

5-2013

Modelo do intervenção teatral para a transformação pessoal e social

Maria do Rosário Cadete
Universidad de Granada

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Cadete, Maria do Rosário. (2013) "Modelo do intervenção teatral para a transformação pessoal e social," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 26, pp. 199-223.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

MODELO DE INTERVENÇÃO TEATRAL PARA A TRANSFORMAÇÃO PESSOAL E SOCIAL

Maria do Rosário Cadete
Universidad de Granada

Resumo

Este artigo apresenta um Modelo intemporal que se debruça sobre um tema de cariz social que intervém na pessoa, pelos seus sentimentos face à agressão exterior. E é neste sentido que o Modelo de Intervenção Teatral pode perdurar, seja em contexto formal ou informal, como em associações culturais, pois pretende-se que seja aplicado em diferentes contextos para daí advir um Homem mais completo e consciente das transformações necessárias, para afectar o seu contexto de forma positiva.

Palavras-chaves: Educação; Teatro; Comunidade; Modelo.

1. Introdução

O presente trabalho tem como objectivo definir um Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social, partindo dos conceitos em Teatro, Educação e Comunidade na Contemporaneidade Portuguesa. Estes conceitos vão confluir na experiência desenvolvida na Escola Secundária Madeira Torres, na cidade de Torres Vedras, Portugal, ao longo de cinco anos lectivos. Este projecto situa-se entre 2003/2004 e 2007/2008, e permitiu pela *praxis* a concretização do Modelo de Intervenção Teatral aqui proposto.

Neste sentido, o objecto deste estudo centra-se numa sistematização de processos pedagógicos e criativos, partindo de movimentos em Teatro, Educação e Comunidade no período Contemporâneo Português. Para tal, baseamo-nos em movimentos que privilegiam um desenvolvimento pessoal e social, por serem capazes de actuar pela sua *praxis*, para uma transformação evolutiva do ser humano enquanto ser individual e em relação com os outros. Acreditamos que as experiências de Teatro Educação e Teatro Comunidade promovem um desenvolvimento pessoal e social que instiga à mudança da realidade envolvente, pelas suas práticas globalizadoras e inclusivas.

A Contemporaneidade veio permitir o reforço positivo sobre o futuro da humanidade, através dos princípios da *Liberdade*, *Igualdade* e *Solidariedade*. Permitiu uma sociedade viva e aberta, contrastando com o Antigo Regime, assumindo o Eu como fonte de poder. Neste sentido, compreendemos como o pensamento de Rousseau, que serviu de referencial à Revolução francesa, permanece como fundamental daquilo que conhecemos como Estado Moderno. Propomos, desta forma, uma abordagem sobre os conceitos históricos mobilizadores de práticas capazes de transformar o ser humano e a sociedade, pautando-se pelos princípios contemporâneos. Verificamos como a referência de Rousseau proporciona uma série de movimentos inovadores na contemporaneidade, como serão expostos neste artigo. Segundo esta perspectiva Ángel Berenguer refere que:

Dentro de este contexto podemos situar los enunciados paradigmáticos de la Contemporaneidad: *libertad, igualdad y solidaridad*. El yo libre, igual y solidário se constituye como un estado avanzado y perfeccionado del grupo Humano, más eficaz a la hora de asegurar el continuo éxito de la especie. (Berenguer, 2007: 15)

Nesta investigação foram definidos dois departamentos basilares dos quais emergem motivos teatrais para a realização do Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social. Referimo-nos à Educação e à Comunidade como Motivos Teatrais para o desenvolvimento e transformação pessoal e social, tendo em vista que o que importa mais é formar boas pessoas do que excelentes artistas.

Relativamente à Educação como Motivo Teatral, foi possível definir três conceitos fundamentais para o Modelo de Intervenção Teatral: Educação Nova, Educação pela Arte e Pedagogia da Libertação. Relativamente à Comunidade como Motivo Teatral, foram analisados os movimentos mobilizadores de dois conceitos que contribuem para o Modelo de Intervenção Teatral, sendo eles: Teatro Livre e Teatro Independente. Podemos verificar como da Educação e Comunidade, como Motivo Teatral, emanam estratégias de actuação, que compreendem exercícios, capazes de serem implementados pela experiência já obtida no Projecto de Intervenção Teatral. Esta experiência, na articulação com os conceitos emanados da Educação e da Comunidade como Motivo Teatral, permitiu definir estratégias que têm em conta os princípios pelos quais nos guiamos. Iremos mais à frente neste artigo, clarificar estes conceitos e perceber de que forma contribuem para o Modelo aqui proposto.

Segundo os aspectos já enunciados o registo dos espectáculo entre 2003/2004 e 2007/2008, sendo eles *Relacionarte*, *Viragem*, *Sentir Amor*, *O grito* e *Saias de Nojo*, verificamos como todos eles resultaram da tensão com o meio envolvente. A ideia que

importa retirar é o facto de que a exclusão da disciplina de Oficina de Expressão Dramática do Ensino Regular, que visava uma forte componente generalista artística para o fomento pessoal e social, afectou os princípios pelos quais nos debatemos: *Liberdade, Igualdade e Solidariedade*. Daí o surgimento deste Modelo que visa o desenvolvimento para uma transformação pessoal e social evolutiva, acessível a todos e não apenas a eleitos.

A investigação pretende definir estratégias e linhas didácticas para uma abordagem do Teatro, Educação e Comunidade, tendo em conta as práticas exercidas na Escola Secundária Madeira Torres em Torres Vedras, Portugal. As opções metodológicas prendem-se com a revisão de literatura necessária assim como a sua reflexão para o estudo particular desta investigação. A revisão bibliográfica abarca a área da pedagogia teatral, ou do Teatro Educação, assim como a área teatral, no sentido comunitário. Pretende-se assim cruzar informação de áreas distintas que se mesclam neste estudo, de forma a dar resposta à questão e construir um Modelo de Intervenção Teatral que visa o desenvolvimento pessoal e social numa perspectiva evolucionista do ser humano e da sociedade. A revisão de literatura ajudou a situar a problemática em estudo e proporcionar uma compreensão mais aprofundada da experiência do Projecto de Intervenção Teatral levado a cabo pela Escola Secundária Madeira Torres. Foi possível, assim, definir os principais conceitos propulsores da experiência na Escola. Da articulação destes conceitos com a *praxis* do Projecto de Intervenção, brotou o Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social que visa a formação generalista acessível a todos, dando primazia ao processo com transformações a nível cognitivo, afectivo e estéticas provocadas pela criação artística e primando por uma actividade dramática interventiva, enquanto preparação para um lugar na sociedade. O modo de pesquisa inclui vários instrumentos de registos dos dados assim como várias técnicas de recolha de dados. São eles: Inquérito por questionário, análise de “portfolios” dos alunos e registos de ensaios pela coordenadora, assim como registos de observação indirecta, como a fotografia e a filmagem.

Do tratamento e análise dos dados obtidos com o desenvolvimento do estudo cruzado com a reflexão teórica foi possível construir o Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social exposto neste artigo.

2. Teatro e Educação na Contemporaneidade Portuguesa

Foram definidos três conceitos basilares situados entre a Implantação da República (1910) e o pós 25 de Abril de 1974, nomeadamente:

- Educação Nova;

- Educação pela Arte;
- Pedagogia da Libertação.

Estes conceitos despoletaram em Portugal, a par das medidas sociopolíticas, uma série de avanços na área da educação e foram os motivos mobilizadores de um Teatro Educação.

Já no final do século XIX com o movimento Educação Nova, o Teatro teve uma participação importante na Educação. É considerado o mais vigoroso movimento de renovação da Educação, inspirado na pedagogia original de Rousseau ao propor que a Educação se renove para instigar a mudança social.

Courtney refere, acerca do pensamento educacional de Rousseau, que:

Para Rousseau, a primeira Educação da criança deveria ser quase que inteiramente através do jogo. Os simples atos de correr, saltar e brincar têm valor. Não haveria repressão e os instintos naturais deveriam ser encorajados. (Courtney, 2003: 17)

De facto, podemos afirmar que é com este movimento que o conceito de arte e expressão se ligam, uma vez que valoriza a autoformação e a actividade espontânea do aluno, que deveria ser o autor da sua própria experiência, através dos métodos activos e criativos. John Dewey foi o primeiro a formular o novo ideal pedagógico afirmando que o ensino deveria processar-se pela acção e não pela instrução, uma educação pragmática. Para Dewey e educação poderia ajudar a resolver problemas de experiências concretas da vida, ajudando o aluno a pensar sobre ele.

