



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA de Artes**

DEPARTAMENTO DE ARTES CÉNICAS

**Reconceptualização das Brincas de Évora:  
Encenação em Teatro-Comunidade**

**Alexandra Marques Espiridião de Oliveira**

Orientação: Professora Isabel Bezelga

**Mestrado em Teatro**

Arte do Actor/Encenador

Trabalho de Projecto

Évora, 2015

## **Agradecimentos**

Esta é uma oportunidade única para deixar escritas as referências a pessoas que foram e são importantes para mim, pessoas que contribuíram para que eu tenha chegado aqui e cuja presença e acção foi determinante naquilo que tenho podido realizar.

O meu primeiro agradecimento vai para o João Sérgio Palma, meu companheiro de tantas descobertas e trabalhos, que acredita em mim e que esteve a meu lado, disponível para embarcar em cada nova aventura. Depois para a Estrela e para o Barnabé, meus filhos, que aceitam e amam esta mãe (um bocado estrambólica) que muitas vezes sai de casa, embarcada nos seus projectos, sempre com 'tantas coisas importantes para fazer'.

Agradeço aos meus companheiros e companheiras de projectos criativos que se entregaram sem receio a esta proposta que, por ser completamente nova para todas, representava tantos riscos. Obrigada por terem acreditado e por terem emprestado o vosso tempo, a vossa força e a vossa criatividade, sem vocês nada disto teria sido possível: João Sérgio Palma, Diogo Duro, Carlos Lopes; a toda a equipa dos Anjos do Deserto: Teresa Branquinho, Leopoldo Antunes, Daniel Figueiredo, António Luís , Pedro Mata; a todas as crianças, jovens e adultos actores e músicos co-criadores do espectáculo e parceiros de aventura.

Tenho que referir as «minhas crianças», todas as crianças com quem tive o prazer de trabalhar enquanto professora de teatro, agradecer-lhes o muito que com elas aprendi e agradecer-lhes ainda a energia que me oferecem, com a sua entrega, a sua criatividade e a sua alegria;

E as minhas companheiras NECAAS (Isabel Bezelga, Rita Wengorovius, Ana Paula Proença, Paula Soares, Cristina Chafirovitch, Maria João Craveiro Lopes) e a «mãe» Lucília que andam também, por aí, a partilhar esta forma de viver a arte enfocada na pessoa, no desenvolvimento holístico de cada pessoa, na conscientização, na transformação e na celebração da vida.

Por último, por que os últimos também são os primeiros, devo agradecer ao meu pai que foi um homem à frente do seu tempo e que tudo fez para que as suas filhas fossem mulheres livres e autónomas e à minha mãe, uma mulher forte, sempre inquieta, de quem apanhei o gosto de ser professora, com quem aprendi a amar e a escutar os velhos e as crianças e que, entre o seu exemplo, as suas palavras e umas palmadas, me fez aprender que é preciso agir, de forma responsável e criativa, para mudar o mundo à nossa volta.

## **Resumo do Trabalho**

Este trabalho consiste no Relatório do projecto de Mestrado em Teatro, Arte do Actor-Encenador, da Escola de Artes da Universidade de Évora. Projecto este que foi implementado entre Janeiro e Março de 2011, no seio da PIMTAI associação cultural [Companhia Pim Teatro | Escola de Artes PIM]. Contem os pressupostos teóricos à intervenção do artista em projectos de teatro-comunidade. Estabelece um conjunto de boas práticas e desenha um perfil para a coordenação/mediação. Propõe um modelo de trabalho assente na expressão pessoal, na criação colectiva e no teatro físico, potenciador dos processos de transformação individuais e colectivos dos participantes. Analisa os elementos estruturais das Brincas Tradicionais e, com base na reconceptualização para a criação de espectáculos de rua em teatro-comunidade, apresenta uma proposta de Brinca Contemporânea .

**Palavras chave:** Teatro-Comunidade | Artista e Comunidade | Brincas de Évora | Criação Colectiva | Teatro Físico

## **Abstract**

This work consists on the Project Report Master in Theatre, Actor-Director of the School of Arts – University of Évora. A Project, which has been implemented between January and March 2011, hosted by PIMTAI cultural association [Pim Theatre Company | PIM's Arts School]. It contains theoretical assumptions for artist's intervention in community-theatre. Establishes a set of «good practices» and draws a profile for the coordinator/mediator. Proposes work model rooted in personal expression, collective creation (devising) and in Physical Theatre, enhancer of the individual and collective transformation process. Analyzes the structural elements of the Traditional Brincas and, based on its re-conceptualization for theatre-community street performances, presents a Contemporaneous Brinca.

**Key words:** Theatre and Community | Artist and Community | Brincas of Évora | Collective Creation (Devising) | Physical Theatre

El Teatro debe ser una excavadora que perfora la realidad.

En busca de qué?

De la vida ampliada, de la vida diferente, de la vida multiplicada, de la vida mostrada desde el arte, de la vida digna de verse en el escenario.

Hablamos de una vida teatralizada que provoque tanto al equipo creador como al espectador. Una vida que incite y excite!

Una vida teatralizada que espabile al espectador, que lo despierte y le muestre que alguien como él hace catarsis de sus conflictos, demostrándole que la auténtica vida es posible y merece vivirse. **manifiesto excêntrico n°6**

(Jara & Mantovani, 2003, p.250)

## Índice

Introdução .....	5
I - Pressupostos Teóricos ao Desenvolvimento do Projecto	
1. Teatro e Comunidade: definições e conceitos.....	7
2. O artista e o Teatro-Comunidade .....	12
2.1. A coordenação do projecto .....	13
2.2. O actor-motor .....	16
3. Um teatro com o foco no Processo: a Criação Colectiva .....	19
3.1. Do processo ao produto .....	22
4. Teatro Físico - ferramenta para o actor/actriz criativos/as .....	23
5. As Brincas Tradicionais de Évora .....	28
5.1. Análise dos elementos das Brincas.....	29
II - Metodologia .....	39
III - O Projecto «Os Anjos do Deserto»	
1. Ficha de Espectáculo .....	42
2. Contexto .....	43
3. Objectivos .....	43
4. Cronograma .....	48
5. Descrição e análise do Processo.....	50
IV –Considerações finais .....	83
Conclusão .....	
Bibliografia .....	

## Anexos

1. Fotos do Espectáculo
2. Fotos do processo
3. Materiais recolhidos/produzidos ao longo do processo
4. Antecedentes: «Tribos» Brinca PIM 2009

## **Introdução**

Durante os anos de 2004 a 2010, em que desenvolvi actividade docente na Escola de Artes - Departamento de Teatro, tive oportunidade de integrar o NECAA [núcleo de Educação, Cultura e Artes Aplicadas - UÉvora] onde um colectivo de mulheres (artistas-pedagogas-investigadoras) se dedicou a desenvolver projectos de investigação-acção, com vista à identificação e disseminação de «boas práticas» e à Formação de Professores de Teatro Educação-Comunidade. Pelo trabalho académico produzido, reconhecido internacionalmente, destaco o de Lucília Valente (teatro emancipatório/vertente terapêutica), Isabel Bezelga (teatro-comunidade/vertente cultural e educativa) e Cristina Chafirovitch (teatro social/vertente sociopolítica). Esta experiência fomentou uma prática de questionamento e de estudo, bem como o desenvolvimento de projectos conducentes à construção de modelos partilháveis motivando a realização deste trabalho. O presente relatório inclui: a proposta de uma «forma teatral» específica (construída como reconceptualização de uma forma de teatro tradicional) e a afirmação de um conjunto de princípios e modelos de trabalho para a intervenção em teatro-comunidade.

Importa referir que, paralelamente a este trabalho docente e de investigação, desenvolvi de forma continuada actividade artística (atriz, criadora teatral e coordenadora de projectos educativos e de teatro-comunidade) no Pim-Teatro, companhia profissional, e na PIMTAI associação cultural (fundada em 1995 por um conjunto de artistas, professores e jovens estudantes de artes), uma associação que tem como objectivo «promover e divulgar as artes junto da população, fundamentalmente das crianças e dos jovens».

O esforço deste «duplo-emprego» foi compensado com a possibilidade de entrecruzar estes universos, factor que contribuiu para potenciar o desenvolvido. A Feira do Imaginário – MUS-E | PIM | U-Évora (integrou alunos de Estudos Teatrais e alunos de Artes Visuais – ramo ensino, crianças do 1º ciclo do concelho de Évora, artistas profissionais e professores) e o Projecto Além-Grades | Teatro no Estabelecimento Prisional de Évora, são projectos que transportam marcas dessa parceria.

Os modelos desenvolvidos, no âmbito destas actividades de investigação-acção, foram apresentados em congressos e conferencias nacionais e internacionais e partilhados com alunos de Teatro-Educação-Comunidade. (Bezelga, Espiridião & Carvalho, 2006)

O jovem campo do teatro-comunidade revela-se um território vasto que precisamos compreender, tanto nas suas especificidades como enquanto um todo. No presente trabalho através do projecto desenvolvido no seio de uma companhia de teatro importa ainda reflectir sobre as relações entre o artista e a comunidade. O Pim-Teatro como acima referido é uma companhia de criação teatral, «*um colectivo de artistas inserido na comunidade, desenvolvendo com esta uma relação simbiótica (...)*» (relatório Pim - DGArtes 2011)

Ao longo dos últimos anos, na minha actividade profissional no Pim Teatro fui experimentando a aplicação de componentes cénicas e dramáticas das Brincas de Évora em apresentações de rua de projectos de Teatro Educação e Comunidade.

As Brincas de Évora são uma manifestação performativa de cariz popular, que insiste em continuar a preparar-se no secretismo dos Invernos eborenses e a sair à rua durante os 4 dias de Carnaval. No entanto, apesar de se ter assistido a movimentos de revitalização na década de oitenta e tudo indiciar uma existência já longa nos reportórios das tradições orais da região, as referências às Brincas enquanto objecto de estudo são raras. Apresentam-se como um espectáculo de rua, de cruzamento artístico que inclui a dança, a música e o teatro, pelo que esta proposta performativa parece adequar-se às dinâmicas do teatro-comunidade que visam a integração artística, multicultural e multigeracional.

Em 2011 entre Janeiro e Março , no âmbito das actividades da PIMTAI foi levada a cabo uma criação de um espectáculo de rua «Anjos do Deserto - Festa do Dia de Todos os Deuses» que serve de base ao presente relatório e que propõe uma reconceptualização das Brincas de Évora: Esta experiência, que envolveu mais de 50 pessoas (com idades compreendidas entre os 7 e os 57 anos de idade) teve, como se relatará, um forte impacto quer na comunidade quer junto dos estudiosos deste elemento da cultura popular.

## **I - Pressupostos Teóricos**

### **1. Teatro e Comunidade: definição de conceitos**

Sendo um campo recente, o teatro-comunidade apresenta-se-nos através de um conjunto de práticas diverso e ainda em processo de definição.

Uma análise de alguma da produção científica na área de teatro e comunidade verifica-se que são vários os entendimentos sobre o seu significado e são vários também os termos utilizados para designar esta forma de intervenção. Baz Kershaw(1992) e Eugene van Erven (2001) utilizam uma mesma nomenclatura: *Community Theatre* (Teatro na Comunidade), enquanto Jan Cohen Cruz (2008), da Universidade de Nova York, que também se refere a uma prática teatral criada a partir de interações com comunidades específicas, utiliza o termo *Community-based performance* (Teatro baseado na comunidade).

Numa das suas obras publicadas em 2005, Helen Nicholson utiliza o termo *Applied Drama* (Drama Aplicado), enquanto Philip Taylor (2003), fazendo referência a uma prática teatral, voltada para solução de problemas, utiliza o termo *Applied Theatre* (Teatro Aplicado). A expressão *Popular Theatre* (Teatro Popular) aparece também como outro termo referente a práticas teatrais com comunidades (Bezлга, 2012).

É de salientar que praticamente em todos estes autores existe o reconhecimento da influência de Paulo Freire e Augusto Boal na criação de uma perspectiva de teatro ao serviço de uma dinâmica social (Nogueira, 2007; Chafirovitch, 2012; Bezлга, 2012)

O teatro-comunidade pode considerar-se um fazer teatral que toma diversos focos o que tem conduzido a variadas designações, como vimos.

Pode dizer-se que em Portugal, a Universidade de Évora com a criação da licenciatura em Estudos Teatrais em 1996 que incluía uma via ensino, no âmbito da qual (e em consequência da remodelação de 2002 ) foi criada a área científica de Teatro e Comunidade teve um papel pioneiro em termos académicos nesta área. Fruto de uma estreita colaboração entre os Departamentos de Pedagogia e Educação e de Artes Cénicas foi possível dimensionar uma reflexão teórica a partir de uma prática dentro do teatro-educação (Bezлга & Valente, 2005; Valente, L., Bezлга, I. Chafirovitch, C., Wengorovius, R. & Proença, A. , 2006) que delineou em grande medida a identidade da

abordagem ao teatro e comunidade iniciada no âmbito da formação de professores de teatro em Évora e que designámos por **teatro-educação e comunidade**.

Esta formação nasceu da necessidade de pensar na formação de um profissional cujas competências transcendessem o âmbito escolar e o preparassem para uma intervenção em contextos não formais e comunitários. Numa primeira fase foram montados vários **projectos-laboratório** envolvendo docentes, professores e comunidades, que tomaram a forma de curtos projectos de investigação-acção que se foram transformando em *investigação acção participante*, como o propósito de fomentar uma abertura à comunidade e aos processos grupais sem deixarmos de atender ao **desenvolvimento pessoal e social** dos próprios alunos.

Numa segunda fase foram desenvolvidas investigações mais profundas e longas que deram origem a estudos nesta área (Bezrelga, 2012; Chafirovithc, 2012; Proença, 2013).

Valente (2005; 2009) alerta para a necessidade de compreender e distinguir um conjunto de práticas, pautadas por objectivos distintos, nas relações do Teatro com a Comunidade:

**teatro na comunidade** – conjunto de práticas teatrais, desenvolvidas por estruturas profissionais, que estabelecem relações directas com a comunidade: espectáculo|público, espectáculo|cultura local, artistas|comunidade; **teatro para a comunidade / programação** – conjunto de práticas teatrais desenvolvidas a pensar na comunidade (público) tendo como objectivo a promoção da cultura artística ou a animação cultural; **teatro da/pela comunidade** – conjunto de práticas teatrais desenvolvidas pela comunidade, onde se inscrevem os espectáculos de teatro popular, teatro de amadores, ou ainda as manifestações contemporâneas de teatro-educação ou de teatro-comunidade.

O teatro-comunidade encontra-se no território do que conhecemos por «teatro amador» – teatro realizado por grupos não profissionais, com poucos recursos técnicos nomeadamente ao nível do trabalho do actor. Entendemos que o teatro-comunidade pode distinguir-se do teatro amador pelo facto de, no teatro-comunidade participar um elemento profissional, com formação artística (específica ou não em teatro-comunidade) e ainda pelo facto de o objecto performativo gerado ser da autoria do grupo, reflectindo as suas estórias de vida, as suas inquietações ou o ambiente que envolve o grupo. É pela dimensão criativa ou seja, pelas características do trabalho de grupo (processo criativo)

desenvolvido a propósito da construção do espectáculo, que este se enquadra no campo do teatro-comunidade. Conforme tem sido entendido por um conjunto de investigadoras/es o teatro-comunidade caracteriza-se ainda pelas suas componentes cultural e identitária, pelo seu enfoque no trabalho sobre e a partir de cada participante e sobre e para o grupo.

Apesar de se tratar de um campo de estudo recente, o teatro-comunidade tem sido alvo de alguns estudos o que tem contribuído para a delimitação e compreensão do campo.

Bezelga (2012) apresenta um conjunto de características que encontra em diversas práticas de teatro-comunidade que no encontro com experiências de outros países foram sofrendo reformulações:

*A enumeração proposta (...) não é de modo nenhum fechada, antes traduzindo uma preocupação em abranger linhas de força fundamentais que mapeiem estas práticas (...): A) Diversidade estética; B) Integração de elementos culturais da comunidade; C) Multiplicidade de elementos da cultura popular; D) Dimensão festiva, lúdica e ritual; E) Presença de elementos múltiexpressivos; F) Factores de distanciamento; G) Elementos do teatro tradicional como garantes da eficácia performativa; H) O apelo da comicidade; I) o círculo como espacialidade privilegiada; J) A atemporalidade temática; K) retorno à simplicidade do jogo; L) Uso de factores de inclusão; M) Metodologia de auto-reflexão; N) Mecanismos de identificação; O) O uso recorrente da memória individual e colectiva como fonte rica de temas; P) Baseado na criação colectiva. (Bezelga, 2013)*

Esta caracterização reflecte uma análise alargada das possibilidades do teatro-comunidade, permitindo-nos inferir um território diverso, complexo e rico.

*(...) el conjunto de prácticas heterogéneas, multireferenciales y multiexpresivas que hacen referencia a las estéticas populares (comunitarias) que movilizan conocimientos, recursos y técnicas de las Artes Escénicas y que se basan incondicionalmente con fines artísticos, culturales, sociales y educativos. (...)*» (Bezelga, Cruz & Aguiar, 2015)

Não podemos deixar de referir que grande parte do trabalho neste campo tem sido desenvolvido na intervenção em comunidades em risco de exclusão que, pelas suas características culturais, socioeconómicas ou étnicas, contribuem para desenvolver no teatro-comunidade a sua função de construção identitária, de ritualização e celebração do colectivo, associada às dimensões educativas, políticas e terapêuticas (Valente, 2009). A autora salienta o efeito transformador do teatro-comunidade nos participantes, onde as dimensões terapêutica, educativa (crianças e jovens de risco) e cívica constituem um campo que designou por *Teatro Emancipador* e que assim define:

*(...) o teatro emancipador é uma intervenção artístico-formativa que visa uma ligação entre a actividade educativa, teatral e cívica. (...) Estas formas teatrais decorrem do processo que procura potenciar as possibilidades individuais de transformação, autonomia e conscientização, no sentido freiriano que nos tem inspirado.(...) o teatro emancipador na educação e na comunidade, para além desta dimensão pessoal e interpessoal, fomenta as parcerias criativas em que as artes, com a função de Formação Cultural e Cívica, devem estar ligadas a valores da Cooperação e do Humanismo: um maior conhecimento e um maior culto da imaginação e da partilha é das formas mais eficazes de garantir uma atitude cooperante e humanizada. (Valente, 2009, p.)*

A perspectiva de teatro-comunidade desenvolvida em Évora (NECAA – Uevora), apoiada em Paulo Freire e Augusto Boal, assume-se enquanto prática artística que articula as dimensões estética, lúdica, artística com uma dimensão política que visa a transformação, a emancipação ou a conscientização dos participantes no processo criativo, assim como nos públicos.

A abordagem que propomos ao teatro-comunidade tem o seu enfoque nas relações entre o profissional (mediador ou facilitador) e o grupo (com vista à transformação e empoderamento) em todo o processo de criação do espectáculo. Deixando espaço livre para as dimensões cultural e estética que o objecto artístico obtido possa tomar, pois este é também expressão dessa mesma identidade do grupo que se transforma em comunidade.

“nenhum agregado de seres humanos é sentido como «comunidade» a menos que seja «bem tecido» de biografias compartilhadas ao longo de uma história duradoura e uma expectativa ainda mais longa de interacção frequente e intensa” (Bauman, 2003, p.48). O teatro-comunidade como o entendemos é um teatro capaz de transformar agrupamentos humanos em comunidades.

## 2 - O Artista e o Teatro-Comunidade

Em Portugal, como no resto do mundo, tem sido difícil afirmar o teatro-educação-comunidade como actividade artística, sendo esta, frequentemente, considerada uma arte menor, quer pelos pares quer pelas instituições da tutela, nomeadamente a Direcção Geral das Artes. Nos últimos quatro anos assistimos a uma alteração desta realidade. A Direcção Geral das Artes (e outras instituições públicas), assim como o Mecenato, apoiam artistas conceituados (habitualmente habitantes das grandes cidades) para o desenvolvimento de projectos performativos com / na comunidade (habitualmente comunidades rurais / interior), em detrimento de projectos de trabalho continuado, desenvolvido por artistas engajados na transformação social, cultural e estética das comunidades em que se inserem.

O teatro-comunidade enquanto actividade que visa a transformação social, cultural e artística da(s) comunidade(s) habita o território das cumplicidades (envolvimento/integração, confiança, partilha de informações e aspirações, aceitação da diferença) cuja construção se desenvolve paulatina e delicadamente.

