considerou-se importante a continuidade do projeto, mais especificamente, a repetição do espetáculo por mais duas vezes. Assim, a estreia transformou-se

em mais um passo do processo. Reconhece-se, entre todos, que são capazes de fazer melhor, necessitando, para isso, de pequenas alterações que contribuam para o aumento da sua autoestima e confiança nas suas capacidades. A visualização do vídeo da estreia também contribuiu para esta aprendizagem por parte de todos.

Ainda antes da estreia, a assistência de Mariana Veloso foi crucial, tendo em conta que eram catorze intérpretes e nem todos estavam sempre em cena, pelo que foi importante o apoio e orientação da mesma para a criação da personagem, marcações e repetições. Esta assistência pode ser mesmo indispensável, no caso de grupos maiores e /ou grupos heterogêneos. Também é de referir a importância de que se reveste o conhecimento da linha da encenadora da parte da assistente de encenação, dando-lhe, obviamente, margem de manobra para intervir com achegas que melhorem o processo.

Por outro lado, quanto à continuidade deste projeto, e mesmo de outros semelhantes a este, foi referido, de forma unânime, dados os resultados positivos sentidos pelos entrevistados, que se deve continuar. Nós, por um lado, ratificamos esta opinião, desde logo, porque sentimos os efeitos transversais de um projeto que gera uma envolvência social capaz de trazer realização e entretenimento/formação cultural a uma população sedenta destas ações.

Como o Dr. Paulo Machado afirma: “tudo aquilo que é a integração na comunidade, seja por parte das escolas ou pelas próprias forças vivas que existem na cidade, é sempre positivo, pois é uma maneira de criar laços entre a comunidade e de unirmos esforços para levar as coisas para a frente. Tudo aquilo que sejam perspectivas de cooperação entre setores diversificados, mas que podem concorrer para um mesmo objetivo, é bom, pois enriquece quem participa e, naturalmente, quem vai assistir, e que pode levar a participar.” Como diretor, e também pessoalmente, reforça a ideia do quão positivo foi o projeto. Sabendo a priori da qualidade do projeto, verifica que trouxe aos seus alunos participantes uma outra desenvoltura, inclusivamente, em termos cénicos. Ainda que saibamos das repercussões decorrentes deste trabalho na própria vida, ajuda as crianças a terem maior autoestima, bem como desenvolver outras capacidades, como o próprio à vontade. Aspetos esses que têm os seus reflexo positivo no desempenho de aula através da aquisição de competências, ou ainda na própria vida do dia a dia e na relação com os outros.

Ana Bento do Gira Sol Azul reforça o mote de que se deve continuar, quer com esta, quer com outras comunidades futuras. Considera que se construiu um projeto que não vale por si só, pela sua ocorrência enquanto ação de sucesso, mas é valorizado, desde logo, pela hipótese da sua continuidade com ou sem a sua criadora inicial. Acrescenta a possibilidade de se convidarem outras comunidades e associações a integrar o mesmo, bem como sugere o espírito de iniciativa dos próprios elementos envolvidos neste projeto. As possibilidades são imensas, termina: “Foi uma semente que se espera que dê grandes frutos e outras sementes.”

André Cardoso, da Zunzum, sublinha que este é um projeto comunidade, que tem como característica a unidade que a Zunzum preconiza, abraçando este e outros projetos, porque a Zunzum quer dar oportunidade às pessoas de fazerem teatro, sendo que as crianças têm sido o seu público alvo. Termina, sublinhando um aspeto que é já apanágio da Zunzum: “Aliás, a Zunzum começou daí.”

Isabel Oliveira sublinha que “acha muito bem.” Se for da vontade da Beatriz, sua educanda, ela terá todo o apoio dos pais para continuar. Acima de tudo, está a vontade dela, contrariada, considera que não vale a pena. Mas, do que sabe, ela tem a certeza que a Beatriz quererá continuar.

Pedro Marta acha que é importante continuar, sejam com os atuais ou com outros. O teatro e a música devem cruzar-se com outras formas de arte solicitando-se a colaboração de outras entidades. “Esta fusão é enriquecedora e a própria cidade acaba por interligar aquilo que tem de bom. É importante ligar as coisas boas da cidade. É graças à vontade e ao esforço pessoal, que tudo isso é possível de acontecer”. Ainda acrescenta que o colégio com outros grupos, clubes, escolas ou até com o Instituto Superior Politécnico pode criar ligações entre diferentes áreas artísticas, começando na própria criação de textos, originais ou adaptados. Isto será um primeiro passo e que poderá evoluir para muito mais.