Muitas escolas passaram a experimentar tais métodos. O teatro e as artes na educação iniciaram-se com um carácter experimental de forma a atingir conteúdos extra teatrais. No entanto, com o decorrer das experiências salienta-se o valor estético da arte na educação escolar. No ideário da Educação Nova, a escola é concebida como um centro de socialização que, por meio de trabalho, desenvolve valores morais e humanos mais jovens, preparando-os para ter uma ocupação ou função na sociedade “moderna”.

A brasileira Ingrid Koudela, uma das figuras centrais no estudo da didáctica do Teatro e defensora duma linha existencialista da Arte - Educação, demonstra que o valor educacional da arte reside na sua natureza intrínseca, referindo que:

O ensino de Teatro na escola foi revolucionando a partir do movimento da Escola Nova. Ele não se refere a um só tipo de escola ou sistema didáctico determinado, mas a todo um conjunto de princípios tendentes a rever as formas tradicionais do ensino. No século XIX, o educador preocupava-se mais com os fins da Educação do que com o processo de aprendizagem. O modelo a ser atingindo era mais

importante do que a criança e as leis do seu desenvolvimento. A ideia evolucionista do desenvolvimento infantil e o facto de que a mente da criança é qualitativamente diferente da mente adulta, desenvolvida anteriormente por Rousseau e articulada por Pestalozzi e Froebel, considera a infância como estado de finalidade intrínseca e não só como condição transitória, de preparação para a vida adulta. Institui-se assim o respeito à criança, à sua actividade pessoal, aos seus interesses e necessidades. (Koudela, 2006:18-19)

Com a I República em 1910, surgem uma série de medidas inovadoras no respeitante à educação, com forte influência da Educação Nova. Este movimento foi difundido em Portugal por pedagogos como João de Barros (1881-1960)¹, Adolfo Lima² (1874-1943) e António Sérgio³ (1883- 1969).

Verificamos que “Con la Contemporaneidad se introduce una convulsión revolucionaria que subvierte esta estructura y sustituye a Dios y su testamento terrenal por el Estado” (Berenguer, 2009: 10). Os acontecimentos históricos revolucionários que instauram a 1ª República tornam a sociedade aberta, cujo poder deixa de ter origem no ancestral provindo de Deus, implementa-se assim o conceito de cidadão que deve aceitar a sua responsabilidade de transformação da sociedade. O movimento desta Educação, implementada em algumas escolas portuguesas, apresenta métodos inovadores e alternativos de forma a desenvolver múltiplas dimensões do aluno, visto este não ser entendido como um mero receptor de conteúdos, mas um aluno activo na sua participação, manifestando a sua opinião, dúvidas e críticas. A Educação Nova preparara não só o futuro cidadão da Nação, mas acima de tudo da Humanidade.

É Adolfo Lima, pedagogo que teve contactos com a escola de Genève⁴, que vai ser um

¹ Obras de João de Barros: *A Escola e O Futuro*, Porto, 1908; *A Nacionalização do Ensino*, Porto, 1911; *A Reforma da Instituição Primária (Com João de Deus Ramos)*, Porto, 1911; *A Educação Moral na Escola Primária, Bases em que deve assentar*, in, *Terceiro Congresso Pedagógico (1912)*, Lisboa, 1913; *A Educação moral na escola primária*, Paris-Lisboa, 1914; *A república e a escola*, Paris-Lisboa, 1914 (s/d); *educadores republicanos*, Paris-Lisboa, 1916; *Um grande educador-João de Deus Ramos e a obra dos Jardins-escolares*, Lisboa, 1933; etc.

² Adolfo Lima foi o principal inovador da pedagogia em Portugal no início do séc. XX. Adolfo Lima era defensor de uma pedagogia social ou sociológica, onde a Educação estava ligada à realidade social, tendo sido uma figura cimeira entre o notável grupo de pedagogos anarquistas portugueses. Obras de Adolfo Lima: *O Teatro na Escola*, 1914; *Educação e Ensino-Educação Inteira*, 1914; *O Ensino da "História"*, 1914; *Metodologia*, 2 volumes, 1921 e 1932; *Pedagogia Sociológica*, 2 volumes, 1936.

³ António Sérgio foi um dos pensadores mais marcantes de Portugal contemporâneo. Apresenta uma vasta obra que se estende da teoria do conhecimento, à filosofia política e à filosofia da Educação, passando pela filosofia da história. Dos seus livros mais importantes destacam-se: *Educação cívica* (1915) e os oito volumes de *Ensaio* (1920-1958).

⁴ O Centro Internacional das Escolas Novas foi criado em Genebra, em 1899. Movido pela preocupação de dar aos professores uma formação superior, Claparède fundou em Genebra, em 1912, o Instituto de Ciências da Educação Jean-Jacques Rousseau. Entregou a direcção a Pierre Bovet, tendo sido um passo na consolidação

dos impulsionadores do Teatro na escola. Pretendia-se a “auto-Educação”, para tal propor-se-ia às crianças a montagem de pequenos espectáculos, preparados por elas próprias, mas Dando-se ênfase ao processo e não ao espectáculo. Desta forma comprovamos que o investimento republicano na Educação visava principalmente “Reformar a mentalidade portuguesa” (Carvalho, 1986: 651).

No entanto, os constantes embates com um meio ainda assombrado com formas de estar e pensar do Antigo Regime, características duma sociedade fechada, deu-se origem à mudança de regime e ao início da Ditadura.

Não é pois de estranhar que Adolfo Lima, pedagogo marcante da I República, seja destituído dos cargos que ocupava, seja preso em 1927. Assim perde-se o carácter pedagógico do Teatro que tinha sido começado a ser desenhado na República, aproximando as poucas práticas de Teatro escolar e extra-curricular a um espectáculo apresentado em datas festivas.

Com a instauração do Estado Novo, em 1926, o ensino irá sofrer grandes alterações, sobretudo de carácter ideológico, baseando-se numa forte doutrinação de carácter moral: cria-se a “escola nacionalista” baseada numa forte componente moral. O desinvestimento na formação de professores e a redução da escolaridade obrigatória, permitem a criação dos “postos de ensino”, cujos regentes escolares, em muitos casos, apenas sabiam ler e escrever, sendo-lhes exigida uma idoneidade política e moral. Em 1936, dá-se a reforma educativa, projecto de Educação nacionalista e autoritária. Compreendemos então como o projecto educacional do Estado Novo pretendeu dismantelar o projecto educativo republicano, implementando o seu.

Ora, com a reforma do sistema educativo implementada em 1936, o Teatro foi retirado das práticas lectivas. O Teatro existia apenas como actividade fora do currículo, através de espectáculos apresentados à Comunidade escolar.

No entanto, apesar do contexto sociopolítico do país, manifestou-se um interesse pela temática da integração da vivência artística no ensino português, na década de cinquenta, com o forte conceito de *Education through Art*, que se desenvolveu com a tese de Doutoramento de Herbert Read, cuja primeira edição é de 1943, em plena 2ª guerra mundial.

Em Portugal, o grande impulsionador desta perspectiva, de uma Educação pela Arte, terá sido o Centro Psico-pedagógico da Fundação Callouste Gulbenkian.

Para Read, “educar pela arte” é educar para a paz, dado que este foi directamente influenciado pelo choque que viveu após a Segunda Guerra Mundial, e daí a expressão ser um

da Escola de Genebra. A cidade tornou-se um centro mundial de estudos pedagógicos.

aspecto libertador das energias contidas por norma. Segundo ele, a Educação deve englobar o processo de individualização e consequentemente o processo de integração.

Então o Teatro, na sua dimensão pedagógica, começou a ser abordado numa vertente existencialista ou estética, deixando de ser apenas uma ferramenta ao serviço do ensino de conteúdos extra-teatrais. Quanto à área da expressão dramática, Read refere que,

A expressão dramática é fundamental em todos os estádios da Educação. Considero-a mesmo como uma das melhores actividades, pois que consegue compreender e coordenar todas as outras formas de Educação pela arte. Partindo-se do ponto de vista de que a Educação pela arte é o método fundamental da Educação do futuro, poder-se-á compreender o alto significado da expressão dramática. (Read, 1943: 20)

Arte na Educação prima pela sua particular interpretação do mundo, como uma fonte mobilizadora total da pessoa, e indo no sentido de um Teatro Comunitário. Assim deve assim existir um processo de integração da singularidade da pessoa na Comunidade. Falamos então de uma formação da personalidade, integradora com a unidade social.