*a performance baseada na comunidade às vezes acontece nos limites mais extremos da diferença, quando artistas com certo privilégio fazem arte com pessoas com quase nenhum poder. Suspeitamos daquela pessoa com uma situação confortável que quer fazer arte com pessoas que vivem na pobreza (...) Os artistas financeiramente mais estáveis (...) traficam para o primeiro mundo os bolsões de pobreza do quarto mundo. (...) eles exploram o material cru, todas aquelas experiencias, todas aquelas historias. Depois partem com os recursos naturais e fazem eles a sua propria arte. (...) Claro que os artistas podem também chegar e ficar na comunidade (...). Os artistas*

*podem reconhecer as suas próprias posições de poder e chegar a estimar a necessidade de parcerias igualitárias e o compartilhar de tomadas de decisões e de recursos.*

(Cohen-Cruz, 2008, pp. 110-111)

Com base no estudo de um conjunto de artistas e de estruturas que desenvolvem o seu trabalho «baseado na comunidade» nos Estados Unidos, Jan Cohen Cruz propõe quatro características da Performance Baseada na Comunidade: O primeiro princípio é o **Contexto Comum**, isto é, quando os artistas fazem parte da comunidade onde trabalham. *“Ao invés de ser uma pessoa alienada e sensível , o artista é alimentado pelas pessoas com as quais ele escolhe viver e trabalhar e pelo lugar onde escolhe estabelecer-se . Ele está engajado na vida compartilhada da sua comunidade. Por sua vez apresenta a sua arte com custo de ingresso mais baixo, em locais acessíveis e contextos convidativos.”* (Cohen-Cruz, 2008, p.112).

Quando os artistas desenvolvem relações que vão para além da relação artista/público, sendo reconhecidos pela(s) comunidade(s): comunidade - cidade – bairro – escola, comunidade – concelho – freguesia – aldeia. Estabelecem com ela(s) laços profundos que, pertencendo à dimensão do quotidiano não são, habitualmente, do universo da arte. A estas relações, Cohen-Cruz (2008) denomina de **Reciprocidade**, o segundo princípio *“(…) Todos os envolvidos precisam apreciar verdadeiramente o que os outros dão como colaboração, se não for desta maneira, porque fazer?”* (Cohen-Cruz, 2008, p.116).

O terceiro princípio é a **Hifenização**, o teatro-comunidade também é um teatro hifenado porque está para além do **teatro**, ele não está centrado no artista, nem na obra, todo o seu foco está no processo e nos impactos que o resultado poderá/deverá ter na comunidade *“o objectivo geral do trabalho não é fazer uma arte superior a qualquer custo mas dar aos participantes uma experiencia positiva fundamental. Esta é uma aventura que abre uma noção expandida do ser, e do que o ser é capaz, e com ela, uma sensação de preenchimento.”* (Cohen-Cruz, 2008, p.119). No seu universo estabelece relações com outras dimensões para além da estética, é frequente vermos projectos de teatro-comunidade a se articularem com a terapia, a cidadania, a educação, etc. Razão pela qual a autora considera-o multiplamente hifenado [teatro-educação-comunidade-terapia-tradição-etc.]. *“A performance baseada na comunidade é mais intrinsecamente*

*hifenada. (...) Para os praticantes nesta área a expressão simbólica não basta; eles/elas querem que a sua arte tenha um impacto social concreto (...)*” (Cohen-Cruz, 2008, p.118).

O quarto princípio é o da **Cultura activa**. O encontro activo entre artistas e comunidade é gerador de inúmeras dialogias possíveis: o encontro entre a cultura popular e a erudita, entre o «génio colectivo e o génio individual», entre processo criativo e fruição artística. Estes processos são necessariamente geradores de transformações, a nível cultural, em todos os intervenientes (artistas, participantes e público). Também a inclusão e a diversidade são pontos importantes. O teatro-comunidade, não obstante a tónica estar assente na identidade grupal, reconhece, respeita e valoriza cada indivíduo.

*o princípio da cultura activa reflecte o reconhecimento de que as pessoas normalmente têm mais retorno por fazer arte do que por ver o fruto do trabalho de outros. A cultura activa é também reflectida num outro axioma central da área – que todo o mundo tem potencial artístico.*

(Cohen-Cruz, 2008, p.120)

A valorização do participante pela procura da sua satisfação, da sua transformação, da sua intervenção na comunidade através do uso de ferramentas e linguagens artísticas, é um elemento matricial do teatro-comunidade.

Importa então reflectir sobre um processo que conduz à obtenção de um determinado resultado em formato de performance – espectáculo e que tem no centro os participantes, onde o artista é responsável pelo produto, pelo resultado e pelos impactos operados, quer nos participantes quer na comunidade. Um processo coordenado por um profissional que, sendo garante do resultado (performativo), é capaz de promover a transformação de um agrupamento humano em comunidade.

## **2.1. A coordenação do projecto**

Na perspectiva aqui apresentada cabem, ao artista, um conjunto de competências técnicas para desempenhar funções de «encenador», de mediador, de animador, de terapeuta, de professor; e competências humanas para saber escutar, questionar,

harmonizar, acarinhar e acima de tudo “(...) *manter-se aberto para ver a beleza do que as pessoas, sem treinamento nas artes, fazem e fazer isso funcionar.*” (Cohen-Cruz, 2008, p.120)

Quais os elementos fundamentais ao perfil de coordenação? Como se articula o processo (respeito pelo grupo) e o resultado (objecto artístico)? Como possibilitar que todas/os as/os integrantes (profissionais e não profissionais) participem activamente no processo criativo? Como se favorece a interacção entre grupos distintos (nas dinâmicas de trabalho, identidades socioculturais, idades e referenciais estéticos)?

Comecemos por reflectir na denominação do artista no projecto de teatro comunidade. Tendo em conta a sua função: - função de articulação de todos os elementos da equipa de criação e de todas as acções decorrentes de cada processo criativo - optámos por denominar a função por Coordenação do projecto.

*Segundo* Dicionário da Língua portuguesa Contemporânea (2001), “*Coordenação* (é a) *Acção de organizar uma actividade daqueles que participam num projecto comum. Conjugação dos vários elementos que estabelecem entre si uma relação e tendem a um significado harmonioso.*”

Esta denominação serve-nos no que respeita às funções práticas do artista responsável pelo projecto de teatro-comunidade mas não contribui para a compreensão do seu perfil de competências técnicas ou humanas. Lucilia Valente (2009) avança que “*A dinâmica do teatro emancipador depende em grande parte da pessoa que o conduz, o professor-motor, um jogador activo, simultaneamente “facilitador”, “propulsionador” e “encenador co-criador”* (Valente, 2009, p 27.)

Da pesquisa no campo identificamos um conjunto de denominações desta figura/função que consideramos enriquecedoras para o esclarecimento da nossa questão: O termo **mediador** encontra-se amplamente referido no trabalho de Isabel Bezelga (2012, 2013). Ana Paula Proença (2013), artista e educadora que desenvolveu investigação-acção na relação entre o Museu-Escola-Comunidade, debruça-se particularmente sobre esta denominação:

*o mediador é alguém que vai permitir o progresso da negociação no que diz respeito à expressão das vontades e à troca entre os actores no terreno, permitindo a emergência de tomadas de decisão.*

*Uma das características do acto de mediação em si, é que deve ter propriedades de catalizador, isto é, uma reacção provocada pela situação de mediação, mas da qual sai transformado o que foi posto em conjunto, em presença do catalizador. Outra das características é a de que a mediação não pode acontecer sem que se tenha estabelecido uma comunicação: emissão e recepção de mensagens reveladoras do sentido dado à situação que se vive: expectativas, procura de soluções, sentimentos, conduzidos por um objectivo comum.”*

(Proença & Valente, 2011, p.2)

A acção do mediador habita o universo da comunicação, da negociação com efeitos na acção, através de propriedades de catalisador. Sigamos o rasto desta definição e vejamos onde nos leva:

“Catalisador: o que desencadeia uma reacção, o que serve de estímulo ou de incentivo = dinamização.”

“Dinamizador: pessoa que se ocupa da realização de alguma coisa com empenho, dinamismo, procurando envolver os outros nessa actividade, o que anima, estimula a participação, incute energia = animador.”

Ainda segundo o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001), Animador refere-se a “Pessoa que dá vida, entusiasmo, animação = Alma.”

Desta viagem no dicionário, ao sabor das palavras, surgem-nos conceitos que podem ajudar à compreensão das dimensões do trabalho do artista na comunidade: **o coordenador: possibilita a organização e conjugação dos vários elementos; o mediador: promove a comunicação entre os vários elementos; o catalisador: desencadeia a acção; o dinamizador: incute energia; o animador: dá vida;** e que, paralelamente, nos propõem um conjunto de competências humanas: **estímulo, dinamismo, alma, empenho, entusiasmo;** a que somamos, da proposta de Jan Cohen Cruz (2008), **amor, respeito e curiosidade.** Estas competências humanas não são inatas, elas pressupõem uma intencionalidade, um desejo de transformação pessoal e

colectiva, resultantes de uma escuta atenta dos feed-backs, bem como de uma permanente reflexão sobre a acção. (Schon, 1983)

*Estar na educação e na comunidade de uma forma pró-activa e interventiva, caracterizada por uma atitude inclusiva e transformadora, implica um trabalho pessoal e interpessoal permanente, assente em três áreas chave : 1. auto-conhecimento (saber ouvir o outro para nos apercebermos de nós) 2. auto-aprendizagem (dar o nosso melhor e receber do outro o que nos falta) 3. auto-consciencialização (melhorando as relações afectivas entre as pessoas).*

(Valente, 2009, p. 30 )

O perfil do Artista (Coordenador de projectos criativos em teatro-comunidade) deverá compreender um conjunto de competências artísticas e humanas. Referimo-nos a competências, pois, como propõe Dymphna Callery (2001): *“theatre is about craft, celebration and play, rooted in collaboration, and made by an ensemble dedicated to discovering a collective imagination”* (Ibid, p.4), o teatro-comunidade assenta no fazer, tornar visível e partilhável um desejo colectivo.

**Competências de Comunicação:** Clareza na comunicação | Capacidade de motivação e de escuta do colectivo.

**Competências artísticas e pedagógicas:** Ter formação e experiência em teatro: dramaturgia, montagem de espectáculos, improvisação, jogo teatral, Ser capaz de organizar os elementos do projecto: humanos, logísticos, de produção e técnicos (organizar com eficácia equipas numerosas, com disponibilidades e horários diversos). Saber articular as aspirações estéticas/artísticas do grupo com as técnicas teatrais e desenvolver um processo criativo que, envolvendo cada elemento e promovendo a actividade grupal, conduza a um resultado artístico capaz de comunicar com o público.

**Competências humanas:** compreender a dimensão transformadora do teatro-comunidade; saber promover o trabalho colaborativo entre profissionais e não profissionais; ter curiosidade, desejo de aprender e de experimentar; confiar e inspirar confiança no trabalho e nas competências do grupo.

Se por um lado o teatro-comunidade tem como foco o processo “(...) *o objectivo do trabalho não é fazer uma arte superior a qualquer custo mas dar aos participantes uma experiencia positiva fundamental.*(...)” (Cohen-Cruz, 2008, p.119) por outro lado o resultado não é de somenos importância, já que é nele que se efectivam e consolidam um conjunto de transformações ao nível individual, grupal e comunitário. Neste sentido, cabe ao artista encontrar os elementos performativos que garantam o sucesso/eficácia da performance, enquanto expressão do trabalho desenvolvido ao longo do processo. No caso aqui apresentado, o espectáculo «Os Anjos do Deserto», o envolvimento profundo da estrutura profissional da companhia Pim-Teatro, apresenta um conjunto de condições que são uma mais valia para a qualidade artística do resultado.

## **2.2. O actor-motor**

Conforme anteriormente referido no projecto de teatro-comunidade o foco está no processo e no efeito transformador que este pode ter nos participantes, sabendo no entanto, todos os que operam neste campo, que a acção mais transformadora deste processo é o momento de apresentação do espectáculo. O momento em que o colectivo se afirma criador e realizador do objecto artístico que comunica com o público, em que cada um é o todo porque só assim é possível atingir o fim desejado. Perante este facto o espectáculo ganha para nós uma nova dimensão de importância, para além de ser um objecto artístico no qual o colectivo se revê, ele deve ser reconhecido pelo público e apreciado pelo público. Um espectáculo de teatro-comunidade que tem como objectivo a intervenção na polis deve ultrapassar a «récita» onde familiares e amigos aplaudem com veemência a participação dos seus entes queridos, tantas vezes não prestando sequer atenção ao espectáculo no seu todo. Ele deve ser capaz de se confrontar com o público, com «especialistas» ocupando o(s) espaço(s) habitualmente habitados pelas artes performativas em cada lugar.

Segundo o principio da cultura activa, o colectivo espera que o(s) artista(s) opere(m) como garante da eficácia e «qualidade» que produz o almejado reconhecimento. Quando o colectivo de performers se encontra pouco seguro: porque a proposta performativa é difícil, porque o espaço é inóspito, porque não tem a experiência que traz consigo a necessária dose de auto-confiança, o artista deve implementar estratégias que

salvaguardem o sucesso da actividade, garantindo aos performers uma experiência positiva e assegurando a eficácia do espectáculo. Uma das estratégias que o artista pode utilizar é a participação de profissionais no espectáculo, integrando o elenco, sem tomar o protagonismo mas assegurando a boa execução do projectado. Ao actor profissional em cena, em projectos de teatro-comunidade chamamos actor-motor. Encontramos este conceito desenvolvido pela companhia Théâtre du Fil, tanto na sua prática de teatro-comunidade, como enquanto proposta de formação de actores: “(...) *acteur-moteur, celui qui joue avec les autres, celui qui est un dynamique et un passeur à l’intérieur du groupe.*” (Théâtre du Fil, 2005, p.6)

A presença do actor-motor em cena, lado-a-lado com os actores não-profissionais, contribui para o fluir do espectáculo (garantindo o ritmo das cenas, as movimentações, a fluência da acção cénica, etc.) conferindo aos participantes uma segurança e relaxamento que favorece a plena vivência do momento.

Esta estratégia tem vindo a ser utilizada em espectáculos de teatro-comunidade (projecto além-grades – Estabelecimento prisional de Évora 2004) bem como em projectos de teatro-educação. Foi introduzida em Portugal pela investigadora Lucilia Valente que a adapta ao teatro-educação sob a forma de *professor-motor* explicitando-a no âmbito do ao Teatro Emancipador.

*(...) O termo é adaptado a partir do conceito de “acteur-moteur” utilizado em companhias de teatro e comunidade, como o grupo Théâtre du Fil (sediado em Paris). (...) No teatro emancipador, o professor-motor é sobretudo um reinventor teatral que, a partir de processos de investigação acção participante, é capaz de descobrir, em acção, outros caminhos, outras direcções, de acordo com a população específica com quem trabalha. (...) A intervenção comunitária com base no teatro emancipador, é um espaço de experimentação, um espaço flexível de observação, um espaço próprio de criação artística (co-criação em acção), no qual se pensa, se sente e se age, atendendo a si próprio e ao grupo, bem como aos processos interactivos entre todos os intervenientes. (Valente, 2009, p.29)*

No teatro-comunidade o papel do artista vai para além do *treino, encenação, organização* do grupo para a construção de um espectáculo, o artista está no grupo de forma democrática e igualitária. Frequentemente com os mesmos direitos mas com muito mais responsabilidades, ficando aqui bem claro o princípio da *cultura activa* anteriormente referido e apresentado por Jan Cohen-Cruz (2008).

### **3. Um Teatro com o Foco no Processo: a Criação Colectiva**

Numa prática em que o processo criativo tem como características fundamentais o envolvimento e a promoção do desenvolvimento de cada indivíduo e da comunidade/grupo, modelos de criação centrados no colectivo são amplamente utilizados em detrimento dos modelos de «montagem teatral» canónicos (um texto e um conjunto de actores que dá corpo ao projecto de um encenador).

A Criação Colectiva tem origem nos participantes, oferecendo a vantagem do seu envolvimento e entusiasmo. Se atentarmos na essência do teatro entendemos que a Criação Colectiva não nasce com os movimentos artísticos dos anos sessenta, nem com os movimento do teatro-educação e teatro-comunidade. Ela está presente desde os primórdios e é a essência do próprio teatro, uma arte colectiva e integradora de personalidades criativas e de linguagens artísticas.

*En cierto sentido, el Teatro de Creación ha estado siempre ahí, (...) lo que ha cambiado a lo largo de los últimos 40 años más o menos, ha sido una actividad dirigida a involucrar en el proceso creativo todos los distintos talentos de los miembros del grupo.*

(Bicat & Baldwin, 2003, p. 18)

O que em Portugal denominamos como Criação Colectiva tem nos USA o nome de *Collaborative Creation*, mas é sob a denominação de «Devising» que encontramos referências bibliográficas mais abundantes.

Estes processos de criação participatórios (que se afirmam com a Performance nos anos 60) desafiam os princípios que definem as práticas teatrais institucionalizadas, desde o treino do actor até às estratégias de produção. Processos não hierárquicos, baseados nos

recursos técnicos, estéticos e dramaturgicos dos participantes, que colocam a ênfase na dimensão educativa/transformadora do processo, resultam frequentemente em produtos finais fortemente inovadores, desafiando desta vez a convenção institucionalizada de «o que é o bom teatro». A sua utilização tem encontrado dificuldades de afirmação no território do teatro institucional, mas é bem acolhida quer pelo teatro-comunidade quer pelo teatro-educação, pois esta prática alberga um conjunto de princípios que são valores fundamentais à actividade artística enquanto ferramenta para a transformação.

*Devising is a process of making theatre that enables a group of performers to be physically and practically creative in the sharing and shaping of an original product that directly emanates from assembling, editing, and re-shaping individual's contradictory experiences of the world. The participants and their life experiences contribute to both process and product. A group statement or policy identifies a particular style, a unique language or vocabulary, shared beliefs, or a commitment to why the group wishes to make a specific theatrical product. What makes devising so special is the potential freedom or opportunity to move in a number of different directions through a collaborative work process developing an original theatre product to be performed.*

(Oddey, 1994, p.36)

Um processo de criação colectiva conduz à valorização e superação de cada individuo participante no colectivo. O grupo desenvolve um 'território novo', somatório das experiências, aspirações e perspectivas de cada elemento, conducente à aceitação do outro e à superação do eu. Um território onde habita a confiança que possibilita a utilização e a transformação das ideias de cada um, que passam a ser propriedade do colectivo. Habitar um colectivo criativo que se constrói a cada momento com as dimensões próprias de cada indivíduo constitui um espaço privilegiado para a aprendizagem da democracia um espaço que promove o desapego em relação ao eu/meu. A criação colectiva possibilita a construção de um espectáculo com uma identidade, dramaturgia, linguagem artística e perspectiva sociopolítica, que pertencem ao colectivo onde cada indivíduo se pode revêr e simultaneamente surpreender.

*The significance of this form of theatre is in the emphasis it places on an eclectic process requiring innovation, invention, imagination, risk and above all, an overall group commitment to the developing work.*

(Oddey, 1994, p.54)

Cada processo é único e irrepitível porque se encontra intimamente ligado com as características do grupo envolvido e com a temática a trabalhar. o colectivo recebe e transforma os aportes de cada elemento possibilitando a superação e a diversificação de experiências e resultados. Estes modelos, centrados em processos colaborativos não hierárquicos, favorecem tanto a construção de identidade grupal como a transformação individual pelo que são verdadeiramente eficazes na prossecução dos objectivos do teatro-comunidade.

Não há só uma forma de desenvolver a criação colectiva. A dinâmica pode ser determinada pela área temática, pelas características do grupo ou pelo produto a obter. Da pesquisa realizada no campo, onde se conclui não haver um modelo para a criação colectiva/*devising*, ressaltam no entanto um conjunto de condições comuns: **processo** (o caminho percorrido e a busca de meios para a partilha do objecto artístico), **colaboração** (trabalhar com outros), **multivisão** (integração de vários pontos de vista, convicções, experiências de vida, bem como atitudes implicadas na transformação do mundo), **fluidez e intuição** (estar atento e aberto às propostas do material e dos elementos do grupo), **criação de um objecto artístico partilhável**.

Os processos de criação colectiva constituem-se como estórias fascinantes de encontros, descobertas, becos sem saída que subitamente se abrem para o mar!

Não nos iludamos, pois são processos que estão longe de ser pacíficos; eles implicam negociação, discussão, articulação das diversas identidades sensíveis, estéticas, políticas, etc. *“Disagreement is a healthy way to select, clarify and simplify choice of materials and methods of procedure.”* (Oddey, 1994, p.111) Aceitar isso como parte do processo e aproveitar o que esses momentos têm para nos dar é sinal de uma sabedoria que, normalmente, é construída com o acumular de experiências vivenciadas.