Como animadores artísticos, assumimos sentirmo-nos felizes pelo caminho traçado e percorrido. Um percurso que se sonha: a criação artística no trabalho com a comunidade. Este trabalho de criação artística com a comunidade, no nosso ponto de vista e dos colaboradores e participantes, em jeito de conclusão, reveste-se de uma grande riqueza para todos. No nosso caso específico, assume sentimentos avassaladores: Vive-se e respira-se comunidade, numa constante permuta de conhecimentos e na partilha da criação artística.

Consideramo-nos animadores com espírito aberto para o trabalho de grupo e na relação com as pessoas. Acentuamos a vontade e a liberdade para inventar, criar e, também, receber o que a comunidade quer dar. Dá-se um encontro entre os objetivos pessoais e o bem comum: pelas Artes e para as Artes com a comunidade.

O próximo passo é continuar a crescer de forma mais consciente. Hoje já não vemos o projeto como o víamos a um ano atrás, pois o anseio é o de um querer mais, alcançar mais, que seja ainda mais ComUnidade.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes bibliográficas:

ABREU, M., AMARAL, C., AMADO, M., LAPA, O., GUERREIRO, R., MONTEIRO, S. (2006). *GAVE – Guia das Artes Visuais e do Espetáculo*. Lisboa: Instituto das Artes/Ministério da Cultura.

BELL, J. (1997). *Como realizar um projecto de investigação*. Lisboa: Gradiva.

BORGES, V. (2001). *Todos ao Palco! Estudos Sociológicos Sobre o Teatro em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.

KONDÉ, K. (2011). *Epítome para uma Aprendizagem Adequada e Profícua da Arte Cénica*. Lisboa: Chiado Editora.

KUPERS, Petra (2007). *Community Performance An Introduction*. London and New York: Routledge.

LEENHARDT, P. (1973). *A Criança e a Expressão Dramática*. Lisboa: Editorial Estampa.

MENDONÇA, G. (2009). *Uma teoria da prática em dramaturgia*. Cadernos PAR n.º 02 (pp. 107-122). Porto : ESAD.CR.

PEDRO, A. (1975). *Pequeno Tratado de Encenação*. Lisboa: Inatel.

RYNGAERT, J.P. (1981). *O Jogo Dramático no Meio Escolar*. Coimbra: Teatro Transformação. Centelha.

ROOYACKERS, P. (2002). *101 jogos dramáticos: aprendizagem e diversão com jogos de teatro e faz-de-conta*. Coleção Práticas Pedagógicas. Porto: Edições Asa.

SOLMER, A. (2003). *Manual de Teatro*. Lisboa: Temas e Debates – Atividades Editoriais, Lda.

SPOLIN, V. (1999) *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo: Ed. Perspetiva.

VASQUES, E. (2006). *João Mota, o Pedagogo Teatral – Metodologia e Criação*. Lisboa: Edições Colibri – Instituto Politécnico de Lisboa.

### **Fontes eletrónicas**

Assembleia da República. (2005) Consultado em abril, 2012, de <http://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx>

Associação Cultural e Recreativa de Tondela. (n.d.). Consultado em maio, 2012, de <http://www.acert.pt/index.php>

Câmara Municipal de Viseu. Projetos Municipais. (n.d.). Consultado em maio, 2012, de [http://www.cmviseu.pt/portal/page?\\_pageid=402,15018782,402\\_1374171&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://www.cmviseu.pt/portal/page?_pageid=402,15018782,402_1374171&_dad=portal&_schema=PORTAL)

Culturgest - Fundação Caixa Geral de Depósitos. (n.d.). Consultado em maio, 2012, de <http://www.culturgest.pt/info/panos.html>

Instituto Português do Desporto e da Juventude. (n.d.). Consultado em abril, 2012, de <http://www.ipdj.pt/>

National Theatre of London. (n.d.). Consultado em maio, 2012, de <http://www.nationaltheatre.org.uk/65678/connections-application/terms-and-conditions-of-national-theatre-connections2012.html>

## ANEXOS