A forte influência do conceito Educação pela Arte de Read, com uma abordagem forte à Educação artística, apesar do contexto sociopolítico do país, dá-se um regresso à temática da Educação artística com o movimento da Associação Internacional de Educação Pela Arte⁵, que impulsionou uma série de iniciativas e reflexões acerca do tema Educação pela Arte, sobretudo em instituições privadas. Como resultado é fundada a Associação Portuguesa de Educação pela Arte⁶, em 1965.

Ora, neste momento que a Fundação Calouste Gulbenkian, já no início dos anos setenta, desenvolve alguns projectos pioneiros. Estas experiências foram dando alguns frutos gerando um grupo de reflexão do qual se destaca Madalena Perdigão e Arquimedes da Silva Santos⁷ que possibilitaram a reforma do Conservatório Nacional de Lisboa e a integração, neste Conservatório, em 1971, de uma Escola Piloto para a Formação de professores de Educação pela Arte. Esta reforma surge na sequência de um *Colóquio Sobre Projecto de Reforma do*

⁵ A Sociedade Internacional para Educação Através da Arte é uma organização não-governamental das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e foi fundada no rescaldo da II Guerra Mundial.

⁶ Fundada em 1965, por João dos Santos, Calvet de Magalhães, Alice Gomes, Almada Negreiros, J. F. Branco, António Pedro, Adriano Gusmão, Cecília Menano entre outros

⁷ Arquimedes da Silva Santos está associado ao movimento pioneiro das gerações que, nos anos 60-70, abriram caminhos para a integração das artes na Educação. Fundador da Escola Superior de Educação pela Arte, onde criou e leccionou a disciplina de *Psicopedagogia das Expressões Artísticas*.

Ensino Artístico.

Em 1971, por iniciativa de Madalena de Azevedo Perdigão, esteve reunido na Fundação Calouste Gulbenkian um colóquio que foi particularmente dinâmico e veio a constituir o ponto de partida para o projecto de Reforma do Conservatório Nacional, presidido também por Madalena Perdigão, no qual, pela primeira vez se reconheceu oficialmente a necessidade de introduzir a Educação pela arte no nosso Sistema de Ensino (...) Esta conquista era, evidentemente, o resultado do trabalho e do empenho de quantos, já desde os anos cinquenta, se manifestavam no mesmo sentido da integração da vivência artística no ensino português. (Sasportes in *Educação pela Arte*, Pensar o futuro, 1992:9)

A escola piloto de Formação de Professores de Educação pela Arte foi criada por despacho ministerial a 25 de Setembro de 1971, funcionando em regime de experiência pedagógica no Conservatório Nacional de Lisboa. A escola previa dois cursos diferentes, de nível bacharelato destinados, à formação de:

Professores do Ensino Artístico (Música, Teatro, Dança)

Professores de Educação pela Arte (Música, Teatro, Dança)

Destes dois cursos propostos, apenas o de Professores de Educação pela Arte foi criado, iniciando-se no ano lectivo de 1971 - 1972, com a direcção de Arquimedes Santos.

Porém, com a ruptura política na Revolução de Abril, provocou-se uma alteração na natureza e nos conteúdos disciplinares: institucionalizou-se a gestão democrática das escolas, ao meio envolvente, tendo sido a experiência de Teatro na escola uma consequência da nova forma de pensar a Educação.

No sentido de uma Educação plena que visa uma transformação social, democrática e igualitária, Paulo Freire (1921-1997) representa um dos significativos educadores do século XX. Paulo Freire é não só defensor da democratização do ensino, como defensor de práticas democráticas dentro da escola pública, baseando-se no diálogo com a realidade, pela acção e reflexão. Segundo António Nóvoa, “Ele é o mais importante pedagogo de língua portuguesa do século. XX. A sua vida e a sua obra impõem-no como uma referência obrigatória, uma vez que transporta memórias e conceitos essenciais para o esforço científico e de pensar a Educação e a escola.” (Nóvoa, 1998: 172). O pensamento de Freire considera toda a Educação um acto político e, por isso, deve corresponder à realidade sociocultural de cada nação, evitando qualquer tipo de dominação – que ele chamou de colonização.

O método de Paulo Freire impôs-se no Brasil, materializando-se no Plano Nacional de Alfabetização, do qual Freire foi coordenador e cujo método foi adoptado como oficial. No entanto, o ponto de partida para a difusão do pensamento freiriano por todo o mundo foi a obra *Pedagogia do Oprimido* (1968). Na sua obra *Pedagogia do Oprimido*, a Educação é

compreendida como uma prática da liberdade, que se opõe a uma Educação bancária, como designa Paulo Freire.

A Educação que se impõe aos que verdadeiramente se comprometem com a libertação não pode fundar-se numa compreensão dos homens como seres vazios a quem o mundo “encha” de conteúdos; não pode basear-se numa consciência especializada, mecanicistamente compartimentada, mas nos homens como “corpos conscientes” e na consciência como consciência intencionada ao mundo (...). Neste sentido, a Educação libertadora problematizadora já não pode ser o acto de depositar, ou de narrar, ou de transferir, ou de transmitir “conhecimentos” e valores aos educandos, meros pacientes, à maneira da Educação “bancária”, mas um acto cognoscente. (Freire, 1975: 45)

O seu objectivo é o desenvolvimento do pensamento crítico e a consciencialização do povo como protagonista da sua História, porque saber é poder. Segundo este aspecto, Freire diz-nos que “Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: Os homens se libertam em comunhão” (Freire, 2005: 58). Desta forma, entendemos como Boal e Freire partilham a ideia de que é necessário possibilitar às pessoas instrumentos que as auxiliem na consciencialização de que somos todos seres políticos, no compromisso com a responsabilidade para uma sociedade melhor. A estratégia de Paulo Freire e Augusto Boal reside na articulação entre educadores e educandos, artistas e não artistas, na reflexão de problemas reais da Comunidade, respeitando a cultura local. “Os homens, desafiados pela dramaticidade da hora actual, propõem-se a si mesmos como problema.” (Freire, 2005: 31).

Relativamente à recepção da ideologia educativa de Paulo Freire em Portugal, Stephen Stoer e Roger Dale, relacionam, num artigo, o trabalho de Freire com as políticas educativas desenvolvidas no período revolucionário de 74-76. Segundo estes, existem três características que passamos a apresentar,

A primeira é que ele proporciona o único exemplo do uso explícito das ideias de Freire num contexto revolucionário num país semiperiférico; na Educação portuguesa entre 1974 e 1976, as pedagogias de Freire foram a norma e não a alternativa.

A revolução - e era assim que então era interpretada - propiciava imensas oportunidades para que todas as ideias radicais e movimentos florescessem através da expressão livre e total, em vez de serem temperadas pela oposição. Segunda, isto significava que era possível para diferentes ênfases a interpretação de ideias poderem desenvolver-se; a palavra estava a ser escrita de facto e não apenas interpretada, e muito menos aplicada ou adaptada. Terceira, esse período sugere outra maneira do trabalho de Freire ser considerado, a sua apropriação como se de um slogan se tratasse. (Stoer e Dale, 1999: 68)

Neste contexto existem sinais claros, também da mudança, foram os programas de

alfabetização implementados em Portugal. De entre eles, destaca-se o de Maria de Lourdes Pintassilgo (1930- 2004) ⁸ que, em 1970, se envolveu nestes programas, segundo o método Paulo Freire. É de salientar o rigor desta campanha de alfabetização levada a cabo pela sua Organização não-governamental, ou “Graal”. Importa esclarecer que o “Graal”, fundado por Maria de Lourdes Pintassilgo e Teresa Santa Clara Gomes em 1957, é uma Organização não-governamental e um movimento internacional de mulheres cristãs que levou acabo o programa de alfabetização e Educação de base de adultos nos distritos de Portalegre, Lisboa, Coimbra, Porto e Viana do Castelo. Estes programas introduziram em Portugal a metodologia de consciencialização desenvolvidas por Paulo Freire, entre 1965 e 1975. Assim este movimento, e outros, como o do Partido Comunista Português, evidenciam que existiu um esforço de democratização da Educação, “alfabetização” e “poder popular”, inspirando sobretudo no trabalho de Paulo Freire, no período após a Revolução de 25 de Abril de 1974.

De facto, com a revolução de 1974, a aplicação dos programas, “Movimento, música e drama” para o ensino primário e para a formação de professores, incrementa a expressão dramática no país, sendo este um ponto alto na História do Teatro nas escolas Portuguesas.

Logo em 1977, são colocados professores de Movimento e Drama na maior parte das Escolas do Magistério Primário, dando-se assim início à fase em que a expressão artística e particularmente o Teatro intervém na Educação.