De um modo geral a criação colectiva participa dos momentos de qualquer processo criativo, que pode ser dividido em quatro momentos: **preparação**: em que o sujeito cria o ambiente favorável á criação (a que chamamos habitualmente de dinâmica de grupo: jogo, relaxamento, desinibição). **Incubação**: elaboração interna da obra, pesquisa de informação, exploração, busca de

caminhos (apoiada no sentir, no experimentar).

**Iluminação:** construção de uma ideia ou de uma solução para a articulação das ideias.

**Revisão:** reflexão, aplicação dos resultados, correcção e montagem (transposição dos resultados para para outras linguagens, construção de cenas, músicas, coreografias, figurinos).

*“Qualquer processo creativo se articula sobre estas palavras clave: percibir, sentir, hacer, reflexionar.”* (Motos, 2001, p.19)

### 3.1. Do Processo ao Produto

Para responder à questão «Como se passa do processo ao produto, numa criação colectiva?» devemos regressar ao papel do artista, que também designamos como coordenador. É na articulação das competências técnicas (artísticas e pedagógicas) com as competências de comunicação e humanas que o artista actua, neste momento crucial do processo. Ele tem a responsabilidade de tornar objecto partilhável – produto artístico – os out-puts produzidos pelos actores a partir dos jogos e improvisações, e deve fazê-lo integrando as perspectivas do indivíduos e do colectivo.

Experimentar, analisar e criticar, permite ao colectivo identificar nas «cenas» criadas os significados dramaturgicos, a eficácia na comunicação, as imperfeições, etc., conduzindo o processo de criação colectiva. Andar em círculos, na exploração de informação diversificada, encontrando caminhos possíveis sem se fixar é, muitas vezes, assustador para os grupos/indivíduos que se iniciam neste processo.

*Chaos is a necessary aspect of devising not least because truly creative work makes use of chance. (...) Training exercises offer a way of working that places actors in a perpetual state of discovery. (...) Devising is rooted in the concept of the creative actor developing ideas from tasks. It is usually the director who both translates ideas into tasks (which may be games or improvisations) and operates later as an editor, an outside eye, a shaper of the whole, in essence as the dramaturge.*

(Callery, 2001, pp.164-165)

Finalmente, o grupo / colectivo de criação, tendo superado os momentos de caos criativo onde, como numa dança, se articularam experiências sensoriais, associações emocionais e impulsos criativos, embarca no processo de montagem do espectáculo. Cabe ao artista **seleccionar**/escolher do material produzido o que deverá integrar o espectáculo. Esta selecção não é simples, é um processo sensível pois nela se encontram por um lado a identidade/coerência/eficácia do espectáculo e por outro as expectativas/necessidades do grupo e de cada elemento. Na distribuição de papéis a prática utilizada é a seguinte: na fase de exploração todos experimentam todos os papéis se assim o desejarem, proporcionando uma vasta exploração das possibilidades de cada cena/personagem, na fase de montagem cada participante escolhe as cenas/personagem/tarefas que deseja desenvolver e apresentar. Cabe ao artista apoiar esta escolha conduzindo cada elemento à boa execução do momento performativo, tendo em conta a evolução das competências, a superação de dificuldades com vista à desejada experiência de sucesso. Nesta escolha será também considerada: a pertinência de cada cena/personagem e a sua exequibilidade, é comum existirem «boas cenas» que não integram a versão final do espectáculo por não se enquadrarem na sua estrutura narrativa ou não encaixarem na sua dinâmica-ritmo, por estarem em conflito com a linha dramática ou por exigirem recursos técnicos que não são exequíveis. Esta «distribuição» de papéis/cenas/tarefas deve envolver todo o grupo, actividade que promove a democracia e a responsabilização do colectivo. Depois é necessário repetir, polir e afinar cada momento, cada cena/personagem.

Montar um espectáculo envolve ainda outros elementos, para além dos actores-cenas, há que cuidar da *imagem* (cenografia/ambiente cénico) do *ambiente sonoro* (música e efeitos). A constituição de uma equipa que assegure a concepção e realização das múltiplas dimensões de um espectáculo deve ser realizada atempadamente de forma a garantir que os diversos elementos (figurinos, adereços, cenografia, música, efeitos e etc.), estão enquadrados na dramaturgia, na proposta formal-estética e em cada momento/cena do espectáculo. É desejável que, o processo de concepção-construção destes elementos integre o grupo, promovendo novas experiências criativas nos participantes, aproximando-os do fazer teatral. A sua introdução atempada nas cenas é garantia de que estes serão aceites e explorados pelos participantes, favorecendo a sua integração no jogo cénico.

#### 4. O Teatro físico – ferramenta para o actor / atriz criativos/as

Apesar do termo Teatro Físico ser recente, as suas origens podem ser identificadas num conjunto de artistas do Século XX. Remontam ao trabalho desenvolvido por Ettiene Decroux e Jean Dorcy, inspirados por Jacques Copeau, por sua vez inspirado no circo tradicional, na comédia dellArte e no Teatro Noh. Remontam ao início do século passado, quando o teatro se começa a confrontar com o cinema, quando as artes procuram libertar-se do naturalismo, quando a pintura encontra o cubismo - transformando o foco de «o que vemos» para «como vemos». Gordon Craigh, Meyerhold e Copeau colocam a ênfase na dimensão visual, no corpo do actor e na sua capacidade de improvisação. Artaud rejeita a «decoração» da cena propondo que o espectador seja «engolido» pela acção e usa a palavra apenas quando é útil, propondo um teatro visual e visceral. Copeau cria o conceito de «actor total» baseado na consciência e na expressão corporal. Jacques Lecoq, Joan Littlewood, Peter Brook, Jerzy Grotowsky e Eugenio Barba, são referências fundamentais no desenvolvimento do Teatro Físico, quer pelas suas propostas artísticas quer pela influência que têm tido nas últimas gerações de actores/atrizes e criadores teatrais.

*(...) le corps-en-scène est la juxtaposition d'éléments multiples, d'une triple nature: il est le corps reel de l'acteur perçue comme quotidien (présence), il est le corps ludique de l'acteur en scène produisant des conduites inventées (performance), il est enfin le corps fictif du personnage, projecté sur l'espace du corp réel de l'acteur (mimésis). Corps Réel / Corps en Jeu / Corp Fictif, il sollicite les spectateurs à différents niveaux de perception enchevêtrés.*

(Corvin, 1995, p.153)

O teatro físico vive da articulação das três «naturezas do corpo» identificadas por Corvin: centrado no jogo – corpo lúdico, na presença do actor|jogador – corpo real e no corpo abstracto | poético | expressivo – corpo fictício.

O actor treina a dimensão expressiva e criativa do corpo, desenvolvendo a sua linguagem corporal e as capacidade de estabelecer a relação entre o corpo e as ideias, o corpo e as emoções, o corpo e o espaço, o corpo e a consciencia social, o corpo e a poesia ou o corpo e a realidade. Um treino que pretende que o corpo regresse aos

sentidos primários, um corpo com consciência, com instinto, com capacidade de se conectar consigo próprio e com o ambiente que o rodeia, um corpo curioso que quer descobrir e explorar.

*The way we use our bodies in daily life is substantially different from the way we use them in performance. We are not conscious of our daily techniques: we move, we sit, we carry things, (...) the body's daily techniques can be replaced by extra-daily techniques (...) Performers use these extra-daily techniques.*

(Barba & Savarese, 2006, p.7)

Esta abordagem pode guiar o actor para outras frequências, permitindo-lhe encontrar conexões e aprender sobre si próprio. Quando a experiência física envolve o jogo com outro, do emaranhado gerado por esse encontro surgem outras percepções, emoções e conexões que fornecem novas informações. Neste jogo descobrimos as mais básicas relações sociais. Compreendemos mais sobre o «eu» em termos de acção/reacção, fluxo, direcção, dinâmica. Através do contacto real entre dois ou mais corpos expressivos, entre objectivo e subjectivo, encontramos sentidos e valores que podem ser entendidos por outros.

*Physical Theatre is theatre where the primary means of creation occurs through the body rather than through the mind. In other words, the somatic impulse is privileged over the cerebral in the making process. (...) From the spectators' point of view, physical theatre accentuates the audience's imaginative involvement and engagement with what is taking place on stage.*

(Callery, 2001 p.4)

Segundo Callery (2001) o «treino» do actor de Teatro Físico está baseado nos seguintes conteúdos: consciência, articulação, energia e neutralidade, que são por sua vez associados ao desenvolvimento do “corpo senciente”: ritmo, som, *e-motion* (emoção-acção). O actor treina a consciencia corporal, aprende a conhecer as relações que o seu corpo estabelece com as emoções, desenvolve a capacidade de «jogar» usando a energia, ritmos e dinâmicas, compreende o estado de neutralidade e de acção, de fluxo e

de impulso e conhece as qualidades básicas do movimento. Tornando-se capaz de utilizar o corpo criativamente.

*The function of training and improvisation is to set the motion in the creativity of actors so they not only improve themselves as performers but also make their own creative work. (...) From the spectators' point of view, physical theatre accentuates the audience's imaginative involvement and engagement (...) In physical theatre the two-way current between stage and spectator does not operate merely at the level of suspense and empathy, but embraces the visual and visceral. Watching becomes a sensory experience. The magical and illusory qualities of the experience are paramount.*

(Callery, 2001, p.163)

Abordar o teatro-comunidade a partir das propostas do Teatro Físico apresenta-nos vários benefícios:

- do ponto de vista **individual**: cada actor/participante, trabalha com a sua matéria física, emocional, cultural e ficcional. O corpo-que-sente e o corpo-que-fala não tem que corresponder ao corpo ideal (imposto pela TV e pela moda) pois ele é veículo de expressão único. O trabalho de expressão criativa está intimamente relacionado com o a promoção do auto-conhecimento (físico, cultural e emocional), a construção da auto-imagem e com o desenvolvimento de competências de expressão e de comunicação inter-pessoal.
- do ponto de vista do **processo**: os jogos e improvisações utilizados nos momentos de preparação do grupo e de exploração do «tema» são, frequentemente, utilizados no produto final, o que reduz o número de ensaios e favorece a dimensão lúdica da apresentação;
- do ponto de vista do **resultado**: o foco no corpo / corpos (exp.: coro) proporciona a ligação entre a cena e o público, assenta na acção cénica, convidando o espectador a ser construtor da narrativa.

As técnicas do Teatro Físico revelam-se ainda úteis quando o projecto de teatro-comunidade não está baseado num texto teatral e tem o seu processo criativo

intimamente ligado com a exploração de matérias diversas (textos, histórias de vida, imagens, músicas, ideias, emoções) aportadas pelo grupo no processo de criação.

Devemos ter em atenção que um actor de teatro físico não é necessariamente um acrobata ou um bailarino mas sim, alguém que utiliza o seu corpo como ferramenta expressiva capaz de comunicar com o que o rodeia.

*The function of training and improvisation is to set the motion in the creativity of actors so they not only improve themselves as performers but also make their own creative work. (...) From the spectators' point of view, physical theatre accentuates the audience's imaginative involvement and engagement (...) In physical theatre the two-way current between stage and spectator does not operate merely at the level of suspense and empathy, but embraces the visual and visceral. Watching becomes a sensory experience. The magical and illusory qualities of the experience are paramount*

(Callery, 2001, p.163)

O teatro físico coloca a ênfase no actor-criador e não no actor-intérprete, parte da pesquisa sobre a dimensão expressiva e a prática somática, favorecendo quer colectivos de actores profissionais, quer de não profissionais, a atingir os seus objectivos: Conceber um objecto artístico capaz de comunicar com o público, criando um tempo e um espaço que sejam um lugar entre a ficção e a realidade, entre a vida e a poesia e de onde cada um saia transformado.

## 5. As Brincas tradicionais de Évora

A partir da observação e do estudo produzido pelos seus estudiosos dos quais se destacam Bezelga (2012) e Arimateia (1987, 2010), produzimos no início deste trabalho a seguinte *working definition*:

Uma Brinca é uma **Performance multiartística** que integra elementos do teatro, música, dança, canto e artes-plásticas. Um espectáculo de **Teatro de Rua** concebido para ser apresentado em praças e largos, a Brinca é constituída por actores (bailarinos) e músicos, liderada pelo **Mestre** e Porta-estandarte, acompanhada pela **Banda de Músicos** (instrumentos melódicos e ritmicos) desloca-se em cortejo até ao lugar onde está prevista a apresentação do Fundamento (a acção dramática). A acção decorre num espaço **Espaço (circular)** constituído pelos corpos dos performers (actores, bailarinos e musicos) que estabelecem a separação entre o espaço cénico e o espaço reservado ao espectador. Em formas anteriores o círculo era constituído em redor de um **Mastro**, objecto comum nas festividades e danças populares da tradição europeia. Encontramo-nos perante uma performance ritualizada que encontra na figura do Mestre - o responsável por todo o acto performativo: a preparação do espaço (estando previsto no Fundamento um momento em que o mestre se dirige à autoridade do lugar solicitando a sua permissão), o desenvolvimento da acção da Brinca, a relação/comunicação entre os performers (musicos e actores) e entre performers e público, a boa execução do **Fundamento** e a sua conclusão – o condutor do ritual. Ele próprio uma figura complexa, com gestualidade (código de gestos associados ao discurso verbal) e adereços de poder (bastão e apito) que lhe conferem autoridade. O **Porta-Estandarte** transporta o estandarte – elemento decorativo em altura que identifica o grupo performativo (tradicionalmente denominado «a Brinca») durante o cortejo e contradanças, cuidando-o durante a acção dramática. A **contradança** (forma popular de dança) é realizada á chegada ao lugar onde se apresentará o Fundamento marcando o final do cortejo e o início da acção dramática, pode ser desenvolvida por actores e por bailarinos, termina com a construção do círculo que separa a cena dos espectadores. O Fundamento é a acção dramática, uma narrativa cuja acção se desenvolve com recurso a alguns adereços, a figurinos que indicam personagens e objectos cenográficos muito simples. Tradicionalmente o Fundamento da Brinca é um texto escrito em verso – décimas – constituído pelo texto do Mestre, as falas dos actores, a canção e as décimas dos Faz-tudo. Os **faz-tudo** são, conforme o seu nome indica, um elemento performativo de

multiplas funções, que funciona adjuvantes do Mestre na dinâmica da acção, estabelecem relações com os espectadores ajudando-os a manter o foco na cena através da comicidade, transportam adereços e objectos cenográficos, um conjunto de funções às quais se associa a função de ruptura da ordem e o cómico jocoso sempre presente nas manifestações teatrais e para-teatrais carnavalescas. Tradicionalmente a Brinca monta-se entre o ano novo e o Carnaval em grande secretismo, sai à rua nos dias de carnaval percorrendo Praças e Bairros levando consigo um ambiente de festa e de ruptura com a normalidade.

### **5. 1. Análise dos elementos teatrais das Brincas**

Bezelga (2012) na sua análise dos elementos da teatralidade das Brincas Tradicionais identifica como elementos – chave: o Espaço; o Tempo; os Performers – o mestre, o porta-bandeira e o faz-tudo, o acordeonista, diversidade de personagens dos fundamentos; o Corpo, o Movimento e a Gestualidade; Voz – elocução e canto; Figurinos e Adereços; Música e Dança – dança, contradança e cortejo.

O espaço das Brincas Tradicionais é a rua, a praça, o largo da taberna, em frente da casa do latifundiário:

*Os Espaços de apresentação das Brincas são tradicionalmente os espaços de sociabilidade que, nos limites de Évora, permanecem ainda como memória de vivência rural. (...) Em termos gerais a performance decorre na rua, embora, “às vezes, temos um salão grande e dá para estarmos lá a apresentar ao público. Se estiver a chover aproveitamos” ‘IPSG’. O espaço de rua, ao ar livre, é de longe o mais preferido pelos performers: “Na rua é diferente, as pessoas chegam-se mais ali para perto, nota-se mais aquele contacto, aquele espírito (...) porque Brinca há-de ser mais para a rua e não para casa. Em casa fica ali tudo muito em cima, na rua é sempre aquele espaço amplo, mesmo quando alguém se tem que deitar no chão (...) a rua é sempre melhor” ‘IPSG’.*

(Bezelga, 2012, p.304)

**Teatro de Rua:** O teatro de rua vai ao encontro do público, não fica à espera que o público vá ao teatro. Representa para qualquer performer um forte atractivo, pois permite atingir um maior numero de espectadores o oferecendo maior visibilidade, favorecendo a interacção com o público e conduzindo a uma intervenção mais impactante.

*A cidade é antes de tudo um espaço cênico diversificado, no qual não existe um fundo protetor, como na cena convencional. Um espaço penetrável e imprevisível que sempre será parte dinâmica do espetáculo. A ideia de palco nos remete necessariamente a um lugar separado da plateia, um lugar onde os atores desempenham à vista de uma audiência, a quem cabe desvendar os acontecimentos mostrados como cena separada. (...) aprofunda-se a ideia do teatro de rua como propositor de situações de encontro – cerimônias sociais – que teriam a capacidade de discutir a própria cidade, o que reafirma o papel social dessa modalidade espetacular e reforça o seu carácter de manifestação artística de resistência.*

(Carreira, 2015, p.14)

A sua origem rural e popular remete-a necessariamente para este espaço, pois ter-lhe-ão estado vedados os espaços nobres da cidade (Teatro Garcia de Resende) reservados a manifestações artísticas burguesas. É no espaço público que a Brinca se apresenta, encontrando-se com os seus destinatários, seus iguais, também eles pertencentes a estratos sociais populares. Mercê das dificuldades que a rua impõe, a Brinca desenvolve um conjunto de elementos, que hoje a configuram, capazes de garantir a eficácia da comunicação artística enquanto protegem os participantes de ambientes inóspitos ou espectadores e situações inconvenientes.

**O Espaço - Círculo:** A acção dramática decorre no centro de um círculo composto pelos performers (actores, bailarinos e músicos), originando um espaço circular protegido onde a convenção teatral é possível. De costas viradas para o exterior os performers deixam espaços por onde é possível ver o que decorre no interior, o público

«espreita», impedido de ultrapassar a barreira humana que é também a separação entre o real e o fantástico.

*(...) basta a primeira batida de bumbo para que os músicos, atores e espectadores passem a compartilhar do mesmo mundo, pulsando em unísono. O primeiro movimento, o primeiro gesto já estabelece a relação, e daí por diante a história transcorre num ritmo comum. (...) É uma prova cabal da necessidade de se estabelecer uma relação, da qual depende a estrutura rítmica do teatro. Conscientes deste princípio, entendemos melhor por que uma peça em arena – ou em qualquer espaço diverso do palco italiano, com o público rodeando os atores – geralmente possui uma naturalidade e uma vitalidade muito superiores às condições oferecidas por palcos frontais semelhantes a molduras de quadros.*

(Brook, 2002, p.31)

Enquanto espaço performativo o círculo / arena / roda, representa um «território de jogo», um espaço de «faz de conta», que estabelece a possibilidade de representação do não real, onde se clarificam os papéis de quem faz e quem vê.

**O Tempo:** Em Bezelga (2012) os interlocutores referindo-se ao tempo ficcional afirmam que “*É um tempo antigo (...) As histórias são quase todas de há cem anos*” (Idem, p. 307), e no que que respeita à duração do espectáculo os interlocutores do estudo da autora, referem que «*as Brincas ‘de hoje’, (são) muito mais curtas, “porque as pessoas não aguentam”, e as ‘de antigamente’ “chegavam a durar 3 horas”*». (Idem, p.307) . Podemos estar perante um conflito entre o Tempo Ficcional e o Tempo Real? Se por um lado os ‘dramas históricos’ apresentados pela Brinca, narrativas (textos escritos) que contam com algumas décadas (pertencentes ao espólio das Brincas), parecem agradar ao espectador contemporâneo (que aceita com facilidade um tempo ficcional fora da normalidade), o tempo real da Brinca – duração – tem-se reduzido bastante, de forma a ‘agradar’ a esse mesmo espectador contemporâneo.

## **Performers : O Mestre**

O Mestre, é um dos principais elementos na performance, participa dos papéis de mordomo, encenador, ensaiador – é o ‘leader’ do grupo, Recordemos que estamos na rua, um espaço que favorece a dispersão, com performers que não são profissionais, frequentemente com grupos que integram várias dezenas de participantes (actores, músicos, bailarinos), esta funcionalidade revela-se extremamente importante. A figura / personagem /acção do Mestre, permite introduzir na «cena» um conjunto de práticas que estão originalmente nos bastidores, tornando-a mais eficaz, porque é livre de intervir sempre que necessário, porque cruza a cena estabelecendo facilmente relação com quaisquer intervenientes da performance.