A inclusão da Expressão Artística, e nomeadamente da Expressão Dramática, nos programas do Ensino Primário, deve-se ao trabalho que vinha sendo desenvolvido pela Escola Superior de Educação pela Arte e na equipa da Gulbenkian.

A Escola Superior de Educação pela Arte não conseguiu sobreviver aos vários poderes que contra ela se insurgiram. Uma vez que a sua habilitação não lhe permitia o ingresso no Sistema de Ensino, pois mesmo para o ensino primário, só eram permitidos os professores habilitados para aquele grau de ensino, em regime de monodocência, como ainda hoje se mantém, a escola acabou por encerrar em 1982.

Como disciplina autónoma, fora da monodocência, existiram apenas três experiências na área do Teatro Educação no Sistema de Ensino em Portugal, sendo elas a Oficina de Teatro do 9ºano Unificado, no final do anos setenta; Oficina de Teatro do 3º Ciclo do Ensino Básico (sendo esta última a única que ainda continua a funcionar) e a disciplina de Oficina de

⁸ Maria de Lurdes Pintassilgo foi secretária de Estado da Segurança Social do Primeiro Governo Provisório. Devido à crise política instalada, foi convidada pelo presidente da República António Ramalho Eanes para o cargo de primeiro-ministro, que exerceu durante cem dias, em 1979. foi a única mulher que desempenhou o cargo de Primeiro Ministro em Portugal.

Expressão Dramática. Quanto À OED pela primeira vez, surge uma disciplina curricular na área do Teatro, no Ensino Secundário Português. A disciplina pertencia à parte da componente de formação CSPOPE, Cursos Secundário Predominantemente Orientados para o Prosseguimento de Estudos, e foi introduzida pela revisão curricular aprovada pelo Decreto – Lei nº 268/89. O seu funcionamento iniciou-se no ano lectivo de 1990-91. Pela primeira, vez dá-se uma institucionalização do Teatro na escola oficial, uma vez que está em pé de igualdade com outras opções da Formação Técnica do Cursos do Secundário.

No que respeita à disciplina Oficina de Expressão Dramática (OED), extinta na última revisão curricular, foi a experiência mais marcante de Teatro Educação no Sistema de Ensino Português assente numa formação generalista, enquanto uma disciplina de desenvolvimento pessoal e social. Embora a disciplina funcionasse em moldes de oferta de escola, isto é, dependesse da iniciativa particular das escolas pela primeira vez surge uma disciplina de Teatro curricular em pé de igualdade com outras ofertas de opção da Formação Técnica dos Cursos Secundários. Podemos falar de uma certa institucionalização do Teatro e Expressão Dramática no Ensino Secundário Português.

Em forma de conclusão, a abordagem dos três grandes eixos deste capítulo: Educação Nova, Educação pela Arte e Pedagogia da Libertação, podemos afirmar a importância da Educação Nova como um movimento de renovação educativa no panorama da I República Portuguesa, tendo em consideração um Teatro Educação mobilizador do desenvolvimento pessoal e social dos alunos. E, embora, a instauração da Ditadura em 1926, produza retrocessos no campo da Educação, reduzindo a prática do Teatro na escola a uma prática jesuítica, podemos verificar como na década de cinquenta existiu um regresso à temática de Educação artística. Com o desenrolar de acontecimentos a partir do movimento Educação pela Arte, com a abertura, em 1971, do Curso Superior de Professores de Educação pela Arte, o panorama em Portugal, no que diz respeito à área do Teatro Educação, melhorou significativamente, embora esta área continue a não ter o devido reconhecimento no Sistema de Ensino Oficial. É igualmente graças ao projecto de pedagogia da libertação de Paulo Freire que verificamos como, no Pós 25 de Abril, são implementados programas que visam uma inovação na Educação. Compreendemos como a filosofia de Paulo Freire se coadunam com, os princípios de um Teatro Educação que visa instigar a mudança na sociedade.

3. Teatro e comunidade na Contemporaneidade Portuguesa

Compreenda-se como a Comunidade, como Motivo Teatral, resulta de contínuos processos no período contemporâneo assente nos valores da democracia: *Liberdade*,

Igualdade e Solidariedade. Segundo este aspecto, é também Rousseau a grande referência, uma vez que a sua reflexão no *Contrato Social* propõe a noção de colectivo gerado na liberdade. Foram definidos três períodos importantes na Contemporaneidade Portuguesa dos quais emergem dois conceitos fundamentais para o Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e social, aqui proposto. São eles:

- Teatro Livre;
- Teatro Independente

Com a Implantação da República a 5 de Outubro de 1910, a par de todas as dinâmicas sociopolíticas, culturais e educativas do país, como já foi abordado no capítulo anterior, Portugal reflectiu as diversas inovações estéticas que percorriam a Europa.

Num contexto de guerras em que se proclamam os Direitos do Homem e do cidadão, entre o final do século XIX e o início do século XX, Portugal reflectiu o Homem como produto da sua origem social. Foi neste período que se começou a investigar a relação do indivíduo com a Comunidade, estabelecendo-se o Naturalismo e o Realismo como movimentos que permitem uma observação e estudo realista do mundo e da vida.

A viragem do século afecta o panorama teatral português, existindo uma profusão de estilos e géneros no sentido o autor deixar a sua marca individual na história do Teatro contemporâneo. Segundo o autor Duarte Ivo Cruz:

(..) a evolução do Teatro no século XX desdobra-se ao longo de duas grande linhas de suporte. A primeira, dominante e mais homogénea, mergulha na tradição do Teatro «de actualidade» vivifica-o dentro de uma estética realista-naturalista mais ou menos rigorosa. A segunda mergulha numa difusão tradição poética, actualiza-a através do simbolismo e prolonga-se até ao final do século, em manifestações algo incoerentes de poéticas diversas e heterogéneas. (Cruz, 2001:189)

De facto, foi com a criação do *Théâtre-Libre* Francês em 1887 (1887-1896), que podemos reflectir sobre o aspecto do autor face ao meio envolvente, visto que se marca a era do encenador agora com uma acepção diferente. Foi André Antoine (1857-1943) que fundou o *Théâtre-Libre* revolucionando, desta forma, o Teatro que pretendia ser um Teatro que espelhasse a vida reflectindo sobre a sua missão social.

Assim notamos, como o desafio do Teatro naturalista reside na verdade, e tem em conta o Homem psicológico e fisiológico, que foi ignorado durante tanto tempo devido ao facto de não se ter em conta o meio.

Já o Realismo procura fazer um retrato do Homem e da sociedade, no entanto esta

corrente não se limita à cópia da realidade. Não se procura fazer coincidir a realidade com a representação, mas dar uma imagem da fábula que permita ao espectador aceder à compreensão dos mecanismos sociais da realidade; aqui estamos perto da tentativa Brechtiana que funda um método de análise crítica da realidade e da representação, baseado na teoria marxista do conhecimento.

A corrente do Realismo e do Naturalismo afirmam-se em Portugal, enquanto formas conscientes do objectivo social do Teatro, criando-se o Teatro Livre português, em Março de 1904.

O Teatro Livre preocupou-se com aspecto educativo da expressão teatral enquanto forma de contributo para um Homem completo e moderno. Procuravam dinamizar o Teatro pelo debate de ideias, não se limitando à apresentação de peças.

Nesta experiência, contígua ao movimento da propaganda republicana, o Teatro português revela novos autores nacionais, actores e encenadores que se debatem com temas sociais e morais, expondo desigualdades sociais.

Os caminhos teatrais diversificam-se, verificamos que os diversos movimentos literários que subalternizam com os movimentos teatrais, tal como a “Águia”⁹, a “Renascença Portuguesa”¹⁰ e o “Orpheu”¹¹. Importa assim reter que,

Um movimento de renovação de cena portuguesa começou lentamente a esboçar-se novos autores

⁹ A *Águia* foi uma revista bimensal, e depois mensal, de literatura, arte, ciência, filosofia e crítica social, que se publicou no Porto, entre 1910 e 1932, como órgão do movimento de acção sócio-cultural autodenominado a Renascença Portuguesa. O período mais fecundo da revista correspondeu aos anos de 1912 a 1916, quando o movimento *renascentista* estava no seu auge e se publicou a segunda série das quatro distintas que se podem distinguir ao longo da vida daquele periódico. Apesar de ter tido vários directores, a maior parte dos números foi publicada sob a orientação de Teixeira de Pascoaes, considerado o seu *vulto máximo do saudosismo metafísico* que inspirou boa parte da produção literária ali publicada. A revista tinha a particularidade de apenas aceitar para publicação material inédito em Portugal.