*A gestualidade do Mestre é caracterizada por um conjunto de movimentos de braços sincopados, enquanto evolui no centro da roda. “Junto com a movimentação dos braços usa um apito (que comanda) numa mão, e um ponteirinho de madeira com fitas na outra” ‘NB(03/2008)’. O ponteiro funciona como uma batuta de uma orquestra (há uma parte em que rege a música: quando, no final, elementos do grupo tocam instrumentos, o Mestre vai regulando as entradas e as saídas das várias secções rítmicas) e o apito serve para regular os comportamentos dentro do grupo (atenção, entradas e saídas dos performers) e nas próprias audiências. (Bezelga, 2012, p. 335)*

Apresenta-se como uma figura ritualizada: verificando-se a realização da aprendizagem como outros mestres e a passagem de testemunho “*ter sido iniciado pelo pai e agora faz o mesmo com o filho*” (Bezelga, 2012 p. 311); a codificação da gestualidade, o uso de adereços de poder (apito e bastão) a codificação da gestualidade.

**O Faz-tudo:** Estudiosos e público identificam esta figura como «elemento disruptivo», factor de desordem, que desmonta quer a narrativa cénica quer a ordem espacial, provocando, através do humor, todas os elementos que compõem o momento performativo (actores, objectos e público). “*Ansiado e desejado pelas audiências, ‘o carácter transgressor do riso’ permite subverter a ordem cultural e social*” (Alberti, 1999, p. 30). Bezelga (2012) refere-se ao papel do faz-tudo na “(...) organização da

*cena : espaço – tempo – objecto. Os palhaços desempenham a função de maquinistas, é a eles que cabe a introdução e recolha de objectos/adereços. (...) A distribuição de pequenos objectos, de pequenos materiais, da arrumação do espaço, de ir dispondo os elementos cenográficos e os instrumentos na cena e de facilitar o fluxo da performance. Não tem um espaço fixo, não tem “o atrás das cortinas”, não tem bastidores. Portanto, tudo está presente na cena, encarregando-se de ir arrumando o espaço e disponibilizar os adereços necessários nos diferentes momentos da performance;» (ibid, p. 322)*

Estas funcionalidades, profundamente necessárias nomeadamente quando estamos num espaço teatral não convencional, ou perante uma narrativa em que não se verifica a unidade de tempo e de lugar, ou quando se verifica o uso de muitos adereços, remetem-nos imediatamente para a denominação comum de Faz-Tudo. O Faz-Tudo que na nossa cultura é sinónimo de Palhaço, tem também aqui múltiplas funções.

*A regulação de espaço-tempo: criação e ocupação de momentos de pausa que permitem reorganização cénica. “E há sempre um de nós que fica encarregue de (...) (fazer ali mais umas graças...) para dar timing ao acordeonista, o João meter o bombo às costas, as caixas, etc...e nós também termos algum tempo para arrumar (...) adereços”.*

(Bezelga, 2012, p. 322)

Comumente designado por Palhaço este é um elemento fundamental na supressão de um conjunto de dificuldades, que o teatro de rua encontra nomeadamente ao nível da definição e regulação espacial, quer favorecendo o estabelecimento das relações espaciais e quer garantindo a preservação e continuidade da comunicação entre a cena e a audiência. É livre de se movimentar em todo o espaço teatral: fora do círculo, interagindo com os espectadores, no espaço cénico intervindo na cena, ou desenvolvendo as suas cenas cómicas. Esta sua movimentação estabelece uma dinâmica espacial que potencia a relação cena-público.

*A oitava função refere-se ao óbvio controle espacial da assistência durante a performance: “imagino que os palhaços fossem importantes para criar essa relação quer de desmontagem, de actualização de abrir a cena a nós, quer também de nos fechar, de nos controlar quando fosse necessário” ‘ICAÉ’. Na ligação que os Faz-Tudo estabelecem com os públicos, assiste-se, efectivamente, a*

*este controle espacial da assistência durante as performances.*

(Bezelga, 2012, p. 322)

Tem ainda a função de «Ponto», uma acção cénica fortemente apoiada no texto (fundamento) é susceptível de falhas, comumente chamadas de “brancas”. O palhaço, atento à cena, intervém ocupando esse espaço evitando a quebra do ritmo da representação. Num modelo de teatro-comunidade, em que o participante (não-actor) é construtor do seu “texto” (um texto não rígido - falado ou corporeizado - do qual se apropria plenamente encontrando ainda espaço para a improvisação) a ocorrência destas «brancas» deverá reduzida, no entanto estas intervenções serão úteis no sentido da preservação ou transformação das dinâmicas e ritmos da cena.

O Faz-Tudo faz o corte da seriedade da narrativa, através da improvisação e de elementos cómicos/jocosos que geram a re-ligação da cena com o público. *“contempla a reactualização da crítica como os temas dos Fundamentos que raramente remetem para a vivência actual e contemporânea, os Faz-Tudo “tentam arranjar piadas, graças de agora, coisas relacionadas com os tempos de hoje”.* (Bezelga, 2012, p. 322)

Tem a possibilidade e o direito de questionar a cena, provocando a introdução de novos pontos de vista, pode ser útil, podendo, de acordo com a natureza de cada projecto, recorrer, ou não, a esta funcionalidade:

*Uma sexta função refere-se à tensão entre Faz-Tudo e demais actantes como prolepse da(s) narrativa(s) enunciadas na cena. A interacção na performance entre os performers/figuras e os performers Faz-Tudo é considerada como uma oportunidade de ler as diversas camadas dramáticas.* (Bezelga, 2012, p. 323)

Esta figura ou figuras (é frequente ser um grupo), pertencente, de forma inequívoca, ao universo da tradição carnavalesca, apresenta-se-nos com a maior das complexidades já que é simultaneamente garante de ordem e geradora de caos, oponente e adjuvante do Mestre e da Brinca e sem dúvida, uma das funções mais apreciadas pelo público.

*“Vêm perturbar aquela coisa muito certinha (...) são os únicos que saem da formatura, pelo tipo de personagem que são, eles podem sair da estrutura e também podem entrar. E entram a qualquer momento, então eles podem fazer uma ruptura e estão autorizados a parar história” ‘ICAÉ’.* (Bezelga, 2012, p. 323)

**O Corpo, o Movimento e a Gestualidade:** Nas Brincas Tradicionais as dimensões Corpo, Movimento, Gestualidade, co-habitam diversos universos, por um lado encontramos o corpo estático e hierático dos actores que representam o fundamento, por outro lado a gestualidade codificada do Mestre e por fim a ruptura com base no corpo livre e transgressor do palhaço.

Conforme anteriormente referido, a relação do corpo com o espaço da rua diverge em muito do espaço protegido da sala, pelo se propõe o desenvolvimento competências no campo da comunicação não verbal, [o treino em Teatro-Físico como fundamental à preparação do actor (e do não-actor) para o Teatro / Performance de rua] que poderá, mais eficazmente servir a comunicação entre a cena (o actor) e o público. *“Na cena contemporânea, o ritual coloca o corpo, a memória e a transmutação de códigos como os elementos principais da criação” e desta forma “aproximando” o performer do bricoleur*” (Lyotard, 1989, pp. 12 /14).

A gestualidade codificada que encontramos no Mestre remete-nos para o território da imagem, o facto de não serem conhecidas as razões, códigos ou significados desta gestualidade ela revela um potencial teatral interessante. Assim como cada Mestre constrói e desenvolve a sua gestualidade, cada grupo poderá construir uma linguagem gestual que facilita a comunicação entre o mestre (conductor) e os participantes (actores, bailarinos, músicos).

Por outro lado assistimos ao contraste/confronto entre o desbragamento corporal dos palhaços, que jogam o desequilíbrio e a queda, e o estatismo dos actores (figuras do fundamento) e do músicos.

**Voz – elocução e canto:** A representação (teatral) do fundamento é um dos elementos distintivos das Brincas tradicionais. Um texto, com «falas» em verso – décimas, que vai ao encontro do gosto e da tradição, da poesia popular da região – que manifesta uma forte codificação da elocução:

*A forma falada do texto em verso remete para uma particularidade que fica patente na elocução usada: “Isto é uma forma de dizer antiga, muito colocada, com aquelas curvas (o nosso interlocutor canta). É uma cantilena” ‘ILMD’. Trata-se de uma prosódica que*

*ênfatiza uma cadência rítmica que a aproxima do canto falado (...)  
Existem requisitos expressos para dizer as décimas que são  
integralmente cumpridos, quer através da organização, quer da forma  
que lhes permite (e a quem assiste) fazer a avaliação da qualidade  
dessa elocução.*

(Bezelga, 2012, p. 327)

Reconhecemos no teatro de rua um medium de comunicação (espaço amplos, abertos e ruidoso) que coloca ao actor e ao texto desafios complexos, o texto em verso por conduzir ao falar cantado, facilita a audição, paralelamente revela-se monótono e desajustado aos públicos mais jovens. “*claro que há o desespero de alcançar uma coisa que até sabemos que não vai ser alcançada (...)* Muita gente não vai ouvir porque a barulheira vai ser imensa. Há aí uma espécie de luta contra a fatalidade” ‘ICJCC’. (Ibidem, p. 327)

Voltamos a encontrar o conflito entre o apreço pela cultura tradicional, o gosto que o alentejo (ainda tem) em escutar as voltas complexas e surpreendentes de uma ‘décima’ e as dificuldades impostas pela contemporaneidade: o elevado índice de poluição sonora (que dificulta a audição) e a diminuição do impacto da cultura sonora (face à hegemonia da cultura visual).

**Figurinos e Adereços:** Ao nível cenográfico as Brincas Tradicionais, transportam consigo elementos preponderantes no teatro de rua. Praticamente despojado de cenografia, aposta em elementos de figurino que promovam a diferenciação entre público e performers, assim como elementos em altura, chapéus e estandarte, que favorecem a orientação no espaço.

Configurando-lhe uma dimensão de ritual, o figurino do Mestre situa-se a relação com determinados objectos como o estandarte ou o apito e ponteiro do mestre.

Os figurinos das personagens da narrativa dramática devem adequar-se à cena apresentada. “*os figurinos que eles têm, tentam, de alguma forma, ser adequados à história que vão contar (...)* o fato também os identifica ‘ICRW’”. (Bezelga, 2012, p.341)

Se ‘antigamente’ os figurinos dos faz-tudo eram improvisados com roupas velhas, em desuso ou de tamanhos absurdos para o corpo do performer, criando uma imagem de baixo nível social, próxima do ridículo, hoje assistimos a uma ‘modernização’. É frequente vermos os faz-tudo, assumindo-se como palhaços e vestindo, de acordo com uma ideia convencionada desta personagem, figurinos adquiridos em lojas de trajes de carnaval.

**Música (banda):** A Banda é constituída tradicionalmente por acordeão, bombo, pratos e acompanha a Brinca no cortejo e na contra-dança, pontuando as cenas e interpretando a «canção».

*É uma condicionante muito importante para existirem ou não existirem (grupos de Brincas). Os outros grupos que não saem é porque já não têm o acordeonista. “O acordeonista era o único músico, profissional ou não, mas era o único músico, os outros quem tocava bombo e quem tocava caixa, se calhar, o único que já tocava antes fui eu (...) Era tudo muito (...) «Vê lá se tu te ajeitas, o que temos de fazer é isto!” ‘IPG (LC,JMF).*

(Bezelga, 2012, p. 323)

A música é um elemento fundamental no «teatro de rua», atrai o público, marca momentos importantes da acção, cria ambientes cénicos, acentua ritmos da cena, acompanha as coreografias, o cortejo de entrada e de saída. Cada Brinca / Fundamento tem uma canção, em verso – décimas que é cantada por todos os elementos: “*Quem canta melhor, canta mais alto. E os que cantam assim mais ou (...) que, se calhar, dizem que não sabem cantar, cantam mais baixo*” ‘IPFB’. (Bezelga, 2012, p. 352).

Também é função da Banda encontrar (adaptar) a música que acompanha a canção, condição importante na diferenciação de uma Brinca pois, a cada ano surge uma nova canção, que necessita de um acompanhamento musical também ele distinto do apresentado nos anos anteriores.

**Dança, contradança e cortejo:** A Brinca desloca-se em cortejo, acompanhada pela Banda, é seguida pelo público que é atraído pelo som e pelo colorido dos figurinos e do estandarte. A chegada ao espaço onde se realizará a “função” é marcada por um conjunto de movimentações que tomam o nome de **contradança**.

*A contradança sendo uma forma muito divulgada, pelos seus esquemas rítmicos e compasso binário, praticamente, desapareceu da estrutura das Brincas, restando apenas alguns elementos como: A sua denominação; A marcação em linha com o desenvolvimento de figuras muito simples no espaço; E uma enunciação à antiga tradição da dança de mastro ou fitas, que é protagonizada pela presença do mastro da bandeira, onde à sua volta os performers se reúnem no início e final da apresentação.*

(Bezelga, 2012, p. 354)

Presente na tradição portuguesa desde o sec XVIII, a contradança, utiliza música com ritmo binário e é composta por um vasto conjunto de «coreografias» ainda hoje encontradas em grupos de folclore um pouco por todo o país. Podemos encontrar o oito, o passeio, pares que avançam e recuam em fileiras opostas ou que se intercalam, que se organizam em quadrilha, estrela, quadrado ou círculo, assim como a dança do mastro com fitas. A contradança marca o início e o final do espectáculo e transforma o espaço público em espaço performativo. Elemento estruturante, produtor da organização dos corpos no espaço, na definição do tempo e na marcação do início e do final da apresentação. A componente de dança do espectáculo - a *contradança* tem vindo a perder importância, antigos registos referem a grande diversidade de recursos coreográficos da contradança tradicional, como o Mastro com Fitas, bem como a existência de elementos que apenas bailavam.

## II – Metodologia

O presente Relatório pretende reflectir a aplicação de um conjunto de práticas de intervenção em teatro-comunidade que têm vindo a ser desenvolvidas por nós ao longo de cerca de duas décadas de trabalho artístico e pedagógico.

Utiliza uma metodologia de investigação-acção modelo de investigação que permite investigar a realidade profissional no contexto, tendo vindo a verificar-se a sua crescente aplicação no campo das artes, nomeadamente no teatro-comunidade.

*um processo essencialmente in loco (...) localizado numa situação imediata. Isto significa que o processo é constantemente controlado passo a passo (isto é, numa situação ideal), durante períodos variáveis, através de diversos mecanismos (diários, entrevistas, estudos de caso, por exemplo), de modo que os resultados subseqüentes podem ser traduzidos em modificações, ajustamentos, mudanças de direcção de modo a trazer vantagens duradouras ao próprio processo em curso.*

(Cohen e Manion, 1994, p. 192)

Esta investigação toma como base a criação de um espectáculo de rua, realizado em Évora (2011) no contexto de uma companhia de teatro (o Pim-teatro) e de uma Escola de Artes (EAPim), núcleos da PIMTAI associação cultural.

Envolve mais de seis dezenas de participantes, crianças jovens e adultos:

- Escola de Artes Pim - alunos de teatro [grupo crianças (12 participantes), grupo de jovens (7 participantes), grupo de adultos (6 participantes)],
- Txtapum – banda de percussão (27 participantes, crianças, jovens e adultos),
- Pim-teatro (3 actores, 1 aderecista)
- Departamento de Artes Visuais da escola de Artes da Universidade de Évora (6 alunos)

A acção decorre de 3 de Janeiro a 6 de Março de 2011, neste período desenvolvem-se 24 sessões de teatro (8 sessões / grupo) com a duração de 2 horas cada, uma sessão de criatividade e expressão plástica, um ensaio geral que envolve todos os participantes, reuniões de coordenação semanais, acompanhamento de sessões de música, um ensaio geral e 3 apresentações do espectáculo.

A presente investigação encontra-se baseada nos pressupostos metodológicos qualitativos ou de índole etnográfica, que permite compreender os contextos em que ocorre. Reflecte sobre a relação activa entre artistas profissionais com a comunidade concretamente com contextos de educação artística (não formais). Aplica ao teatro-comunidade um conjunto de pressupostos sobre criação teatral baseada na criação colectiva e na expressão pessoal, desenvolvidos pela companhia (profissional) e inspirados no teatro-educação. Propõe uma reconceptualização de uma forma teatral tradicional – Brincas de Évora – através da aplicação da sua estrutura formal para a criação de um espectáculo de rua, no sentido de verificar a aplicabilidade desta estrutura teatral e da sua dimensão multiartística ao teatro-comunidade.

Para tanto foram privilegiados instrumentos comuns nestas abordagens, tais como a observação directa e participante, a recolha áudio-visual e de percepções dos participantes, assim como notas de campo através da elaboração a par e passo de diário de bordo informal. (Os fragmentos de discurso relativos às notas de campo, apresentados no capítulo seguinte, serão referenciados através da seguinte forma: nota de campo, iniciais dos autores, mês e ano).

A componente reflexiva de matiz autobiográfica também permitiu uma maior profundidade na análise e processo reflexivo.

Do diário de bordo reflexivo constam os relatórios de reuniões, os planos de trabalho, os comentários sobre as sessões, a comunicação via email entre os artistas participantes, conversas informais e registos visuais (fotos e vídeo).

A acção desenvolvida ao longo do projecto, toma a forma da espiral da investigação-acção:

Planificar | 2. Agir e observar o processo e suas consequências | 3. Reflectir nos processos e consequências | 4. Replanificar | 5. Agir e observar | 6. Reflectir | 7. (...)

Esta acção de planificar, actuar, reflectir e replanificar, desenvolvidas ao longo do processo fazem do acto investigado o próprio processo de investigação.

*the stages overlap and initial plans quickly become obsolete in the light of learning from experience. In reality the process is likely to be more fluid, open and responsive.*

(Kemmis & McTaggart, 2005, p. 563)

O trabalho realizado parte de um conjunto de pressupostos que emanam da experiência da investigadora e que se encontram fundamentados quer no trabalho quer em publicações de autores amplamente reconhecidos no campo (nomeadamente, teatro-comunidade | expressão e criação artística | teatro de criação | teatro físico) e procede à investigação da sua aplicação no terreno.

*Critical participatory action research, as we now understand it, also creates a way of reinterpreting our own views of action as they develop practically, theoretically and pedagogically*

(Kemmis & McTaggart, 2005 p.563)

Teve como intenção contribuir para o conjunto de «boas práticas» que têm vindo a ser desenvolvidas no campo do teatro-comunidade, e para a promoção desta emergente actividade profissional.

### III - O projecto

#### «Os Anjos do Deserto»



Foto 1 – O círculo onde decorre a acção, mastro e mestre, 2011 / Cred. Fot. P. Soares

*(...) distinção entre «processo criativo» e «fazer artístico». O primeiro é a livre exploração de temas, na medida em que o artista tenta fazer as pessoas sentirem-se relaxadas e confiantes e encorajar o fluxo de material. A segunda fase é a edição e a formatação do material em algo que pode ser articulado para um público que não participou do processo. (Cohen-Cruz, 2008, p.120)*

## **1. Ficha de Espectáculo**

### **Os Anjos do Deserto – Festa do Dia de Todos os Deuses**

**espectáculo de Teatro-Comunidade**

**reconceptualização das Tradicionais Brincas de Évora**

**Carnaval de 2011**

**Coordenação de Projecto:** Alexandra Espiridião (AE) [Pim-Teatro | coordenação pedagógica | atriz | criadora]

**Responsável Grupo adultos:** João Sérgio Palma (JP) [Pim-Teatro | actor | criador | designer]

**Responsável Grupo Jovens:** Diogo Duro (DD) [Pim-Teatro | direcção técnica | actor]

**Responsável Grupo Crianças:** Carlos Lopes (CL) [Pim-Teatro | actor | professor de teatro]

**Concepção Plástica:** Leopoldo Antunes (LA) e Daniel Figueiredo (DF) [Uévora – alunos de Artes Visuais]

**Direcção Musical:** António Luís Valente (ALV) [TxTapum – Arraiolos | Direcção Artística | professor de música]

**Costureira:** Teresa Branquinho (TB) [costureira | adrecista | tecelagem e tinturaria tradicional]

**Desenho para o cartaz:** Ricardo Fernandes

**Grupo de Crianças:** 12 elementos - entre os 8 e os 12 anos

**Grupo de Jovens:** 7 elementos – entre os 14 e os 18 anos

**Grupo de Adultos:** 6 elementos – entre os 20 e os 60 anos

**Banda de Percussão:** TXTAPUM – 24 elementos – entre os 10 e os 50 anos

**Produção:** Pim Teatro

## **2. Contexto: PIMTAI | Pim Teatro | Escola de Artes PIM**

A PIMTAI (PIM todas as artes e ideias) está sediada numa antiga escola primária que denominou Casa do Alto de S. Bento – Oficinas de Criação Artística, um espaço dedicado ao encontro entre profissionais e aprendizes, com o foco na criação artística contemporânea. Nela habita uma estrutura profissional de criação teatral (Pim-Teatro) que se dedica à investigação e à criação artística contemporânea, com um longo historial de criação e circulação de espectáculos para o jovem público.