¹⁰ A *Renascença Portuguesa* com a implantação da República em Portugal, em 1910, os intelectuais que estavam a favor do novo regime tentaram dar-lhe uma doutrina e uma literatura e, através da acção cultural, contribuir para aquilo que acreditavam ser a reconstrução da sociedade portuguesa, desmoralizada e abalada na sua *alma* pela degenerescência da monarquia constitucional. Foi neste contexto de nova *regeneração* que surgiram movimentos socioculturais, entre os quais a *Renascença Portuguesa*, que visavam lidar com os graves problemas que a instauração da República não conseguira *per se* resolver nas áreas educativa, social, económica e religiosa. Assumindo a partir de 1912 a publicação de *A Águia*, o movimento faria daquele periódico o catalisador de sectores significativos da actividade intelectual portuguesa, congregando em seu torno escritores e artistas de diversos sectores ideológicos, mas na sua maioria republicanos, em geral preocupados com o rumo que ia tomando o novo regime.

¹¹ *Orpheu* foi uma Revista Trimestral de Literatura editada em Lisboa. Apenas teve dois números publicados, correspondentes aos primeiros dois trimestres de 1915, sendo o terceiro número cancelado devido a dificuldades de financiamento. O seu vanguardismo inspirou movimentos literários subsequentes de renovação da literatura portuguesa. Mau grado o impacto negativo que *Orpheu* causou na crítica do seu tempo, a sua relevância advém de ter, efectivamente, introduzido em Portugal o movimento Modernista, associando nesse projecto importantes nomes das letras e das artes, como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Amadeu de Souza Cardozo.

MARIA DO ROSÁRIO CADETE

surgira, novos temas se abordaram, um novo público se ia formando; mas o regime ditatorial instaurado em 1926, impondo a censura prévia aos espectáculos a pretexto de defender a opinião pública (...) (Rebello, 1989: 120- 121)

Posteriormente, verificamos que com o regime ditatorial instaurado em 1926, se impõe a censura prévia aos espectáculos com o intuito de defender a opinião pública, e como este facto significa um retrocesso no panorama teatral Português à semelhança no que aconteceu no âmbito da Educação.

Com a instauração do Estado Novo existe um clima cultural de repressão, pois o Estado promove o Teatro e o cinema apologista do regime. Relativamente ao Teatro, o Estado apenas apoiava a Companhia do Teatro Nacional, liderada por Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro. No entanto, esta companhia tentava lutar contra o sistema instaurado. Segundo Fernando Peixoto, existiram duas excepções:

Uma delas foi a dos apoios ao chamado Teatro do povo, fomentado pelo regime entre 1936 e 1945, e do qual este se servia para, através de peças previamente escolhidas de “Tchekov e Maeterlinck (proporcionar) doses maciças de exaltação nacionalista”. Outra foi a do apoio aos festivais promovidos pelo SNI (secretariado Nacional de Informação), a que concorriam companhias de Teatro amadores, muitas das quais viram grandiosos espectáculos seus serem fortemente penalizados ou mesmo proibidos. Também a criação, pelo Estado, do Fundo do Teatro se destinava a apoiar as companhias que à partida se predispunham a montra espectáculos que fossem do agrado dos censores e do público afecto ao regime. (Peixoto, 2006: 252)

Podemos afirmar que em Portugal existia uma censura tríplice, isto é, ideológica (não eram representadas peças com conteúdo ideológico contrário ao do regime), económica (as companhias eram dominadas por pessoas com poder económico, e representavam-se peças que satisfizessem os desígnios da classe dominante) e geográfica (as representações tinham quase todas lugar em Lisboa, vedando o acesso à cultura à população do resto do país).

Todo o espectáculo tinha de ser previamente visionado pela censura, dado que, à mínima suspeita, os espectáculos ou eram proibidos antes de serem levados à cena, encurtados ou integralmente proibidos e retirados de cena (pois aconteceu mesmo em casos em que os espectáculos já estavam em cena), dando seguimento aos processos incriminatórios, que resultavam em multas ou mesmo à prisão. Muitos eram os autores proibidos em Portugal, desde portugueses a estrangeiros, contemporâneos a clássicos. Segundo Peixoto,

Até 1974, houve apenas dois curtíssimos períodos de ligeiras e quase imperceptíveis aberturas, sendo a primeira logo após o final da II Guerra Mundial, quando Salazar quis dar a ideia que Portugal alinhava na democratização que a Europa dos aliados pretendia consolidar, e durante o primeiro período da chamada “primavera marcelista”, quando o regime de Marcelo Caetano mudou os nomes das

instituições: de “PIDE” para “DGS”, de “Direcção dos Serviços de Censura” para “Direcção-geral da Informação”, sendo então substituída a expressão de “censura” pela de “exame prévio”. (Peixoto, 2006: 351)

Neste sentido verificamos o enorme impacto que o pós guerra provocou em Portugal. Com a inauguração do Teatro-Estúdio do Salitre, em 1946, podemos dizer que se dá uma renovação teatral. O Teatro-Estúdio do Salitre foi fundado por Gino Saviotti (Director do Instituto de Cultura Italiana em Lisboa), tendo publicado um manifesto de propostas cénicas, *Paradoxo sobre o Teatro* (1944) com Vasco Mendonça e Luiz Francisco Rebello. Segundo Luiz Francisco Rebello, com o Teatro-Estúdio do Salitre abriu-se um novo capítulo para o Teatro português.

Segundo Luiz Francisco Rebello, existem duas fases de produção. A primeira, até 1960, baseando-se numa tendência social e uma tendência existencial. E a segunda, que vem de 1960 até à queda do regime, que recebe o Teatro do absurdo e o Teatro épico de Brecht, sendo o Teatro Brechtiano que toma primazia em relação ao Teatro do absurdo (Rebello, 1989: 139), e aqui podemos compreender já os sinais de um Teatro independente e interventivo que se vai alinhar com um Teatro Comunitário. Num contexto Europeu de guerras, defende-se um Teatro de arte para o povo e pelo povo, resultante dos grandes movimentos de Teatro operário na Alemanha. Entendamos que *Agit-Prop* é uma forma teatral de militância política relacionada com as lutas políticas de esquerda, nomeadamente depois da Revolução Russa de 1917. Registamos neste período uma grande actividade de grupos que se regem segundo esta ideologia. Na verdade, estes grupos foram o cerne de um Teatro Comunitário.

No sentido de um Teatro Comunitário compreendemos como, mais tarde, relativamente ao aspecto da descolonização em que as técnicas de guerrilha se estendem pelo Terceiro Mundo, se implementa a necessidade de um Teatro popular e não nacionalista, mas Comunitário (Alba, 2009: 57). Estabelecemos, desta forma, relação com um Teatro didáctico, dado que se pretende instruir o público e levá-lo a reflectir sobre um determinado assunto. “numerosos experimentos se realizaron se realizaran em Europa em el siglo XIX, y em la actualida, en el Tercer Mundo, para dar a conocer a un público desfavorecido (...) un arte a menudo difícil y cuya contribución a uma transformación social (...)” (Pavis, 1990: 481 - 482).

Então, relativamente ao caso português, compreende-se que também em Portugal se tenham sentido os efeitos de um Teatro mobilizador da sociedade, durante o Estado Novo, nomeadamente após a Segunda Guerra Mundial.

Resulta curioso como o pós-45, ainda com Portugal submerso numa ditadura, a actividade teatral se manifesta de forma intensa com a criação de inúmeros estúdios de Teatro, sendo a experiência mais determinante com O Teatro-Estúdio do Salitre, destacando-se como o mais produtivo, organizado e duradouro alinhado com a procura em actualizar o Teatro português.

Pouco antes do 25 de Abril de 1974, podemos encontrar sinais claros em como o Teatro podia fazer pequenas antecipações em relação aos futuros acontecimentos. Nesse período, o relacionamento das pessoas com o Teatro tinha a ver com a esperança de uma revolução que parecia inevitável. O Teatro não se limitava a criticar ou a contestar o regime, mas mostrava a transformação da sociedade. Com o aparecimento de grupos independentes antes do 25 de Abril, já se mostrava que havia uma manifestação de resistência e de combate ao regime.

Ora, é com o Teatro Livre que assistimos a sinais claros daquilo que viria a ser a ruptura com a autoridade instalada em 1974. É neste momento que os grupos independentes ganham expressão e ecoam um Teatro para a libertação. É neste período que estes grupos dão voz ao povo e reflectem uma teatralidade para a transformação social, à luz do Teatro do Oprimido de Augusto Boal.