Para a prossecução dos seus objectivos, a associação tem vindo a construir meios de acção para o desenvolvimento de um conjunto de estratégias, das quais se destaca a articulação entre artistas profissionais e não profissionais: jovens estudantes de artes, assim como variados sectores da população.

A Casa do Alto de S. Bento acolhe colectivos de artistas profissionais, de várias áreas artísticas, que se reúnem para a criação artística e que são desafiados a partilhar processos, “saberes fazer”, inquietações e objectos artísticos, com os não profissionais que a visitam; colaborando em projectos educativos como o MUS-E – Cruz da Picada, ou criando novos projectos de intervenção comunitária, como o Além-Grades desenvolvido no Estabelecimento Prisional de Évora. Destes processos de educação artística nasce, em 2008, a Escola de Artes PIM (EAPim) que desenvolve, de forma continuada, uma proposta de formação artística e estética enfocada na criação contemporânea. No seu âmbito foram criados e apresentados, pelos alunos e alunas, diversos espectáculos com circulação nacional e internacional entre os quais “Tribos - Brinca do Pim” (2009), “O Mundo Maroto do Livro ao Contrário” (2010), “Cinco Estórias na Barriga” (2012), “Diários de uma Alforreca” (2013), “Escola de Magia Realidade ou Fantasia” (2014) e “Amores, Amantes e Perigos Constantes” (2014), Micro-Teatro (2015).

A EAPim tem actualmente dois grupos (crianças até aos 12 anos | jovens dos 13 aos 17 anos) que se dedicam à Música (instrumentos de cordas) e três grupos que se dedicam ao teatro (crianças até aos 12 anos | jovens dos 13 aos 17 | adultos - Mulheres).

A cultura tradicional (música, jogos, contos, imagética, etc.) tem ocupado um lugar importante na vida artística da PIM, enquanto matéria de investigação–criação.

Também as Brincas de Évora, exemplo ímpar no campo do Teatro Tradicional, foram alvo de reflexão e acção criativa. Em 2009, a EAP criou a sua primeira Brinca (Anexo 5), que envolveu actores da companhia e alunos do grupo de crianças. Em 2011 retoma esta estrutura performativa, enfocada na sua reconceptualização para o teatro-comunidade, dando origem ao espectáculo.

Importa referir que, à data da realização do processo criativo que agora se descreve, não existiam as classes de música, mas apenas os três grupos dedicados ao teatro.

A montagem do espectáculo «Os Anjos do deserto – reconceptualização das tradicionais Brincas de Évora» foi integrada no programa de actividades de criação teatral do Pim-Teatro, identificado como projecto de Artes, Educação e Comunidade, portanto realizado com condições excepcionais, nomeadamente ao nível dos recursos humanos e financeiros. Desenvolvido por uma equipa que integrou artistas profissionais (actores, músicos e artistas plásticos), estudantes de Artes (Mestrado em Artes Visuais da Escola de Artes da UÉvora), procurou estabelecer um conjunto de pressupostos e de boas práticas para a articulação das dimensões da criação contemporânea, da experimentação e da educação, baseadas na comunidade. Integrou mais cinco dezenas de participantes, artistas profissionais, estudantes, crianças, jovens e adultos, pessoas portadoras de deficiência física e pessoa portadora de deficiência psíquica, num colectivo de criação que se quis alimentar da diferença na construção de um objecto artístico.

### **3. Objectivos**

Os objectivos do projecto estão estruturados em objectivo geral e objectivos específicos de forma a clarificar as várias dimensões do projecto (pedagógica, artística e de investigação).

Objectivo geral: Desenvolver um projecto de teatro-comunidade capaz de promover a participação, a expressão pessoal e a criatividade de um grupo multigeracional (e/ou multicultural) de indivíduos, a partir da estrutura formal das Tradicionais Brincas de Évora e de um conjunto de princípios que ajudam a compreender a intervenção do artista na comunidade.

### Objectivos Específicos:

1. Criar um espectáculo original que seja fruto da expressão individual e colectiva dos participantes.
2. Constituir um colectivo de artistas profissionais e aprendizes, multiartístico e multigeracional capaz de desenvolver em co-criação um projecto artístico.
3. Aplicar a estrutura formal das Tradicionais Brincas a um projecto performativo contemporâneo de teatro-comunidade.
3. Sistematizar a minha prática do artista na comunidade e identificar um conjunto de princípios conducentes à apresentação de um modelo de intervenção replicável.

### Estratégias:

- Desenvolvimento de dinâmicas de trabalho grupal (grande grupo, pequeno grupo, pares, individual);
- Utilização do jogo dramático como ferramenta de trabalho (construção da dinâmica de grupo, promoção de aprendizagens, desenvolvimento de competências) nas suas componentes teatral, expressiva e lúdica;
- Promoção da expressão pessoal através das artes integradas (drama, movimento, som, plástica);
- Estabelecimento de parcerias com outras entidades do concelho/região com objectivos afins para a realização de espectáculos e outras intervenções de carácter performativo na comunidade (Ttxtapum – Arraiolos e Alunos de Artes Visuais da UÉvora);
- Articulação de recursos humanos e físicos entre a Escola e a Companhia como garantes da qualidade e efectividade das actividades desenvolvidas;
- Vivência de processos criativos que se consubstanciam em objectos artísticos performativos partilhados com a comunidade;
- Criação de uma dinâmica de trabalho (investigação-acção-participante) assente na planificação – acção – reflexão, que privilegie a comunicação e a distribuição de funções.

## **Escola de Artes PIM | Ano Lectivo 2010-11**

*uma pedagogia que cultiva a sensibilidade intercultural e a consciência performativa necessárias à formação de novas comunidades solidárias e cooperativas (Baron, 2004, p.419)*

Este ano lectivo a Escola cresceu. Fruto de um trabalho continuado nos campos da educação artística e teatro-comunidade, interactivo e cooperativo, pautado pela intervenção em contextos educativos formais e não-formais. Surge do desejo e da necessidade de afirmar um espaço educativo que, utilizando as ferramentas da expressão artística, tem como objectivo o desenvolvimento holístico, a promoção de competências de comunicação, de expressão, o sentido estético e a intervenção artística na comunidade.

A quantidade e diversidade etária dos interessados neste projecto dá origem à criação de 3 grupos: crianças (com idades compreendidas entre os 7 e os 13 anos), jovens (com idades compreendidas entre os 14 e os 18 anos) e adultos (com idades compreendidas entre os 23 e os 57 anos). Três grupos de alunos requerem mais professores e necessariamente uma coordenação que promova a articulação, a organização de tempos, espaços e recursos, bem como a prossecução dos objectivos pedagógicos e as estratégias (didácticas). Dois actores e um professor de teatro aceitam o desafio de acompanhar, ao longo do ano lectivo, um grupo de alunos, desenvolvendo uma sessão semanal de duas horas: **Crianças - Carlos Lopes** (professor de teatro) | **Jovens – Diogo Duro** (actor) | **João Palma** – (actor e criador teatral), com a minha coordenação e acompanhamento mas com autonomia no desenvolvimento das actividades. A coordenação propõe que, paralelamente ao trabalho específico de cada grupo se desenvolva um projecto criativo que envolva todos os elementos da EAPim. O trabalho artístico desenvolvido deveria integrar os princípios da co-criação (criação colectiva) e da expressão individual e colectiva de cada grupo. O processo deverá prever os momentos: preparação (construção da dinâmica de grupo) a decorrer no primeiro trimestre do ano lectivo, incubação (encontrar um tema que pudesse ser explorado por todos os grupos), iluminação (desenvolver a ideia de espectáculo) e reflexão (montagem do espectáculo). É actividade da coordenação a promoção da reflexão e adequação das práticas a par e passo e da comunicação intergrupala.

#### 4. Cronograma

	<b>Criação</b>	<b>Montagem</b>	<b>Música</b>	<b>Plástica</b>	<b>Ensaio geral apresentação</b>	<b>Coordenação</b>
<b>20 de Dezembro</b>						Apresentação e discussão da proposta de realização de Brincas (responsáveis grupos)
<b>Semana 1 03 a 09 Janeiro</b>	Exploração do Tema					Aplicar a estratégia de Comunicação entre os grupos
<b>Semana 2 10 a 16 Janeiro</b>	Exploração do Tema		Contacto telefónico com responsável da Banda Ttxtapum	1º contacto com CAL encontrados 2 jovens artistas interessados		Sintetizar os resultados do trabalho exploratório – na busca de uma linha dramática
<b>Semana 3 17 a 23 Janeiro</b>	circunscrever o universo de pesquisa		Apresentação do projecto à Banda Ttxtapum			Reunião com Artistas Plásticos apresentação dos objectivos artístico e pedagógicos do proj.
<b>Semana 4 24 a 30 Janeiro</b>	Definir a ideia geral (dramaturgia) do espectáculo			1ª sessão colectiva criação de fichas de personagem e ambiente		Reunião colectivo de artistas: estabelecer o calendário de trabalho, objectivos e estratégias
<b>Semana 5 31 a 06 Fevereiro</b>		Encontrar a dinâmica de cada grupo - totem		Criação de proposta de Imagem – Máscaras, Figurinos e Adereços		Discussão da proposta de Imagem e integração de novos desafios
<b>Semana 6 07 a 13 Fevereiro</b>		Coreografias e jogo teatral		Construção de Totens, Máscaras, Figurinos e Adereços		Construção de primeira (possível) sinopse
<b>Semana 7 14 a 20 Fevereiro</b>		Ensaio de coreografias e jogo teatral		Construção de Máscaras, Figurinos e Adereços		Definição de roteiro do espectáculo
<b>Semana 8 21 a 27 Fevereiro</b>		Ensaio com adereços e objectos cenográficos		Construção de Chapéus (Músicos) e material de divulgação – Cartaz	Jardins da Malagueira (27 / 02)	Acertos no roteiro e notas de detalhe
<b>Semana 9 28 Fevereiro a 08 Março</b>		Ensaio com adereços e objectos cenográficos			Guadalupe 06/03 Arraiolos 07/03 Évora 08/03	Resultado da aplicação da forma tradicional ao processo de criação em arte contemporânea

## 5. Descrição e análise do Processo

### Momento 1 – Vamos montar umas Brincas? | Dezembro de 2010

Reunião de Coordenação: professores / responsáveis de grupo: Carlos Lopes, Diogo Duro e João Palma e a coordenadora – Alexandra Espiridião. Após a avaliação do trabalho desenvolvido no primeiro período, debatem-se os caminhos a seguir, nomeadamente os trabalhos de criação artística. Proponho ao colectivo a construção de umas Brincas, para apresentação pública no Carnaval, início de Março. O Grupo de professores acolhe a proposta e uma boa parte da reunião é dedicada a encontrar as formas de desenvolvimento do processo, como especial enfoque nas estratégias de integração activa de todos os participantes, não obstante a sua diversidade. Proponho que se dê particular importância à comunicação entre os vários grupos e entre os responsáveis pelos grupos. Constitui-se a equipa de criação onde se incluem todos os professores, constrói-se o cronograma, decide-se convidar a Banda de percussão de rua “Ttxtapum” de Arraiolos, que já havia colaborado na Brinca de 2009; e identifica-se a necessidade de encontrar colaboradores para a concepção e realização da componente plástica do espectáculo. Decide-se, então, procurar colaboradores junto dos alunos de Artes Visuais (Licenciatura ou Mestrado) da Escola de Artes da Universidade de Évora.

A equipa de professores acorda iniciar o trabalho de criação sob a temática «os 5 elementos». A coordenação propõe que se estabeleça a correspondência regular entre a equipa de criação, através de correio electrónico (Anexo 3) e, por considerar fundamental a comunicação intergrupar ao longo do processo criativo, propõe a criação de uma caixa para a partilha de todos os materiais, quer de pesquisa, quer de registo dos pontos de chegada – resultantes de cada sessão de trabalho:

- . os materiais resultantes das pesquisas sobre a temática - imagens, definições, contos, poemas...
- . os registos de cada grupo / cada sessão - pontos de chegada, decisões, dúvidas, opções tomadas.

Notas da reunião: *“Temos 8 semanas para inventar um espectáculo, articular os grupos distintos para um projecto comum, construir, e ensaiar um espectáculo com actores e músicos (aprendizes) e alunos de artes plásticas da UÉvora. Com 1 sessão de trabalho semanal de duas horas por grupo. Seremos capazes de o fazer, já que esta é a*

*forma como as Brincas são e têm sido feitas desde «sempre»*”(notas de campo, AE, Dezembro, 2010).

### Fase 1: Construção da proposta temática

#### Momento 1 - Exploração do tema ‘os 5 elementos?’

##### **Janeiro - semana 1 / sessão 1**

**coordenação:** A cada grupo é apresentada a proposta de criação do espectáculo – Brincas. Todos os grupos aceitam participar o grupo das crianças recebe a proposta com entusiasmo, o grupo de jovens interessa-se pelo facto de ser um espectáculo de rua, facto que ao grupo de adultos causa alguma apreensão. Os vários grupos dedicarão um conjunto de 4 sessões à exploração dos pontos de partida propostos para colectivamente chegarem à definição do «campo temático» do espectáculo.

**Direcção de Actores (grupos):** Tendo já sido realizado o trabalho de dinâmica de grupos e a introdução a um conjunto de técnicas de trabalho de actor – confiança, escuta, concentração e observação; o trabalho de exploração dos conteúdos propostos desenvolve-se a partir de jogos de movimento e improvisações livres ou guiadas, em pequenos e grandes grupos. Esta primeira sessão é dedicada ao trabalho exploratório, impressivo-expressivo, com o foco na vivência psicofísica (emocional e expressiva) das características de cada elemento (água, fogo, ar, terra e éter). O foco da exploração são os elementos do trabalho corporal: planos, pesos, ritmos, dinâmicas, postura aberta/fechada, direcções.

**Dramaturgia:** Ponto de partida dramaturgico: *os cinco elementos*. É disponibilizado um conjunto de materiais em suporte de papel (imagens – pintura ou fotografia | textos | definições extraídas de dicionário ou enciclopédia| poemas | etc.) sobre cada um dos 5 elementos.

**Música:** Faz-se um primeiro contacto com a Banda “Ttxtapum” e agenda-se uma visita para apresentar o projecto.



Foto 2 – Treino do grupo de crianças, 2011 / Cred. Fot. Pim

**Concepção plástica:** O Diogo Duro traz a informação de que há um grupo de estudantes de Artes Visuais da UÉvora, a colaborar com a CAL – Comunidade de Artistas Livres (um colectivo informal de jovens artistas – Évora) que poderia ser convidado a desenvolver a concepção e construção plástica. Gostamos da ideia. O Diogo irá estabelecer o contacto com este grupo.

### **Janeiro - Semana 2 / sessão 2**

**Coordenação:** Tendo realizado uma sessão exploratória, iremos agora focar-nos em encontrar uma identidade colectiva = Povo. Que povo? Que características? Procuraremos nas próximas sessões encontrar os elementos da narrativa teatral = Quem? Onde ? o Quê?

O trabalho criativo produz-se a partir do desafio: *«um POVO que tenha vivido na Terra noutros tempos, ou que viva noutro planeta, como: caminha, chora, celebra, comunica, se alimenta; a que actividades se dedica ...»*.(notas de campo, AE, Janeiro, 2011)

**Direcção de Actores:** Retoma-se o trabalho exploratório desenvolvido na semana anterior, tomando como foco a proposta – POVO. No final das sessões, resultando da improvisação, surgem as seguintes propostas: Povo do Deserto (Fogo), Povo da Floresta (Terra), Povo da Água, Zombies (Éter), Extraterrestres (Ar), Robots (Terra) e Anjos (Éter).

**Dramaturgia:** Sendo uma fase de exploração, importa encontrar/produzir estímulos que contribuam para ampliar e aprofundar a pesquisa. Não é ainda o momento de fazer escolhas ou colocar balizas.

*«Povo da Água: comunica pelas barbatanas, os seus deuses são as correntes, caminham em movimentos circulares/elípticos, quando morrem desaparecem na areia (...)*

*Povo da Floresta: (...) profissão: alquimistas, guerreiros (...) postura corporal – plano médio/baixo – algo súpria, quando morrem transformam-se em árvores.*

*Povo do Deserto: de dia são rápidos, saltam levantando os joelhos, de noite arrastam os pés em movimentos circulares, comer é aspirar o pólen que está no ar, postura corporal aberta – plano alto, (...), o seu Deus é o vento, rezam baloiçando o corpo de braços abertos.*

*Povo dos Zombies: (...) arrastam-se, grunhem (...) alimentam-se de carne humana fresca [poderiam ter corpos humanos (bonecos de trapo) para desmembrar e devorar] (...) e um Lobisomem só para desestabilizar.*

*Povo dos Extraterrestres: andam como patos, tem a cabeça em forma de pêra, os olhos em forma de ovo, boca de passarinho, voz acelerada e aguda, ouvem os pensamentos e curam as pessoas, são estudiosos dos comportamentos humanos, juntam-se em círculo para conversar (...).*

*Povo dos Robots: (...) comunicam com linguagem gestual (só mãos e cabeça), apanham todo o metal que encontram e integram-no no seu corpo/vestuário, bebem óleo alimentar (garrafas de óleo fula, girassol, etc.), quando um se deita (para dormir) deitam-se todos, quando um se levanta, levantam-se todos.*

*Povo dos Anjos: voam, têm asas, quando andam é com ‘pezinhos de lã’ (...).*

(notas de campo, AE, Janeiro, 2011)

**Concepção Plástica:** Do contacto com a CAL, identificam-se dois jovens interessados em colaborar no projecto: os artistas plásticos Leopoldo Antunes e Daniel Figueiredo, estudantes de Artes Visuais na UÉvora.

**Música:** É efectuado contacto telefónico com o responsável pela Banda “Ttxtapum”. Acorda-se uma visita a um ensaio da banda, para apresentação do desafio.

## Momento 2: É necessário fazer escolhas!

### **Janeiro - semana 3 / sessão 3**

**Coordenação:** O trabalho corre bem, há entusiasmo e a resposta criativa dos grupos é boa. A caixa e os registos funcionam conforme desejado, cada grupo recebe com as informações registadas pelo grupo anterior, dando continuidade ao trabalho. Não se perde muito tempo voltando atrás, é uma caminhada fluida. Os responsáveis de cada grupo, através da sua conversa (via email) deverão decidir o passo seguinte. O João Sérgio Palma propõe que se experimentem fusões entre os Povos pois, havendo elementos interessantes dispersos seria enriquecedor concentrá-los na proposta final.

**Direção de Actores (grupos):** Cada grupo começa a experimentar fusões entre os Povos, alguns (povos) revelam-se mais plásticos, mais expressivos, outros revelam-se desinteressantes ou ‘monótonos’ pelo que vão sendo abandonados. No final da semana temos consciência dos Povos que agradam transversalmente a todos os grupos: Deserto, Anjos e Água. Povo do Deserto ou Anjos do Deserto, resultado da fusão de diversos elementos.

**Dramaturgia:** Sendo uma fase de exploração, importa encontrar/produzir estímulos que contribuam para ampliar e aprofundar a pesquisa. Não é ainda momento de fazer escolhas ou colocar balizas.

**Concepção Plástica:** Reuni com os artistas plásticos, mostraram entusiasmo. Apresentei-lhes o Cronograma, que felizmente não coincide com os períodos de maior trabalho das suas aulas (UÉvora). Não conhecem as Brincas e não tem experiência em cenografia, figurinos ou adereços. Expliquei-lhes que esperamos que façam a concepção plástica do espectáculo, integrando as ideias dos participantes; que os elementos de cenografia e adereços devem servir as cenas e as personagens; que não nos interessa algo meramente decorativo mas que tenha significado, que acrescente ou que sublinhe as opções dramáticas e o jogo dos actores. Estão disponíveis para uma sessão de trabalho criativo com todos os participantes. Integram a comunicação (via email) para acompanhar o processo criativo.

**Música:** Primeiro Encontro com a Banda Txtapum (19 Janeiro | 21:30 | Arraiolos), para apresentação do Projecto. A informação levada tem ainda pouco detalhe. Os músicos são informados do seu papel: acompanhar a deslocação da Brinca | marcar o início e o final | encontrar a ambiência sonora que sirva cada grupo (crianças, jovens e adultos) | marcar momentos importantes da acção | construir proposta musical para o cortejo - deslocação da Brinca.