Neste domínio é Augusto Boal que preconiza o Teatro como um auxiliar da transformação social, formando lideranças nas Comunidades. O Teatro do Oprimido de Augusto Boal emprega técnicas teatrais que fomentam uma Educação não formal para a população. A sua prática teatral é sempre de carácter social e político, esta prática deve criar uma consciência de verdade, uma visão transformadora do mundo. Por isso Boal afirma que “todo o Teatro é necessariamente político” (Boal, 2005: 11), apontando na direcção do Teatro enquanto uma ferramenta para transformar, uma ferramenta libertadora. O Teatro do Oprimido questiona a cidadania de dogmas e pretende levar a Comunidade a escolher os seus temas de interesse, identificando pontos de perturbação para a partir daí existir discussão e elaboração de cenas sobre o seu quotidiano. Boal não impõe conteúdos, nem impõe a sua percepção do mundo como a correcta e única. Aqui falamos de um Teatro Comunitário, que inclui as pessoas da Comunidade no processo de criação teatral. O Teatro aqui passa a ser uma arena para reflectir, para ser o porta-voz de assuntos locais. No Teatro do oprimido o indivíduo representa o seu próprio papel, pois através de exercícios e técnicas teatrais estimula-se a discussão e a problematização das questões do quotidiano. No fundo o seu objectivo principal é realizar reflexões sobre relações de poder, de forma a poder transformar a sociedade, trata-se de uma Educação para a cidadania. Este Teatro visa a transformação da sociedade, em termos políticos e sociais pela Comunidade, pois toda a libertação individual

passa pelo colectivo. Segundo Boal o Teatro do Oprimido é uma escolha ética que significa tomar partido dos oprimidos. Não pode ser entendido como entretenimento assim como transformá-lo em arma de opressão seria traí-lo. A história não é obra da fatalidade, somos todos responsáveis pelos nossos actos. “Trabalhar com os oprimidos é uma clara opção filosófica, política e social” (Boal, 2005: 26). Neste sentido o espectador é um sinónimo de oprimido, dantes passivo mas agora actuante (spect-actor).

Em Portugal, a Revolução de 1974 permitiu que a censura fosse abolida e que os grupos independentes adoptassem estas formas teatrais no trabalho com a Comunidade. Este fim da censura permitiu igualmente a entrada em Portugal de ideias marxistas, outrora proibidas pelo regime.

O levantamento militar que na madrugada desse dia pôs termo ao regime fascista e o levantamento popular que se lhe seguiu, desencadearam uma transformação na sociedade portuguesa. O Teatro foi profundamente afectado por essa transformação política, pois, a plena liberdade de expressão, solenemente proclamada no programa que o Movimento das Forças Armadas, logo após o seu triunfo, tornou público no dia 26 de Abril, ao mesmo tempo em que extinguiu todas comissões de censura, concretizou a maior aspiração dos homens de Teatro portugueses.

Após o período de estagnação vivido pelo Teatro português durante uma boa parte do regime ditatorial salazarista (1926-1974), o Teatro partiu, logo após o termo da Segunda Grande Guerra, para uma redescoberta de suas próprias capacidades e alcance enquanto arte imediata. A linguagem sensivelmente se modificou no período pós-45, num nítido resgate ao programa modernista de reteatralizar o Teatro – iniciado nas duas primeiras décadas do século XX e enfraquecido pela censura prévia instaurada logo no início do golpe de 1926. Neste momento, especialmente três nomes se destacaram no Teatro português: Romeu Correia, Bernardo Santareno e Luiz Francisco Rebello. (Milca, 2005:102)

Ora, o fim do regime ditatorial representou a libertação de um conjunto de tabus a que a sociedade estivera sujeita, especificamente no caso teatral, surgindo a oportunidade de criar espectáculos sem condicionalismos, relativamente a textos, processos a utilizar, espaços e públicos a que se dirigia. Era a possibilidade de encarar o Teatro na sua vertente estética e social.

Para estes grupos, o Teatro deveria orientar-se segundo determinados princípios:

- Teatro é constituído por vários elementos, entre os quais, o público;
- É impossível abstrair o Teatro da realidade sócio-histórica e vice-versa, o público é importante para a peça, unificado num lugar;

- Como vivemos numa sociedade de classes não há um público, mas públicos;
- Teatro deve seguir uma política cultural de desalienação das classes trabalhadoras e deve seguir várias direcções (contra o Teatro burguês e de vanguarda);
- É importante estabelecer uma nova relação com o público: uma comunicação relacionada com a pedagogia da obra de arte e a função didáctica do Teatro: dar uma visão do mundo, não estática, mas transformável.
- “Um Teatro sem público tem como contrapartida um público sem Teatro” (Brecht);
- Não basta a identificação do Teatro clássico nem a distanciação do Teatro épico, é necessária a participação do público;
- Torna-se necessário um Teatro de intervenção, que não leve o público à alienação, mas que lhe dê os ingredientes para que este intervenha.

Então, desta maneira, compreendemos como o país e o Teatro, após um longo período ditatorial, procuram descobrir a sua própria identidade através da eliminação de vários tabus, que vão desde a escolha do repertório, à reinvenção do espaço, encenação e trabalho do actor. Estes são factos que explicam o desabrochar do Teatro português no Pós 25 de Abril.

Neste contexto, de articulação com a experiência realizada na Escola Secundária Madeira Torres, podemos enunciar vários aspectos que se coadunam com os princípios de trabalho de grupos Independentes. Relativamente aos temas sociais, verificamos como estes se prendem com uma realidade actual na face de uma independência com o poder, não desvalorizando a opinião dos mais jovens, sendo a escolha do tema assumida pelo colectivo de forma consensual. Um projecto de intervenção elaborado sem popularismos ou comercialismos, que se reflecte a partir da prática. Assim, como um Teatro Comunitário que aceita o funcionamento do colectivo, enquanto uma opção estética e política à semelhança de Augusto Boal. Os jogos e exercícios servem e articulam-se mais tarde, no produto final. Sendo este também um aspecto comum com o projecto de intervenção teatral levado a cabo pela Escola Secundária Madeira Torres.

Assim sendo, importa retirar deste capítulo como o movimento do Teatro Livre e a imagem da realidade comunitária contribuem como motivos, para uma análise da sociedade que se quer transformar, no seu sentido evolutivo. Compreendemos como com a instauração da Ditadura em Portugal, existe um retrocesso no campo teatral devido à censura instalada. No entanto, com o Pós- Guerra o Teatro Estúdio do Salitre, revela já sinais de um Teatro independente fazendo emergir inúmeros estúdios de Teatro no país. Com o fim da ditadura,

Portugal permite um Teatro independente e comunitário que acolhe o povo como protagonista da sua História. Podemos concluir como estes movimentos, à luz de movimentos estrangeiros, se debatem por um Teatro que promove a transformação da sociedade, tendo em conta a esfera pessoal na sua relação com o meio.

4. Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social

Todos os espectáculos na Escola Madeira Torres abordam a questão de como a Arte tem sido tratada pela Educação no Ensino Formal, dado que cada vez mais o ensino do Teatro ou da expressão dramática tem vindo a perder território no ensino formal da Escola Pública Portuguesa, como aliás já foi analisado. Portanto, os temas abordados nos espectáculos da Escola Madeira Torres, prendem-se com a falta de um espaço para a criatividade e, consequentemente, uma chamada de atenção para a Comunidade envolvente; professores, alunos, familiares, amigos e público em geral. Estes são temas que propõem a estimulação da reflexão do espectador, cidadão crítico, porque acreditamos que o cidadão conhecedor da realidade possa intervir para a mudança de uma sociedade mais plena e harmoniosa, visto que o Teatro no campo da Educação vai ao encontro da mobilização social. No entanto, compreende-se que embora o Projecto de Intervenção Teatral se prenda com um problema do colectivo, problema temático esse que se pretende transformar, este processo implica um crescimento pessoal que é desenvolvido a par da problemática do colectivo. Neste sentido, estes espectáculos evidenciaram as ideias de Boal, nas suas reflexões no livro *Arco – Íris do desejo* refere,

El Teatro es la primere invención humana, la que permite y promueve todos los demás inventos. El Teatro nace cuando el ser humano descubre que puede observarse a sí mismo y, a a partir de esse desubrimiento, empieza a inventar otras formas de obrar. Descubre que puede mirarse en el acto de mirar; mirar-se en acción, mirarse en situación. Mirándose, comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser. Comprende dónde está, descubre dónde nos está e imagina adónde puede ir. Se crea una composición tripartida: el yo – observador, el yo- en-situación, y el yo posible (el no-yo, el Otro). (Boal, 2004: 25)

Segundo todos estes aspectos, podemos concluir que o Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social se organiza segundo dois departamentos, já estudados, sendo eles: a Educação como Motivo Teatral e a Comunidade como Motivo Teatral. Segundo estas duas vertentes, podemos claramente visualizar os conceitos mobilizadores do Modelo de Intervenção para a Transformação Pessoal e Social:

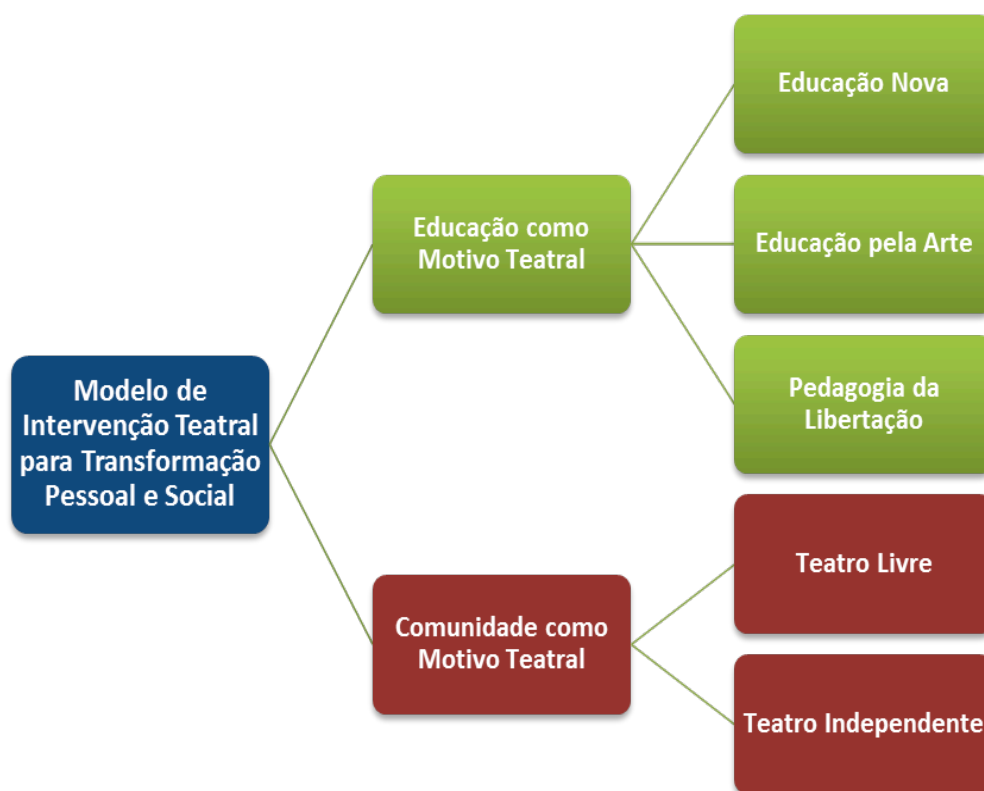


Figura 1: Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social

Assim, a grande finalidade, independentemente da prática artística produzida, é dar especial importância aos valores de cidadania articulados e promovidos pela prática artística. Importa pois implementar os valores contemporâneos do aluno-cidadão e, ao mesmo tempo, uma Educação para a sensibilidade artística. Na verdade, acreditamos que o Teatro é uma ferramenta estratégica capaz de servir esta grande finalidade, dado que o que realmente é importante são as transformações a nível cognitivo, afectivo e estético provocadas pela criação artística, que enquanto preparação para um lugar na sociedade, prima por uma actividade dramática interventiva. Defendemos, então, a generalização e democratização das práticas artísticas, ao invés de se criarem Escolas de Arte para alguns eleitos.

Tendo em conta estes aspectos, pretendemos implementar este Modelo de forma organizada e segura, levando em linha de conta a experiência já obtida nos cinco anos de intervenção na Escola secundária Madeira Torres, e também a experiência da disciplina de Oficina de Expressão Dramática, extinta do sistema de ensino. Importa, desta forma, referir que, no contexto da experiência levada a cabo pela Escola Madeira Torres, o Projecto de Intervenção Teatral foi realizado devido às constantes transgressões na área do Teatro Educação em Portugal, no entanto, também foi devido a elas que cessou. Mesmo assim, foi

possível ao longo desses anos realizar o Projecto de Intervenção, mesmo já sendo inexistente a disciplina de OED¹².

Relembremos que este Projecto de Intervenção possibilitou a participação de elementos externos às turmas, que frequentavam a disciplina, sendo eles professores, funcionários, assim como outras pessoas externas à escola. Verificamos então, como um Teatro Educação se articulou com a Comunidade envolvente, não se restringindo aos alunos que frequentaram a disciplina de carácter formal. Importa, desta forma, destacar o sentido agregador e globalizador da Intervenção Teatral, no compromisso com o desenvolvimento pessoal e social visando uma transformação evolutiva. Segundo este domínio, aferimos os espectáculos remetendo-os para a temática do contexto social da altura, na escola, referente à desvalorização do Teatro Educação.

Assim partindo da experiência adquirida, aspiramos à utilização deste Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoa e Social em contextos distintos, como associações ou outras entidades culturais, dado que acreditamos que outras instituições, que não as de ensino formal, possam e devam comprometer-se com Projectos de Intervenção Teatral que promovam uma sociedade mais humanizada, à luz das ideias de Augusto Boal. Pretendemos ainda que o Modelo de Intervenção Teatral para Transformação Pessoal e Social possa ser realizado em espaços diferentes, com carácter formal ou não formal, no compromisso com os seus princípios e objectivos, pois acreditamos que um Teatro Educação possa acontecer fora do espaço escolar, articulando-se com os conceitos propostos nesta investigação. De facto este Modelo de Intervenção pode ser implementado até em parceria entre a escola e outra entidade local, convergindo interesses e promovendo o desenvolvimento pessoal e social pela transformação evolutiva de toda a Comunidade, neste caso, escolar e local.

Relativamente à Comunidade de interesse na Escola Madeira Torres, os espectáculos finais do ano lectivo sempre se prenderam a temas respeitantes à Comunidade escolar, temas que dizem respeito aos professores e alunos. O acto de manifestação teatral corresponde a uma forma de comunicação por parte de um colectivo que se debate pelas mesmas preocupações e que pretende partilhar de forma artística a sua voz com os espectadores. Levar o espectador a reflectir sobre os assuntos postos em cena é o objectivo do Teatro, embora não

¹² O quarto espectáculo, *O Grito* (2006/2007), já não continha turmas com a disciplina de OED, uma vez que todas já tinham terminado o ciclo, desde a exclusão com o Decreto-Lei nº7/2001. Nos espectáculos *O Grito* e *Saias de Nojo* (2007/2008) estavam apenas contempladas as turmas do Curso Tecnológico de Animação-Sócio cultural, para além todos os elementos interessados em participar no espectáculo, em contexto de trabalho extralectivo.

pretenda ser claro nas respostas ou resoluções, pretende sim fazer produzir reflexão sobre o assunto. A importância destes espectáculos prende-se com o facto de reflectir sobre preocupações sociais, sendo que o carácter lúdico, de diversão é ultrapassado pela reflexão.

A partir do seguinte esquema, visualizamos claramente o Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social, já com as Estratégias de Intervenção decorrentes de cada departamento, dado que o Modelo propõe estratégias de intervenção pedagógicas apropriadas ao desenvolvimento pessoal e social dos seus intervenientes, pelo seu compromisso para uma transformação evolutiva do ser humano e da sociedade e perspectiva os princípios da Contemporaneidade –*Liberdade, Igualdade e Solidariedade*.