#### **excertos da comunicação entre os grupos:**

*Grupo de Jovens:* «olá, hoje tivemos sessão com o grupo jovem, lol, trabalhámos o Povo do Deserto e da Água (...). (notas de campo, DD, Janeiro, 2011)

*Grupo Crianças* «...o grupo começa a apropriar-se dos elementos que vão sobrevivendo ao processo de trabalho colectivo, e a encontrar a sua forma de os desenvolver...» (notas de campo, CL, Janeiro de 2011)

#### Momento 3: Primeiros passos para a construção de uma proposta Dramatúrgica

##### **Janeiro - Semana 4 / sessão 4**

**Coordenação:** Avista-se um desejo de construir a identidade do Povo, com elementos dos Anjos, do Deserto e da Água. Da análise dos registos denota-se que:

- é possível identificar um conjunto de elementos que vão sobrevivendo ao processo;
- cada grupo está a desenvolver especificidades dentro da proposta comum.

Os adultos referem a dificuldade no tipo de movimento / caminhada: «*correm, saltam, levantando os joelhos*» (notas de campo, JP, Janeiro 2011) porque envolve demasiada energia e aptidão física que o grupo não possui. Os jovens desenvolvem elementos menos angelicais «*há um que tem ataques de fúria – como se estivesse possuído (...)* entram em stress, perdem o verniz» (notas de campo DD, Janeiro de 2011). No processo criativo devemos aproveitar as dificuldades/problemas, pois estas trazem em si, ocultas, as soluções. Decide-se então que cada grupo representa um subgrupo dentro do POVO, cada grupo deverá explorar essa identidade e encontrar um equivalente no mundo animal que expresse essa identidade - características emocionais e psicofísicas



Foto 3 – Sessão de trabalho de mesa com o grupo de adultos, 2011 / Cred. Fot. Pim

**Dramaturgia:** É elaborada uma lista de totens com imagens e descrição da sua simbologia, para exploração nas sessões dos vários grupos. Os totens deverão apoiar o trabalho de cada grupo, fornecendo indicações claras para a descoberta do movimento, das relações entre indivíduos, e contribuir para a organização social do povo.

**Direcção de Actores:** Cada grupo elege, na listagem de totens, o que lhe parece mais adequado ao trabalho desenvolvido anteriormente, assim como ao seu lugar na estrutura social do povo. Em subgrupos, é feita a exploração das características de um totem e construída uma improvisação a partir desta exploração. No final da sessão cada grupo designa o totem que mais lhe agradou trabalhar e que deseja integrar nas sua «cena».

**Concepção Plástica:** Os artistas plásticos iniciam o seu trabalho na sessão de 31 Janeiro. Entretanto ser-lhes-á enviado um texto síntese com o trabalho realizado até então, onde serão apresentadas claramente as linhas do trabalho a desenvolver, concretamente no que diz concerne ao Povo Anjos do Deserto e aos subgrupos.

**Música:** O responsável pela Banda é integrado no grupo de trabalho (via email) onde, desde o início, se faz a comunicação entre todos os elementos da equipa artística. Mas

não há reacção da sua parte. Não fico preocupada pois, de facto, até agora/aqui, não temos nada de concreto para lhes oferecer.

#### **excertos da comunicação entre os grupos:**

*“Cruzar para criar algo maior que a soma das partes. E integrar o contributos de vários grupos de trabalho na proposta final de nome da obra. O Povo do Deserto foi uma invenção das sessões com crianças, enquanto que o Povo dos Anjos surgiu do trabalho com os adultos.”* (notas de campo, JP, Janeiro de 2011)

*“Queremos ser o pássaro, assim podemos andar, correr e saltar e fazer o que quisermos. Ah! e temos que contar segredos”* (notas de campo, CL, Janeiro de 2011)

#### **Síntese dos resultados do trabalho exploratório e criativo realizado na 1ª fase do processo**

**palavras chave:** povo | anjos | deserto | água | totens | identidade(s)

A proposta de começar a construção de um espectáculo a partir dos 5 elementos configura desde logo um espectáculo não realista, metafórico, poético, de comunicação universal, qualquer que seja o seu resultado. Interessa-nos que este espectáculo se aproxime da dimensão ritualística que as Brincas trazem oculta na sua forma teatral.

Pensar num povo de “Anjos do Deserto”, traz-nos memórias de povos vindos de outros continentes, por exemplo de África, em busca do Al Andaluz – o paraíso. Faz-nos reflectir nas ameaças da desertificação eminente do Alentejo. Prefigura uma espiritualidade em estreita ligação com a natureza.

Os “Anjos do Deserto” são um Povo pacífico, que se alimenta dos sorrisos, aspirando com a sua longa tromba; têm cabelos compridos e quando caminham estabelecem uma relação entre a terra e os céus. A sua organização social assenta nas competências de cada grupo, nas qualidades e nas dimensões mágicas dos seus totens.

Freud refere-se ao totemismo e à sua importância sócio-religiosa:

*O totemismo, assim, constitui tanto uma religião como um sistema social. Em seu aspecto religioso, consiste nas relações de respeito e protecção mútua entre um homem e o seu totem. No seu aspecto social, consiste nas relações dos integrantes do clã uns com os outros e com os homens de outros clãs.*

(Freud, 1986, p.112)

Totens seleccionados para representar cada grupo:

**Pássaro (crianças):** símbolo de liberdade, de alegria, da profundidade da alma, da música e da poesia, da comunicação com os deuses.

**Touro (jovens):** símbolo de poder, de força, de nobreza, de valentia, do poder da lua, da arte, da beleza da vida.

**Tartaruga (adultos):** tem o significado simbólico da ordem, criação, paciência, força, estabilidade, longevidade, inocência, resistência e protecção. ( Ver Anexo 3)

#### **Janeiro - Semana 4 / Sessão 5 - Artes Plásticas (Sábado, 30)**

Os actores dos três grupos reúnem-se para uma sessão de criação a partir de uma proposta de expressão plástica, estão com eles os alunos de Artes Visuais da UÉvora, responsáveis pela concepção plástica do espectáculo.

É a primeira vez que toda a equipa se reúne (25 pessoas, crianças jovens e adultos). Este momento é acompanhado de algum nervosismo e sensação de estranheza, alguns dos participantes estão a encontrar-se pela primeira vez, outros já se conhecem, já trabalharam juntos (alguns elementos do grupo de jovens no ano lectivo anterior integravam o grupo das crianças), há pais que se encontram com os filhos. A nossa experiência ensinou-nos que não há nada melhor, para quebrar o gelo, diluir barreiras e afastar preconceitos, que jogar e rir juntos. Dedicámos meia hora a estas actividades, aprendemos os nomes, olhamos nos olhos, jogos de confiança e de conhecimento, em grande grupo, em pequenos grupos e a pares. Após meia hora bem passada uma vez mais, através de um jogo, são constituídos 5 grupos, onde se misturam aleatoriamente todos os participantes. Cada grupo integra um dos adultos da equipa artística (os 3 actores/professores e os 2 artistas plásticos), eu coordeno as actividades.



Foto 4 – Jogos de dinâmica de grupo, 2011 / Cred. Fot. Pim

Começo por fazer a leitura do texto Síntese dos resultados do trabalho exploratório e criativo realizado na 1ª fase do processo, conversa-se um pouco e apresento os desafios/objectivos da sessão:

1. encontrar a forma/aparência física do povo;
2. encontrar o espaço – ONDE – vive este povo;
3. encontrar o objectos/adereços a utilizar.

Passamos então à Oficina, ali estão já dispostos os materiais propostos, numa mesa há tesouras, x-actos, colas branca e de contacto, uma pilha de quadrados de cartão, a um canto uma pilha de caixas de sapatos e espalhados por toda a sala há um sem fim de coisas: retalhos de pano, diversos tipos de papel, areia, serradura, missangas, lãs coloridas e velo de lã, estopa, ráfias, penas, folhas, paus, plantas secas, materiais considerados lixo como: pedaços de plástico, aparas de madeira, os fios cabelos de uma vassoura, fio eléctrico, etc.). O grupo passeia-se pela sala à descoberta. Os grupos ocupam as suas mesas de trabalho, é-lhes distribuído um quadrado de cartão, onde deverão plasmar a sua ideia das personagens (da sua personagem) do povo Anjos do Deserto.



Foto 5 – Fichas de personagem, 2011 / Cred. Fot. Pim

A *ficha de personagem* propõe a construção bidimensional de uma figura – personagem (10 x 15 cm) através da técnica de *assemblage* (com recurso à diversidade de materiais disponíveis) sem recursos a lápis, caneta ou pincel; com o objectivo de plasmar impressões, emoções e as imagens que se foram construindo, através do jogo dramático, ao longo do processo de exploração e criação. Uns mais hesitantes, outros mais rápidos (alguns alunos já haviam passado por este processo anteriormente), dez ou quinze minutos depois duas dezenas de pessoas estão completamente embrenhadas no processo, trocando «ferramentas, analisando e experimentando os materiais, sugerindo, comentando, comparando, numa clara comunicação e articulação intergrupar. É preciso espevitar os mais lentos, estimular os mais rápidos para que se ocupem dos detalhes. A actividade toma-nos pouco mais de meia hora. Mais de duas dezenas de Fichas de Personagem são expostas na sala de ensaios, espantando, maravilhando ou fazendo sorrir quem as observa.

Este é um processo que favorece a projecção das imagens que cada participante vai desenvolvendo no decorrer do trabalho de pesquisa e jogo teatral. A *assemblage*, não exigindo competências prévias de desenho ou de pintura, favorece a «materialização do sonho», potencia a expressão de impressões, ideias, e imagens, realistas ou abstractas. As Fichas de Personagem serão alvo de análise pelos responsáveis pela concepção

plástica do espectáculo que nelas poderão: encontrar «inspiração», identificar elementos unificadores, estabelecer padrões de cores, texturas, encontrar detalhes, no processo de concepção de figurinos e imagem plástica do espectáculo.



Foto 6 – Ficha de personagem Xamã/Mestre, 2011 / Cred. Fot. Pim

Um breve intervalo, para correr ao ar-livre, conversar, lanchar ou tomar um chá e voltamos a deitar as «mãos à obra».

Os mesmos grupos dirigem-se às suas mesas onde encontram uma caixa de sapatos. É-lhes apresentado o novo desafio: colocar dentro da caixa o espaço - cenário – onde habitam os Anjos do Deserto. Inicia-se então a construção do espaço (tridimensional), ambiente onde habita o povo e/ou os seus Totens, com recursos às técnicas e materiais já utilizados na construção da ficha de personagem. Aqui importa descobrir as cores, as texturas, os padrões e as temperaturas do ambiente desejado, para uma melhor compreensão do espaço/ambiente/cena.

Este modelo de trabalho foi criado e desenvolvido, entre 2003/04, por mim e pela cenógrafa Inês de Carvalho, no âmbito de actividades do Projecto MUS-E | EB1 Cruz da Picada (projecto europeu que propõe a intervenção de artistas em Escolas onde há multiculturalidade) com crianças do primeiro ciclo. Tendo sido explorado e replicado em diversos momentos nas actividades educativas e criativas, da PIMTAI | Pim-teatro

mas também por professores de Teatro formados pelo departamento de teatro da Escola de Artes da UÉvora.



Foto 7 – Maquete ambiente cénico, 2011 / Cred. Fot. Pim

À medida que os grupos vão progredindo, começa a construção das propostas para os objectos a utilizar: mastro, trono, totens.

Durante a sessão de trabalho, os responsáveis pela concepção plástica do espectáculo distribuíram-se pelos grupos, participando nos trabalhos criativos. Aqui verificou-se que a intergeracionalidade, as diferenças estéticas e de competências, não dificultou a comunicação ou a dinâmica de um grupo de trabalho. Pelo contrário, verificou-se a complementaridade, a aceitação de uma proposta estranha, a surpresa do resultado, a solidariedade, interajuda.

## Reunião da equipa artística (1 de Fevereiro)

Reunião da equipa artística: coordenadora do projecto, responsáveis pelos grupos, artistas plásticos (Leopoldo Antunes e Daniel Figueiredo), com os seguintes objectivos:

1. Analisar os produtos obtidos no 1º mês de Trabalho:

- Povo **Anjos do Deserto**, um Povo Nómada que viaja em busca de água.
- Fichas de personagem- mais de 20 propostas de imagens de personagem, contributo para a concepção de figurinos,
- caixa com ambiente que caracteriza o espaço que o Povo habita.

Os artistas plásticos recebem estes estímulos e o desafio de encontrar neles um fio condutor para uma proposta de Figurinos, onde o grupo se reveja e que seja ao mesmo tempo exequível com os meios disponíveis. Mas a sua primeira tarefa é desenhar e construir os Totens. Como elementos cénicos a serem manipulados pelos actores, são muito necessários nos ensaios, pelo que a sua conclusão é uma prioridade.

2. Planificar o trabalho das próximas semanas.

Identificados os elementos teatrais da Brinca Tradicional, que pretendemos desenvolver e integrar na nossa Brinca, fica decidido que cada grupo deverá:

- construir uma coreografia com elementos de movimento comuns (Povo) e elementos particulares do seu totem
- conceber e explorar as formas de relacionamento com o seu totem.

Da compreensão das especificidades do espectáculo em construção, associadas ao facto de ser um espectáculo de rua e de integrar uma quantidade considerável de participantes com características diversas e com pouca experiência; proponho à equipa artística que os responsáveis de cada grupo integrem a performance enquanto motores da cena.

2 Fevereiro

②

Diogo • João • Maria • Teresa • Hugo/Leopoldo

Deus Tataruga

Deus Bufalo

Deus Paissano

olhos azuis  
crianças - Amarelo  
jovens - <sup>olhos azuis</sup> branco  
velhos - <sup>olhos azuis</sup> vermelho

Tranças até aos pés

Bufalo → Protecção e Techlicidade

♀ → cabelo negro  
máscara → tromba  
Cafado vermelho

Tataruga → companhia do xamã

♂ → verde - máscara  
Cafado verde

Paissano → azul | tromba  
♀

30 Janeiro

①

Exposição Plástica

15:00 TODOS

Participantes:

Adultos Miguel Sempino  
Claudia

Jovens: Sofia  
Mafalda  
Raguel  
Estela

Crianças

Filipe  
Maria  
Bernabe  
Mariana  
Rita

Plásticos: Leopoldo  
Denial

João | Alexandra | Diogo | Teresa

- Momento 1 → Preparação - mesas | materiais
- Momento 2 → Grande Grupo - vitruvianas urbanas  
contar o 5 saberes  
Grande Grupo  
Divisão em grupos  
trabalho
- Momento 3 → Const. Fichas Pentágono  
Kafkas

| Ambiente → caixa de sapatos

| Música

| Cozinha

- Momento 4 → Apresentação dos trabalhos realizados  
Dança Tacapunta

Imagem 1 e 2 – Notas de reunião, 2011

## 2ª Fase – Montando o espectáculo

### Momento 1 – Compreender, apropriar-se e desenvolver a proposta dramaturgica

#### **Fevereiro - Semana 5 / sessão 6**

**Coordenação:** Encontrar fundamentos para a proposta de ser um povo nómada. Porquê? Para onde se desloca? Construir propostas de jogo que sejam geradoras de respostas às questões dramaturgicas. Acompanhar o processo de criação da imagem plástica do espectáculo. Garantir que não há atrasos na construção de figurinos e adereços e que se cumpre o cronograma inicial.

**Direcção de Actores (grupos):** Cada grupo está agora a criar as suas especificidades enquanto elemento específico do Povo, a explorar as características do seu totem e a sua relação com este, a procurar as dimensões de movimento e da teatralidade que melhor as expressam.

**Dramaturgia:** palavras chave: nomadismo | anjos | deserto | água | Totens | O povo “Anjos do Deserto” traz consigo memórias de povos vindos de outros continentes (de África em busca do Al Andaluz), reflecte receios da desertificação eminente do Alentejo, anuncia uma nova espiritualidade em estreita ligação com a natureza. É gente pacífica. Alimenta-se de sorrisos que aspira com a sua longa tromba. Tem cabelos compridos e, enquanto se desloca, estabelece a ligação entre a terra e os céus.

Um povo que devolve, aos aglomerados humanos que visita, a magia do contacto com os grupos de nómadas (os ciganos, os artistas e os vendedores ambulantes de coisas mirabolantes), cujo exotismo dos seus cheiros, cores, sons e sabores rompe o quotidiano monótono das povoações. Traz de volta imagens de vivência grupal, interdependente, solidária, coesa, que a contemporaneidade trocou pelo individualismo e pela competição. A sua organização social assenta nas competências, nas qualidades e nas dimensões mágicas dos seus totens:

**Pássaro:** símbolo de liberdade, de alegria, da profundidade da alma, da música e da poesia, da comunicação com os deuses.

**Touro:** símbolo de poder, de força, de nobreza, de valentia, do poder da lua, da arte, da beleza da vida.

**Tartaruga:** tem o valor simbólico da ordem, criação, paciência, força, estabilidade, longevidade, inocência, resistência e protecção.

O **Xamã**, na sua tarefa ancestral de fazer a ligação entre a terra e os Deuses, é quem (tal como o Mestre das Brincas tradicionais) prepara/escolhe o lugar, quem organiza o seu Povo (actores . músicos . público) e quem conduz o ritual.

O **mastro** - altar em volta do qual se desenvolve o ritual, é o lugar de meditação da Tartaruga, é onde o Touro celebra a sua vitalidade, é o ninho onde o pássaro repousa e torre de vigia de onde se lança nos ares indicando a direcção a seguir informando.

**Concepção Plástica:** A equipa recebe mais um elemento: a artesã e costureira Teresa Branquinho, vem colaborar no trabalho de construção de figurinos e adereços. Esta semana ainda não há muito que fazer. Prepara o espaço, tira as medidas aos actores e espera, com impaciência, pelos desenhos e propostas dos artistas plásticos.

**Música:** Realiza-se o segundo encontro com a Banda (3 de Fevereiro – 21:30 Cine – Teatro de Arraiolos). É apresentada a proposta Dramatúrgica: o Povo e a sua organização social, as dinâmicas de cada grupo e os seus totens. A Banda recebe com espanto esta nossa proposta. Tal como o colectivo de actores os Txtapum são um grupo multigeracional (crianças, jovens e adultos) o que fomentará certamente cumplicidades. Ficam agora a procurar no seu repertório músicas para nos propor, que serão enviadas via email para serem testadas nos ensaios da próxima semana.

### **Fevereiro - Semana 6 / Sessão 7**

**Coordenação:** São apresentadas aos responsáveis de cada grupo (agora actores/motores) as possibilidades de coreografia a partir das usadas nas Brincas tradicionais. É importante explorar a dimensão de movimento na sua relação com a música, os responsáveis de cada grupo recebem os ficheiros com as primeiras propostas

enviadas pelos músicos. Tomo consciência da necessidade de existir em cena uma figura que coordene todos os elementos e momentos do espectáculo. Na reunião de coordenação decidimos integrar uma nova figura – o Xamã – a que eu deverei dar corpo, pois sou quem tem a noção da totalidade do espectáculo, estando preparada para realizar ‘em cena’ o trabalho de coordenação que tenho vindo a realizar ‘em bastidores’.

**Direcção de Actores (grupos):** Experimenta-se um conjunto de propostas musicais que a banda gravava e enviava, em suporte CD. Cada grupo escolhe a que melhor se adapta ao ritmo e dinâmica encontradas anteriormente. São enviados um conjunto de sugestões e pedidos para a Banda.

A partir de jogos de comunicação intergrupar e de ocupação do espaço (já conhecidos pelos grupos) da articulação de momentos de dispersão e momentos de concentração, começam a surgir as coreografias que levam às formas: círculo, estrela, quadrado, triângulo.

Fixam-se os movimentos comuns. Clarificam-se as diferenças, à medida que se descobrem as especificidades de cada grupo-totem, por exemplo: as crianças saltam levantando os joelhos, os velhos arrastam os pés em movimentos circulares.

**Dramaturgia:** Estruturar e definir a identidade de movimento de cada grupo – totem, em estreita conexão com a música. Construir uma forma de relação – rito / jogo com o seu totem.

**Plástica:** Construção dos Totens. Chegam os desenhos e a artesã/costureira dedica-se à construção do Totem Pássaro e do Totem Tartaruga. Os artistas plásticos entregam-se ao papel machê e constroem o Totem Touro. Entretanto surgem as propostas de figurino com máscaras.

Fico preocupada com a proposta das máscaras. O uso da máscara exige um domínio mínimo da técnica específica. A proposta é bem defendida com argumentos distintos: - *“alimenta-se de sorrisos que aspira com a sua longa tromba», a tromba é fundamental”* (notas de campo, LA, Fevereiro, 2011)

- *“é carnaval e no carnaval usam-se máscaras”* (notas de campo, DD, Fevereiro, 2011)

- *“esconde-nos a cara, assim não nos reconhecem”* (notas de campo, LA, Fevereiro, 2011)

Afigura-se então necessário introduzir um conjunto de exercícios que preparem os actores para a utilização das máscaras, com qualidade.



Fotos 8 e 9 – Objectos totem e máscaras, 2011 / Cred. Fot. Pim

**Música:** Ficheiros de som viajam através de correio electrónico na busca da harmonia entre o movimento e a música.

Momento 2: Compreender o lugar de cada grupo no todo que será o espectáculo

### **Fevereiro - Semana 7 / Sessão 8**

**Coordenação:** Construir o roteiro – sequencia de cenas e verificar a sua exequibilidade, compreendendo as especificidades de cada momento / grupo.

Percurso Chegada (cortejo)

Chegar ao Lugar - O Xamã prepara o espaço

Formar círculo – Coreografia 1

Sequência de Cenas de cada Grupo

Coreografias Totens

Içar o Pássaro para o Topo do Mastro - Cerimónia Final

Final - Coreografia 2

Percurso Saída

Tendo em conta as condicionantes geradas pelo espaço – rua, encontrar estratégias para garantir o ‘sucesso’ da acção – **Actor Motor**.



Foto 10 – Ensaio de contradanças com grupo de jovens, 2011 / Cred. Fot. Pim

**Direcção de Actores (grupos):** Introduce-se um conjunto de exercícios de técnica da máscara, muitos simples mas fundamentais, a direcção do olhar, a separação de movimentos da cabeça dos movimentos do resto do corpo. Criam-se, dentro das coreografias, momentos de sincronia integrando rudimentos de técnica da máscara. A chegada dos totens traz novos desafios mas ajuda a consolidar as dinâmicas e acções de cada grupo:

(Crianças) Pássaro/Capa: será usado pelo actor/motor, integra facilmente as acções e coreografias.

(Jovens) Touro/Escudo: concebido para ser manipulado por 2 actores; é preciso descobrir como se manipula e encontrar no grupo os seus manipuladores.

(Adultos) Tartaruga/Carapaça: como uma mochila, serve nas costas de qualquer actor. Um jogo regula a passagem e a utilização da carapaça por todos os elementos do grupo.

**Plástica:** Para se concluir a construção das 30 máscaras, é necessária uma ajuda extra. Os jovens artistas plásticos chamam mais colegas. A oficina de construções do PIM recebe quase uma dezena de jovens que cortam, colam, pintam e decoram. Por seu lado, sempre calma, a costureira tira medidas, corta, cose e afina a coloração para o tingimento dos figurinos.

**Música:** Finaliza-se a listagem dos momentos musicais apesar de não ser possível ainda indicar a duração de cada peça / momento, actores e músicos podem agora dedicar-se ao detalhe - ensaio . É acordado, entre mim e o director musical, que estarei em cena, entre os actores e os músicos, indicando os inícios e finais.

### **Fevereiro - Semana 8 / sessão 9**

**Coordenação:** Estou em todos os ensaios, preciso de conhecer muito bem todas as cenas e de acertar com cada grupo inícios e finais. Conto a cada grupo o que fazem os outros, para que comece a haver uma noção do espectáculo. Corro de um lado para o outro: estímulo os artistas plásticos para que os adereços estejam disponíveis nos ensaios de cada grupo; converso ao telefone com o responsável pela Banda, contando-lhe os detalhes de cada momento/cena; contacto com Juntas de Freguesia e Câmara Municipais para acertar horas e locais de apresentação; reúno com os pais/encarregados de educação para os informar de ensaios e espectáculos; na comum azáfama de uma estreia.

**Direcção de Actores (grupos):** Chegam a máscaras, “estão fabulosas!” (notas de campo, AE, Fevereiro, 2011). O trabalho, desenvolvido anteriormente, de técnica da máscara, faz agora sentido. As coreografias são adaptadas às necessidades do jogo com as máscaras, e as músicas encaixam-se perfeitamente. Afina-se a manipulação dos objectos/adereços e totens.

**Plástica:** A equipa, agora reforçada, continua a trabalhar afincadamente, é preciso concluir o mastro e fazer cerca de trinta chapéus para os músicos. A artesã passa horas ao fogão, tingindo os fatos de todos os actores: ceroulas e camisolas interiores brancas ganham cores novas: amarelo – crianças, laranja – jovens, vermelho – adultos. Cintos de ganga para todos. E para mim uma capa feita da mesma ganga dos cintos, tirei agora as medidas, se tudo correr bem, tê-la-ei no ensaio geral! Saiu o cartaz do espectáculo.



Imagem 3 – Cartaz do espectáculo, 2011 / Design Pim

**Música:** Esperamos ansiosamente que não haja grande disparidade entre as gravações com que temos trabalhado e a interpretação ao vivo da música. Contamos com a capacidade de jogo e de improvisação de todos! Os músicos são informados de que usarão um chapéu feito por nós e que devem vestir calças de ganga e camisola de cor: vermelha – adultos, laranja – jovens e amarela – crianças.

### 3ª Fase – Ensaio Geral e Apresentações

#### **Ensaio Geral (sábado 27 Fevereiro – 15:00 | Jardins da Malagueira)**

Integração de todos os elementos (músicos, actores, animadores, artistas plásticos).

**Coordenação:** Verificar, com a Banda, a sequência das cenas e respectivas músicas. Organizar as coreografias e movimentações colectivas. Articular todos os grupos, cenas, coreografias e música. Confiar que cada grupo, e que cada responsável, sabe o que tem que fazer.

**Direcção de Actores:** Os responsáveis pelos grupos reúnem com os seus actores. Ensaiam separadamente as suas cenas, acompanhados pela Banda.

**O espectáculo:** Passa-se ao primeiro ensaio corrido: deslocação da Brinca - em primeiro lugar segue o mastro, transportado por 2 jovens e acompanhado pelo xamã, seguido pela Banda; atrás da banda, os adultos, depois os jovens e por último as crianças.

O xamã indica a chegada ao local da acção. O cortejo pára. Identifica-se o lugar, estabelece-se relação com o público e delimita-se o espaço através da Coreografia 1. O mastro é colocado no centro do círculo, que se forma com elementos dos vários grupos intercalados.

Cada grupo desenvolve a sua cena:

#### **Cena do Deus Tartaruga**

<b>Acção</b>	<b>Movimento</b>	<b>Música</b>
Velhos na sua rambóia	Todos deambulam pelo espaço Cada uma traz o seu mantra Quando um pára todos param Reacção física e vocal Mantras transformam-se em rabugice Miguel sai chateado	Jogo com tarola
Recepção da Tartaruga	Miguel entra com a tartaruga Cada actor, a sua vez, joga com a tartaruga Trabalhar também a frente para o público	Percussão Xula
Oração	Reza da tartaruga Jogo de abrir e fechar 3x As crianças entram no semicírculo Tartaruga: espreita e saúda As crianças levam os velhos ao seu lugar	Xamã grita TARTARUGA  Marca inicio e separa os movimentos / palavras

### Cena do Deus Búfalo

Acção	Movimento	Música
Entrada das taurinas	Entradas individuais	Improvisação com tarola
Entrada do deus Touro	Diogo entra com o Touro Percorre o círculo e as taurinas tomam o seu lugar no corpo do Touro Búfalo e Búfala	Marcha
Parto	Cada taurina nasce: masculino e feminino Formam um linha Xamã pega no touro	
Ritual	Jogo da força 2x e DEDO ai ai ai ai Formam duas filas: Búfalo   Búfala Toda a tribo se deve juntar Pegam na Máscara Entram em parafuso Caem adormecem de cansaço Acordam subitamente lançando confettis	Improvisação 2x e Silêncio  Tum Tum Tá Tum Tum Tá  Xamã dá o sinal de <b>SILÊNCIO</b>  Xamã chama caixas  Rufo
Formação e despedida do Búfalo	Corrida rápida em redor do círculo	
Búfalo vai buscar os velhos	Sai do círculo e correm pelo publico Apanha os velhos e «empurra-os» para dentro do círculo	

### Cena do Deus Pássaro

Acção	Movimento	Música
As crianças jogam:	Jogo de ritmos – inspirados na tradição popular - percussão corporal - corpos / espaço	Silêncio
Anúncio do pássaro As crianças param de jogar	Stop	Flauta
Recepção do pássaro  O pássaro beija cada criança  O pássaro dorme junto ao mastro	2 filas formam um corredor o pássaro atravessa-o As filas formam um círculo As crianças correm atrás do pássaro dispersam-se pelo espaço, colhendo, recolhendo, procurando	Flauta      Silêncio

O pássaro acorda As crianças correm para perto dele	Jogo: as crianças movem-se a 2 e duas para junto do pássaro O pássaro move-se as crianças estão em repouso Posturas com emoções	Precisa ser encontrada!!! – Percussão? Jogar claramente com o movimento das crianças
As crianças voam com o pássaro	Pinha Trabalhar a velocidade e a deslocação no espaço O Carlos precisa liderar até todo o grupo estar concentrado	Percussão e flauta

Há dificuldade em manter a concentração dos actores que estão no círculo, e é igualmente difícil manter os elementos de cada grupo conectados entre si, dada a distância a que estão uns dos outros.

O xamã não pode parar, tem que estar em toda a parte: dentro do círculo para ligar as cenas, junto dos músicos para indicar inícios e finais, percorrendo o círculo para manter todos os actores conectados. “*Os músicos não se recordam da música para o ritual final! ...primeira paragem no ensaio corrido ...*” (notas de campo, AE, Fevereiro de 2011)

Rapidamente tento explicar que devem tocar enquanto os actores se movem e ficar em silêncio quando não há movimento. A gaita de foles entra quando o pássaro é içado para o topo do Mastro e daí segue a música do percurso de saída. O percurso de saída é aberto pelo xamã e pelo mastro, rodeado pelas crianças, em seguida os jovens, os adultos e por último a banda de músicos.

**Concepção Plástica:** São feitos os últimos acertos nos chapéus dos músicos. A artesã / costureira organiza e entrega as roupas de cada actor, para ser usada nos dias de espectáculo.

**Músicos:** Estão um pouco perdidos. Demasiada informação em pouco tempo. Tenho que estar perto deles para os ir guiando. Há pouca conexão entre os músicos e os performers, “*deveríamos ter feito mais ensaios juntos*” (notas de campo, AE, Fevereiro, 2011). Falta ainda encontrar / definir músicas.

**excertos da comunicação:**

- *“a coisa deu-se!”* (notas de campo, DD, Fevereiro, 2011).
- *“Foi difícil, foi caótico mas conseguimos fazer o encadeamento”* (notas de campo, CL, Fevereiro, 2011).
- *“ Os actores terminaram cansados. É um espectáculo muito exigente em termos físicos”* (notas de campo, JP, Fevereiro, 2011)
- *“Espero que a adrenalina das apresentações – a sério – ajude os actores a encontrar toda a energia necessária”* (notas de campo, AE, Fevereiro, 2011).



Foto 11 – Preparando o ensaio geral, 2011 / Cred. Fot. Pim



Foto 12 – Ensaio cena totem touro com grupo de jovens, 2011 / Cred. Fot. Pim

## **Apresentação do Espectáculo «Anjos do Deserto –**

**Domingo de Carnaval | 06 de Março – 15:00 | Guadalupe – Largo Manuel Augusto**

Conforme combinado, meia hora antes da apresentação, a trupe estava toda reunida, vestida e preparada. Reuni os responsáveis (actores-motores) a quem lembrei algumas das alterações e ajustes realizados durante e após o ensaio geral e em conjunto definimos o percurso e o lugar da apresentação da Brinca. Juntámos o grupo. No dia anterior (ensaio geral) senti alguma tensão/inibição entre os jovens e as crianças, músicos e actores. Consciente da importância da boa comunicação entre todos os elementos, propus que utilizássemos a meia hora de que dispúnhamos para jogar. Jogos simples, que envolveram as quatro dezenas de participantes (actores e músicos), proporcionam o relaxamento e a boa disposição, criando um ambiente antes da Brinca “arrancar”. Pedi que aproveitássemos este momento para criar algo de belo e de mágico, para oferecer ao público da aldeia de Guadalupe. Lembrando que eram sempre visitados pelas Brincas do Carnaval, que bem conheciam e apreciavam e que tinham preparada uma festa para nos oferecer em troca do espectáculo, o que aumentava consideravelmente a nossa responsabilidade. Exortei o grupo a que se divertisse e se surpreendesse, que fizesse com que as horas de trabalho preparatório (ensaios) tivessem valido a pena. *«temos como base de segurança o que está estabelecido, o que inventámos e ensaiámos mas, sem perder a comunicação e o foco, devemos inventar, jogar e surpreender. Divertirmo-nos é fundamental!* (notas de campo, AE, Março, 2011)



Foto 13 – Apresentação em Guadalupe, 2011 / Cred. Fot. A. Candeias

O espectáculo correu bem. Actores e músicos souberam estar presentes, disponíveis e atentos. Primeiro no largo da Junta de Freguesia, depois em cortejo com o público para outro local, um anfiteatro onde se encerrou a função. Neste último local foi difícil manter o público perto da roda dos actores, adoptando este, provavelmente por razões de hábito, uma relação mais distante e formal. Talvez a nossa imagem fosse demasiado estranha... terão identificado o que fizemos com as Brincas que tão bem conhecem?

No final celebrámos o feito com o lanche oferecido pela Junta de Freguesia – o dono do lugar.

### **Segunda-feira de Carnaval | 07 de Março- 16:00 | Arraiolos – Praça do Município**

*O espectáculo correu bem. Ninguém faltou!* (notas de campo, JP, Fevereiro, 2011)



Foto 14 – Apresentação em Arraiolos, 2011 / Cred. Fot. A. Candeias

Todos tinham vontade de repetir mas sentia-se uma baixa de energia, que com o decorrer do espectáculo foi desaparecendo. Facto que terá contribuído para uma maior concentração individual e colectiva que se reflectiu, também em qualidade e rigor, por exemplo, na execução das contradanças.

*“Também aqui foi difícil manter a roda de publico perto”* (notas de campo, AE, Março, 2011).



Foto 15 – Apresentação em Arraiolos, 2011 / Cred. Fot. A. Candeias

Não havia muito público, provavelmente por ser segunda-feira, dia de trabalho, a maioria dos espectadores eram crianças.

No final recebemos muitas palmas. Um convite para lá ir mais vezes com espectáculos e o desafio de criarmos um espectáculo de rua, como este, na Casa das Artes de Arraiolos – estrutura associativa que alberga a Banda Txtapum.



Foto 16 – Músicos em cortejo, 2011 / Cred. Fot. Pim

**Terça-feira de Carnaval | 08 de Março – 15:00 | Évora – Praça do Giraldo | 300  
pessoas**

Choveu toda a manhã. Mantenho-me em contacto telefónico com todos os elementos da Brinca, o responsável pelos músicos, os pais das crianças e dos jovens, os adultos. *“Esperamos até às 14:00 para decidir o que fazer”* (notas de campo, AE, Março de 2011)

13:55 - continua a chover, recebo uma chamada do responsável pelos músicos. Perante as minhas hesitações ouço-o dizer do outro lado: *“Em Arraiolos não está a chover, portanto nós vamos!”* (notas de campo, JL, Março 2011)

É então que compreendo que, quer chova quer faça sol, a Brinca tem que sair e fazer a sua apresentação conforme previsto, na Praça do Giraldo. Envio mensagem a todos os actores *“14:30 em frente ao Teatro Garcia de Resende, façam figas para que pare de chover”* (notas de campo, AE, Março, 2011)

14:30 estou em frente ao Teatro Garcia de Resende, ainda chove. À medida que o grupo se vai reunindo a chuva vai esmorecendo.

Saímos às 15:00, aproveitando uma aberta. O céu está coberto de nuvens, o centro histórico está mergulhado numa atmosfera plúmbea. Nenhum sinal de espírito Carnavalesco nas poucas pessoas com quem nos cruzamos. Aqui e ali vêem-se confettis no chão, empapados.



Foto 17 – Cortejo Évora, 2011 / Cred. Fot.Pim

A Brinca segue (à frente o Xamã e o Estandarte, seguida pela Banda e pelo Povo que vem acompanhado pelos seus totens) enérgica, decidida, colorida, musical, bailarina, pelas ruas até à Praça. Ocupamos as arcadas e imaginamo-nos capazes de fazer estremecer os alicerces daquelas construções milenares, acreditamos poder ser a ruptura da ordem, estamos ali e trazemos o caos criativo! Chegados à Praça, seguidos por algumas dezenas de espectadores (familiares dos participantes, amigos e alguns transeuntes incautos), deparamo-nos com outras dezenas de pessoas, que estão ali por nossa causa, que vieram para nos ver! E tomamos consciência da nossa responsabilidade...



Foto 18 – Espectáculo Praça do Giraldo, 2011 / Cred. Fot. P.Soaes

Dirigimo-nos ao centro da Praça, inicia-se o ritual de demarcação do lugar, monta-se o mastro, começam as danças, cada tribo tem o seu momento teatral. Muito próximo do círculo de actores, engrossa o círculo de espectadores.

Uma vez mais estou em todo o lado, no centro do círculo, com os músicos, rodeando o círculo incentivando os actores a manter a energia e a conexão, cena após cena, música após música, coreografia após coreografia.

Finalmente o pássaro levanta voo para pousar no topo do mastro, a gaita de foles canta sozinha. É um momento mágico para os Anjos do Deserto, a consagração do seu ritual totémico. E não é que numa feliz coincidência, as nuvens se abrem deixando que um raio de sol alcance a praça, as pessoas que ali quiseram estar e o pássaro, que pousado no mastro da Brinca, nos diz - É hora de partir!

Os Anjos do Deserto partem na sua demanda por novos lugares, novos sorrisos, novos ribeiros ou fontes, as crianças abrindo o caminho. Subimos a rua 5 de Outubro, quando o que estava combinado era voltar atrás, para os automóveis... Não importa, sigamos as crianças, sigamo-las porque elas são (porque quiseram ser) a liberdade, a alegria, a poesia... olho para trás, e a rua que sobe deixa-me perceber que o público nos segue, tanto melhor! Chegamos ao adro da Sé e convidamos o público para dançar connosco, formando uma grande roda, celebramos o carnaval e a liberdade, festejamos o fim do inverno e a chegada da alegria.



Foto 19 – Festejo com público, Adro da Sé - Évora, 2011 / Cred. Fot. P.Soares

Encontramo-nos no casa do Alto de S. Bento – Oficinas de Criação Artística, onde esta aventura começara, para continuar a Festa do entrudo, comendo, bebendo, cantando e dançando. Convidamos os amigos, a família e somos mais que as duas dezenas de actores, mais que as quatro dezenas de actores e músicos...



Foto 20 – Foto de grupo - Guadalupe, 2011 / Cred. Fot. A. Candeias

## IV - Considerações finais

Ao iniciar este trabalho tomei como objectivo, desenvolver um projecto de teatro-comunidade capaz de promover a participação, a expressão pessoal e a criatividade de um grupo multigeracional (e/ou multicultural) de indivíduos, a partir da estrutura formal das Tradicionais Brincas de Évora e de um conjunto de princípios que ajudam a compreender a intervenção do artista na comunidade.

A abordagem ao teatro-comunidade por nós defendida assenta num conjunto de princípios que, a cada passo, norteiam a intervenção e que são de várias ordens:

**Social:** teatro-comunidade ao desenvolver actividades geradoras de identidade tem a capacidade de transformar agrupamentos humanos em comunidades;

**Pedagógica:** o teatro-comunidade deve ser promotor da expressão pessoal, da criatividade, da vivência criativa em colectivo, contribuindo para a construção de indivíduos mais felizes e de comunidades mais participadas.

**Artística:** as vivência de processos criativos artísticos e a sua partilha com a comunidade proporciona o desenvolvimento da cultura artística, é geradora de identidade e construtora de cidadania. (Bezelga, Cruz & Aguiar, 2015)

Da nossa experiência inferimos que o desejado efeito ‘transformador’ (Freire, 1980 e Nogueira, 2002) se potencia quando a relação entre arte e comunidade assenta na relação entre artistas e indivíduos, entre profissionais e não profissionais, entre arte e cidade, tendo a vista a construção de objectos artísticos partilháveis. Quando a prática artística é motor de transformação dos indivíduos verifica-se o princípio da **cultura-activa** (Cohen-Cruz 2008). O teatro-comunidade apresenta-se-nos também como um teatro que não está centrado no artista, nem na obra e que tem o seu foco nos participantes, no processo e nos impactos na comunidade. Um teatro que, por um lado, quer apresentar um objecto artístico mas que, tendo a sua acção centrada nos indivíduos [como vista à sua emancipação/empoderamento (Valente, 2009b)] alberga em si, para além de objectivos artísticos e estéticos, objectivos pedagógicos, cívicos. Tomando a forma de um **teatro hifenado** (Cohen-Cruz, 2008) resultante desta articulação com outras dimensões, como a sociopolítica, a educativa, a cultural, cívica, ambiental, entre outras.