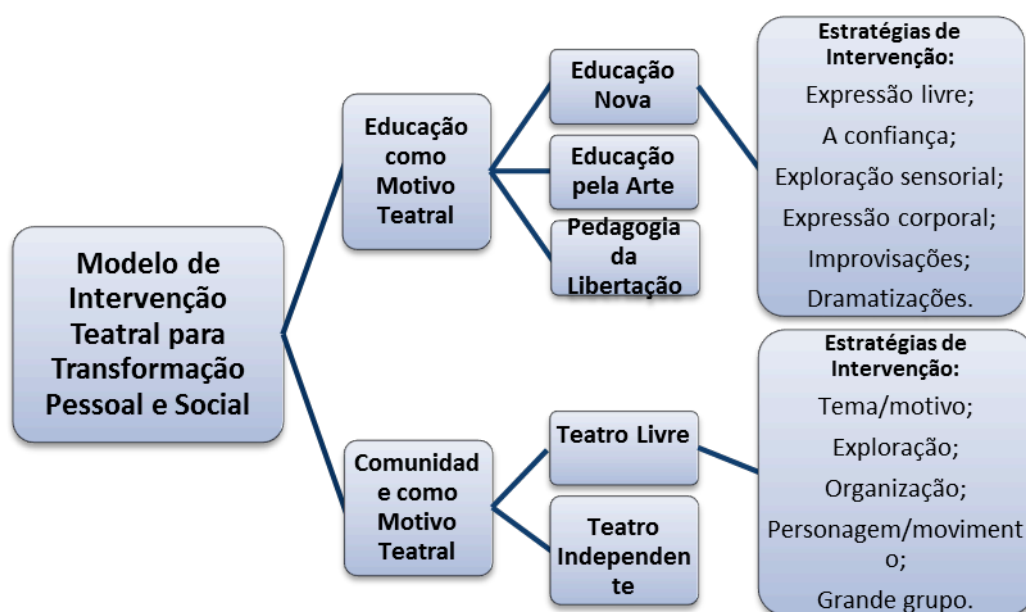


Figura 2: Estratégias que emergem do Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social

Neste sentido e como reacção aos factores de tensão entre escola e meio, foi possível a Escola Secundária Madeira Torres, em Torres Vedras, Portugal, manifestar de forma teatral e interventiva uma reflexão face às tomadas de posição relativamente às artes. Nomeadamente, a postura do Ministério da Educação com a decisão da exclusão da disciplina de Oficina de Expressão Dramática.

Na articulação com estes conceitos foi realizado o Projecto de Intervenção Teatral nesta escola, agregando alunos, professores, funcionários e interessados externos à escola, conforme

um projecto inclusivo e acessível a todos. Este projecto resultou num espectáculo final de ano lectivo para a Comunidade escolar e local, sempre com o intuito de espelhar o desagrado perante as políticas do Ministério da Educação, no respeitante ao Teatro Educação. Procuraram sempre provocar reflexão, face à realidade imposta no ensino português, e não expressar o produto final, o espectáculo, enquanto um produto de entretenimento de carácter festivo para encerrar o ano lectivo.

O Modelo de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social permite o fenómeno do Homem se melhorar, porque é este o centro do seu interesse. A vivência desta experiência permite criar um espaço de desenvolvimento pessoal e social que perdura, em certo sentido, numa forma de ser e estar na vida. Isto devesse em grande parte, à dimensão afectiva proporcionada por este Modelo. Esta dimensão tem um impacto brutal sobre as pessoas, dado que as leva a desenvolverem sentimentos de auto-estima, confiança, autonomia, sensibilizando-as para os problemas actuais. Relativamente a este Projecto de intervenção podemos falar de Intervenção Teatral para a Transformação Pessoal e Social, dado que perspectivou a teatralidade enquanto problemática social numa Comunidade específica: a escola. Primou o sentimento de que a oportunidade de existir um espaço na escola que permitisse SER, não poderia deixar de existir. No entanto, apesar deste estudo se situar entre 2003/2008, ele afirma-se enquanto um Modelo de Intervenção Teatral capaz de ser posto em prática nos dias de hoje. É um Modelo intemporal, por afirmar que se debruça sobre um tema de cariz social que intervém na pessoa, pelos seus sentimentos face à agressão exterior. E é neste sentido que o Modelo de Intervenção pode perdurar, seja em contexto formal ou informal, como em associações culturais, pois pretendesse que seja aplicado em diferentes contextos para daí advir um Homem mais completo e consciente das transformações necessárias, para afectar o seu contexto de forma positiva.

Compreendemos assim como as preocupações de sempre continuam a ser as preocupações actuais. Podemos não mudar o mundo todo, mas podemos contribuir para essa mudança numa cultura de afectividade e de paz. Este Modelo baseia-se numa estrutura de desafio que nos faz surpreender à medida que o vivemos na prática, e por isso nos faz reinventar e fazer de nós o melhor que somos pois leva-nos a pensar que este espaço agora criado perdure, em certo sentido, numa determinada forma de ser e estar na própria vida.

Referencias bibliográficas

- ALBA Peinado, C. (2007), “El motivo de la independencia en el teatro contemporáneo” en *Teatro, Revista de Estudios Escénicos* (Segunda época) nº 21, Universidad de Alcalá, pp. 49-72.
- BARATA, J. O. (1979), *Didáctica do Teatro: Introdução*, Coimbra: Livraria Almedina.
- ____ (1991), *História do Teatro Português*, Lisboa: Universidade Aberta.
- BERENGUER, Á. (1994-1995), “Teatro, Producción Artística y Contemporaneidad”, Alcalá de Henares: Universidad, *Revista de Estudios Teatrales*, p.7-24.
- ____ (2009), “Motivos y estrategias: Introducción a una Teoría de los Lenguajes Escénicos Contemporáneos”, en *Teatr@ Revista de Estudios Escénicos* 21, p. 3-26. (www.revistateatro.es)
- BOAL A. (2004) [2002], *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*, Barcelona: Alba Editorial.
- ____ (2005), *Teatro do oprimido e outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, [7ª ed. rev. e ampliada].
- CARVALHO, R. (1986), *A História do ensino de Portugal desde a Fundação da Nacionalidade até ao fim do regime de Salazar-Caetano*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- COURTNEY, R. (2003) [1968], *Jogo, Teatro e Pensamento – As bases intelectuais do teatro na educação*, São Paulo: Perspectiva, [2ªed], [Col. Estudos], trad. Karen Astrid Muller e Silvana Garcia.
- CRUZ, D. I. (1983), *Introdução à história do Teatro Português*, Lisboa: Guimarães & Cª Editores.
- ____ (2001), *História do Teatro Português*, Lisboa: Verbo.
- DEWEY, J. (1972), *Vida e Educação*, São Paulo: Melhoramentos.
- FREIRE, P. (1975), *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, [3ª ed].
- KONING, M. H. (2002), *Um caderno novo*, Porto: IPFP, CRPF.
- KOUDELA, I. D. (2006), *Jogos teatrais*, São Paulo: Perspectiva, [col. Debates], [5ª ed.].
- MILCA, T. (2005), “O Teatro Político e suas Repercussões na Forma Dramática do Séc. XX” en *Revista Línguas e Letras*, [Dossiê: Linguagem, Literatura e Autoritarismo], Vol. 6, nº10, 1º sem. pp. 101-114, Oeste do Paraná: Universidade Estadual.

- MOLINARI, C. (2010) [1972], *História do Teatro*, Lisboa: Edições 70, [col. Arte e Comunicação], trad. Sandra Escobar.
- NÓVOA, A. (1998), “Notas sobre um regresso adiado” en *Educação, sociedade e culturas*, nº 10, 155-174.
- PAVIS, P. (1984) [1980], *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Ediciones Paidós, trad. Fernando de Toro.
- PEIXOTO, F. (2006), *História do Teatro Europeu*, Lisboa: Sílabo.
- PORTO, C. (1989), “O Teatro: Da Explosão à Criativa à Crise”, en *Portugal Contemporâneo*, Lisboa: Publicações Alfa, [Dir. António Reis].
- READ, H. (2007), *Educação pela arte*, Lisboa: Edições 70.
- REBELLO, L. F. (1989), *História do Teatro Português*, Lisboa: Publicações Europa América, [4ª edição].
- ROUSSEAU, J. J. (2003), *Contrato Social*, Madrid: Biblioteca Nueva, [Introducción, bibliografía y cronología de Sergio Sevilla, traducción de Fernando de los Ríos Urruti], [colección Clásicos del Pensamiento].
- SÉRGIO, A. (1954), *Educação cívica*, Lisboa: Inquérito, [2ªed.].
- ____ (1984) [1915], *Educação Cívica*, Lisboa: Sá da Costa editora.
- SOUSA, A. (2003), *Educação pela arte e artes na educação: Bases psicopedagógicas*, Lisboa: Instituto Piaget, [col. Horizontes pedagógicos, 1].
- STOER, S. y R. Dale (1999), *Apropriações políticas de Paulo Freire: um exemplo de revolução portuguesa*, Porto: Edições Afrontamento, [col. Educação, sociedade & culturas, nº 11].
- VV.AA. (1992), *Educação pela Arte: pensar o futuro*, Lisboa: ACARTE/ Fundação Calouste Gulbenkian.