Nesta prática, o artista deve conhecer o território em que intervém de forma a estabelecer parcerias com as estruturas da comunidade cuja actividade e/ou recursos apresentem condições passíveis de contribuir para o desenvolvimento do projecto.

Évora é uma cidade pequena, com rotinas provincianas, o que favorece a aproximação entre as pessoas e o estabelecimento de laços que extravasam as relações institucionais. É uma cidade onde «todos se conhecem». Sobre a sua inserção no contexto, o Pim conta-nos que, na sequência do seu Projecto «Teatro de Perto» (2005-2012), que visava levar o teatro junto da população rural, foram criadas relações extraordinárias com a população destas aldeias. «*O Presidente da junta de freguesia de Guadalupe é padeiro no super-mercado do nosso Bairro, encontramos-nos ali quase todos os dias! (...) ele convida-nos para levar um espectáculo às festas da aldeia, se por alguma razão não podemos levar um espectáculo, responde-nos: - não faz mal, venham vocês comer umas bifanas e estar connosco! É muito bom saber que somos amados por aquela comunidade e que nos reconhecem e amam como pessoas, para além do nosso trabalho artístico.*» (Diário de bordo PIM-teatro, 2012). Verifica-se então o princípio do **contexto comum**, também proposto por Cohen-Cruz (2008).

A nossa proposta de **performance multiartística** (teatro, música, dança, canto, artes-plásticas) permite envolver diversas organizações da comunidade, estabelecer parcerias criativas multiculturais e multiartísticas que envolvam artistas individuais ou colectivos. No projecto «Anjos do Deserto» estabeleceu-se uma parceria com a Banda Txtapum (Casa das Artes – Arraiolos) uma banda de percussão de rua, multigeracional dirigido por dois músicos profissionais e contou-se ainda com a participação de alunos do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Artes da Universidade de Évora. As dinâmicas criativas em teatro-comunidade que assentam no encontro entre artistas e não artistas e que vão para além da relação artista/público, participam do princípio da **reciprocidade** (Cohen-Cruz, 2008). Um encontro criativo em que todos são participantes activos e do qual todos recolhem para si os ‘valores’ resultantes de uma experiência transformadora. Esta abordagem reflecte a convicção de que o encontro activo entre artistas e comunidade, entre o «génio colectivo e o génio individual», é um processo dialógico gerador de múltiplas transformações efectuadas quer nos ‘actores’ quer nos contextos em que intervém (Freire, 1980).

Se por um lado o teatro-comunidade tem como foco o processo «(...) *o objectivo do trabalho não é fazer uma arte superior a qualquer custo mas dar aos participantes uma experiencia positiva fundamental.*(...)» (Cohen-Cruz, 2008, p.119) por outro lado o resultado não é de somenos importância, já que é nele que se efectivam e consolidam um conjunto de transformações ao nível individual, grupal e comunitário (Nogueira 2002). Todos os que operam neste campo sabem que o espectáculo é a grande motivação para o envolvimento, sendo também a actividade que opera as grandes transformações individuais e colectivas.

É a apresentação do espectáculo que possibilita que o colectivo se afirme criador e realizador do objecto artístico que comunica com o público, que tome consciência da sua identidade colectiva, porque cada um é parte do nós no momento em que se alcança o fim desejado. Este facto que confere ao espectáculo dimensão de importância: para além de ser um objecto artístico no qual o colectivo se revê, ele deve ser reconhecido e apreciado pelo público. Um espectáculo de teatro-comunidade que tem como objectivo a intervenção na polis deve ultrapassar a «récita», onde familiares e amigos aplaudem com veemência a participação dos seus entes queridos, tantas vezes não prestando sequer atenção ao espectáculo no seu todo. Ele deve ser capaz de se confrontar com o público comum e com «especialistas», de ocupar com dignidade o(s) espaço(s) habitualmente habitados pelas artes performativas.

No caso aqui apresentado, o espectáculo «Anjos do Deserto», apresenta-se com um conjunto de condições que são determinantes para alcançar a almejada qualidade artística proporcionadas pelo envolvimento de uma estrutura profissional que integra artistas-pedagogos profundamente interessados nas dinâmicas de trabalho criativo com não-profissionais e que disponibiliza os seus meios técnicos, de produção e o saber fazer teatral em **criação colectiva**.

O teatro de criação/criação colectiva/devising distingue-se do teatro convencional pelo facto de ter como ponto de partida um número infinito de possibilidades: uma ideia, uma imagem, um conceito, um objecto, um poema, uma música, uma pintura ou escultura, e pelo facto do produto final ser algo desconhecido. Num universo tão amplo, a primeira acção neste campo é a de seleccionar – identificar – o ponto de partida. Normalmente, este momento é precedido por um período dedicado à interacção, conhecimento, expressão pessoal (afirmação do eu), à construção e exploração das

relações (promovendo a vivência, dentro do grupo, de valores como: honestidade, respeito pela diferença, confiança e diplomacia), um primeiro passo para encontrar a identidade do grupo. “(...) *working in unison becomes difficult when individuals conflict with each other, but is also an intrinsic part of establishing a collective group identity*” (Oddey, 1994, p.111). Um grupo é feito de pessoas com características distintas: uns são impetuosos, outros preguiçosos, outros tímidos, outros distraídos, outros impacientes. O trabalho inicial permite conhecer e dar-se a conhecer, identificar e aprender a lidar/aceitar as características de cada um/a, acima de tudo compreender que essa mesma diversidade e a sua articulação constituem a força de cada grupo. “*Knowing, using and reflecting the strengths of people in the group are vital resources for the devising process and product.*” (Oddey, 1994, p.114)

Este primeiro momento do trabalho do grupo – **preparação** - também conhecido como ‘dinâmica de grupo’ é crucial para desenvolvimento de qualquer processo grupal, com reflexos na energia e na qualidade das relações interpessoais mas também no resultado criativo do projecto. É o momento dedicado a **perceber** (Motos 2001) “*quem somos e a que viemos*” (notas de campo, AE, Dezembro de 2010). Frequentemente as actividades expressivas e criativas que são realizadas na primeira fase – preparação/constituição do grupo – favorecem o conhecimento da dimensão social e cultural de cada individuo, levantam questões sociais, políticas e estéticas, conduzindo à construção de uma identidade e à eminência da comunicação de uma «pulsão colectiva». Um coordenador atento e criativo poderá encontrar, no trabalho preparatório, as linguagens e as temáticas que se encontram no espaço de cruzamento dos indivíduos – o colectivo.

Não obstante a tónica estar assente na identidade grupal, o teatro-comunidade, reconhece, respeita e valoriza cada individuo. A valorização do participante pela procura da sua satisfação, da sua transformação, conduz à necessidade da sua plena intervenção no processo criativo.

*La creatividad es básicamente expresión. En este sentido, todos somos creativos en todos los lugares y en todos los momentos de la vida. Los grandes teóricos de la creatividad así lo reconocen al colocar la expresión en la base todo proceso creativo.*

(Mottos, 2001, p.13 )

A actividade enfocada na **expressão individual** está organizada em dois momentos: o primeiro é dirigido ao ‘ser’ - proporciona a vivência de momentos de expressão livre, tomando como base a espontaneidade, o aqui e agora. O segundo momento está enfocada na relação do indivíduo com o exterior, na sua necessidade de ‘comunicar, na sua intenção de demonstrar, de conseguir ‘um efeito’. Ambos são fundamentais no processo de criação artística individual ou colectiva contribuindo para a constituição de uma bolsa de ideias e de recursos expressivos que serão os elementos constituintes da performance a construir.

Tal como em Mottos a nossa abordagem ao teatro-comunidade assenta no princípio de que «todos somos criativos» pelo que toma como base do processo criativo a expressão pessoal, individual e colectiva.

*La expresión, que hay que entender como una manifestación exterior del pensamiento o de los estados psíquicos (...) adquiere toda su entidad cuando se hace transitiva, social. Las actividades expresivas son fundamentales para el desarrollo de la capacidad creadora y para los procesos de socialización.*

(Mottos, 2001, p21.)

No decorrer do nosso processo, desenvolvemos um conjunto de actividades práticas de expressão dramática em articulação com as outras expressões artísticas (movimento, som, plástica) de forma integrada, possibilitando aos indivíduos o encontro consigo próprios (expressão pessoal) num território de liberdade. Este território de expressão e comunicação do «eu», onde se desenvolve o respeito pela diferença, transforma-se num espaço aberto à vivência ‘do outro’ e ‘com o outro’, conduz à procura activa de comunalidades que é geradora ‘territórios de identidade colectiva’.

Esta construção de ‘territórios comuns’ é frequentemente o ponto de partida para o processo criativo, um projecto pode também iniciar-se porque um conjunto de pessoas que, tendo algo em comum, deseja trabalhar uma determinada questão (por exemplo: um grupo de mulheres deseja trabalhar o feminino, um grupo de jovens o amor). Um grupo bem estruturado, que reconhece e identifica competências específicas de cada elemento é capaz de solicitar a um ou mais elementos a apresentação de propostas de temáticas, a selecção ou a escrita de textos, músicas e etc. A identidade do grupo e ou o

tipo de projecto/espectáculo, são importantes na a identificação do «tema de trabalho» ou do campo técnico/estético que vai enformar o produto final – espectáculo/performance. Quaisquer que sejam as motivações ou os **pontos de partida** identificados o grupo deve estar consciente de que um processo de exploração aberto e diverso será conducente a um resultado inesperado (Oddey, 1994).

A partir do momento em que se encontram lançadas as bases da comunicação dentro do grupo é possível encontrar o ‘ponto de partida’ (consensual) para o trabalho criativo e iniciar o momento de **incubação**. Corresponde à 1ª fase | 1º momento do nosso projecto, na dificuldade de encontrar um tema transversal à diversidade dos participantes foi proposta a exploração de um tema primordial/universal ‘os 5 elementos: água, ar, terra, fogo, éter’. O 2º momento corresponde à **iluminação** no projecto o grupo começa a articular os resultados obtidos na fase exploratória para encontrar a ‘ideia’ que quer desenvolver no espectáculo: um povo nómada «os anjos do deserto». Entramos agora no momento da **revisão** que corresponde à 2ª fase do nosso projecto – montagem do espectáculo. Transformar actividades de exploração em cenas, propostas de movimento em coreografias, encontrar / construir o ambiente sonoro, a cenografia e os figurinos, com a participação criativa e empenhada de todos os elementos.

O processo de criação de algo novo é sempre acometido de medos e dúvidas. Quer em colectivos de profissionais, quer em colectivos mistos (profissionais e amadores) a vivência de um processo de construção de algo novo, no momento em que se passa da ideia à realização, vive estes momentos de caos e/ou de dúvida que podem condenar o processo. O coordenador do projecto tem aqui um papel crucial, ele deve ter, antecipadamente, construído com o colectivo uma relação de respeito e de amor, sustentáculos da confiança que lhe será necessária no desenvolvimento do processo criativo e na aproximação do ‘dia da estreia’.

O facto de o objecto artístico final ser constituído pelos aportes de cada elemento (realizados durante a fase de expressão pessoal e comunicação de ideias) permite gerar em cada participante uma identificação, se não com o seu todo pelo menos com uma ou mais partes deste objecto artístico. Esta identificação manifesta-se frequentemente numa apropriação do acto artístico deixando antever um efeito emancipador / transformador nos indivíduos (Callery, 2001; Nogueira 2002).

A participação activa, entusiasmada e comprometida num processo que cada indivíduo entende como seu, é sinónimo de envolvimento e de entrega ao projecto. Esta condição

é um factor importante para o projecto de teatro-comunidade que, frequentemente, acontece em condições precárias: pouca disponibilidade dos participantes, poucos meios técnicos, entre outras dificuldades que favorecem a desmobilização.

A existência de um colectivo multidisciplinar com líderes empenhados e baseado na participação, deu origem a um processo de trabalho fluído e rápido, tornando possível a criação desta **performance multiartística**. Em oito semanas, entre a passagem de ano e o carnaval, conforme propõe a tradição das Brincas de Évora.

Desde o primeiro contacto que as Brincas de Évora<sup>1</sup> se me afiguraram uma forma teatral ideal para aplicar em projectos de teatro-comunidade.

*(...) Por se tratar de uma manifestação dinâmica, multi-expressiva e interactiva continua a exercer sobre os participantes uma grande motivação no sentido da sua preservação, mesmo que a nível temático, as ficcionalidades abordadas simulem desfasamentos dos sentidos do quotidiano e da contemporaneidade.*

(Bezлга e Valente, 2010, p.255)

Esta aplicação foi antecedida de um estudo sobre a «forma teatral» para a identificação das suas componentes estruturais com vista à sua aplicabilidade ao teatro contemporâneo e possível replicação. Nesta perspectiva não se tratou apenas de conduzir um processo assente na reactualização, comum nas Culturas Populares. Procurámos compreender as Brincas nos elementos essenciais que podem ser aplicados e replicados em propostas performativas de teatro-comunidade, sem correr o risco de atentar contra a identidade e a verdade das Brincas Tradicionais. Entender a sua estrutura formal (elementos da teatralidade) e distinguir os elementos que são da natureza do «teatro popular» e os que são da «teatralidade», bem como entender as suas funcionalidades e conhecer as suas características fundamentais.

---

<sup>1</sup> Desde 2009 que procuramos contribuir para uma possível **reconceptualização uma forma de Teatro Tradicional – as Brincas de Évora**. [O conceito de reconceptualização pertence ao campo da sociologia. Surge na América Latina em 1960, inspirado no pensamento de Antonio Gramsci, um movimento que se propôs modificar o objecto «trabalho social» propondo a adopção de uma postura crítica, e o seu afastamento do assistencialismo. A reconceptualização, convida a um novo entendimento do objecto e não à actualização dos conhecimentos.]

Partimos do pressuposto de que a forma-estrutura-elementos das Brincas tradicionais pode servir de base a uma criação de teatro-comunidade, oferecendo um conjunto de recursos performativos que garantem a sua «eficácia» performativa, enquanto espectáculo de rua.

O teatro de rua representa para os grupos de teatro-comunidade um forte atractivo, ele permite intervir no espaço público e chegar a um público mais vasto. Acresce a este facto que nem sempre os grupos tem a possibilidade de utilizar uma sala

*A cidade é um lugar inóspito para o teatro. Não encontramos nas ruas pessoas de braços abertos para a representação teatral. Nas ruas as pessoas circulam, buscando objetivamente cumprir seus objetivos cotidianos, suas metas imediatas. A rua, esse espaço inóspito, se opõe ao conforto e segurança dos espaços íntimos. A rua intensifica o risco porque agrega a interferência do imprevisível.*

(Carreira, 2011, p.14)

Enquanto espaço desprotegido e imprevisível, a rua apresenta riscos para o teatro-comunidade, podendo fazer ruir todo o trabalho de transformação individual e colectiva desenvolvido ao longo do processo. Na sua longa história as Brincas de Évora parecem ter superado estas dificuldades pelo que a sua forma nos parecia garante da eficácia da comunicação artística e conseqüentemente da realização do objectivo do grupo e, necessariamente, da satisfação dos participantes.

Observemos então a sua estrutura formal, a Brinca inicia-se com um **Cortejo**, que se desloca pelas ruas, fazendo desfilar detrás do seu estandarte, a Banda de Músicos, seguida de bailarinos e actores.

*A good street theatre performance will be primarily visual, not verbal. (...) The piece must dance and move, making its statements through clear images. (...) Rhythm and posture, colour and texture speak volumes when employed with care and imagination.*

(Coult & Kershaw, 1993, p.34)

O espectáculo inicia-se com a **Dança**, no caso a ‘contradança’ uma forma de dança tradicional cujas coreografias se desenvolvem no espaço em variadas formas: fileiras opostas, quadrilhas, estrela, quadrado ou círculo. Através da contradança os performers vão transformando o espaço da rua em espaço cénico, levando o público a adoptar a forma circular que serve a apresentação do espectáculo (Bezelga, 2012). O **Círculo** é um espaço democrático, um espaço onde não existem hierarquias, onde todos nos vemos uns aos outros. Na prática pedagógica do teatro - Expressão Dramática (Slade, 1954) o círculo é reconhecido como espaço de jogo onde todos são actores e espectadores, um espaço que favorece a construção rítmica, o equilíbrio, a escuta, a partir do qual, ou no qual, se *constrói* o grupo. Transformar o «espaço de jogo» em «espaço teatral» transportando-o para a rua, para o encontro com público, oferece aos participantes (não-actores) uma estrutura ‘segura’, (re)conhecida, solidária, dinâmica e integradora. Na relação cena – público um círculo, criado pelos corpos dos performers que não estão em jogo, funciona como elemento de protecção dos performers, garantindo a clara separação de espaços. (Bezelga, 2012)

Deve ser dada importância especial ao elemento visual, através da unificação de formas e cores e da utilização de elementos em altura. (Coult & Kershaw, 1993). O Figurino é utilizado como elemento de diferenciação entre a cena e o público. No nosso projecto todos os actores e atrizes utilizam o mesmo modelo de figurino havendo uma variação de cores de acordo com os grupos etários [crianças | amarelo, jovens | laranja, adultos | vermelho]. O uso de máscara (meia-máscara), reforça a imagem, contribuindo para a afirmação da teatralidade dos corpos e provocando a diferenciação entre a realidade e o teatro. No teatro de rua há, em geral, uma economia na utilização de adereços (utilizados apenas se são úteis para o jogo cénico) no projecto aqui relatado são apresentados três totens: o touro – máscara gigante, manipulada, por uma ou duas atrizes, como um escudo; tartaruga – carapaça que pode ser “vestida pelos actores e atrizes; pássaro – capa, vestida pelos actores e que, fora do corpo se transforma em marioneta.



Foto 21 –Arraiolos, 2011 / Cred. Fot. A. Candeias

O centro do círculo é ocupado por um **mastro** (tradicionalmente terá existido mas desapareceu das práticas actuais - onde se desenvolveriam danças como a do Mastro com fitas) que funciona como objecto cénico em altura (Coult & Kershaw, 1993), que contribui para identificar o lugar da acção performativa no seio da mole de pessoas.

Inspirámo-nos no estandarte tradicional mas quisemos torná-lo multifuncional: função estandarte no cortejo, função eixo no centro do círculo-cena, função volume e forma em altura. Para permitir estas multifunções foi concebida uma base que permitia que o estandarte se sustivesse, autonomamente, pudesse suportar outros objectos e fosse colocado no centro do círculo, à volta do qual se desenrola a acção e se realizam as contradanças. O corpo do mastro é o bastão do Xamã (um equivalente ao ponteiro do mestre). O topo do mastro está mais profusamente decorado, funcionando como equivalente ao estandarte tradicional e, paralelamente, como adereço de cena (o posto de vigia de onde o pássaro indica o momento de «levantar o arraial» e iniciar o cortejo de saída. O mastro pode servir de suporte de panos, de estruturas cenográficas e pode por exemplo transformar-se numa marioneta gigante (Coult & Kershaw, 1993). Para além da importante função visual ou de apoio cenográfico, na sua função eixo de cena o Mastro pode ser garante de que o círculo não se destrói, uma realidade eminente quando estamos a trabalhar com grupos inexperientes, mais vulneráveis a movimentações involuntárias geradas pela falta de referências num espaço amplo e aberto.



Foto 22 –Mastro móvel e base - Arraiolos, 2011 / Cred. Fot. A. Candeias

A dimensão teatral da performance assenta na exploração da ‘ideia’ de Povo Nómada, através da narrativa metafórica do relacionamento deste povo com os seus totems. Nesta relação os corpos são os veículos dos elementos essenciais de cada totem: força, velocidade, níveis e dinâmicas; manifestando-se através de jogos corporais e de coreografias no espaço.

Nas Brincas tradicionais o texto – fundamento – tem ganho uma grande preponderância sendo considerado por muitos um elemento basilar e definidor desta forma teatral. Na nossa abordagem privilegiamos a comunicação e expressão performativa através do corpo em detrimento do uso de texto. No teatro de rua, em que as condições externas são extremamente adversas o uso de texto exige o domínio de elementos da técnica vocal: projecção e dicção. A estas dificuldades devemos ainda associar a escassez de ensaios e a dificuldade recorrente na memorização de texto. O facto de se deter, ou não, um bom aparelho fonador e domínio de técnica vocal não pode ser factor de inclusão ou exclusão num projecto de teatro-comunidade. No entanto, quando a sua utilização é considerada necessária, consideramos a utilização de texto em verso, do falar cantado e/ou do canto, tendo em conta que facilitam quer a projecção vocal quer a memorização.

No Projecto «Anjos do Deserto» optou-se por não utilizar palavras, frases ou os tradicionais versos em décimas, tendo sido explorada a dimensão sonora do corpo

através da vocalização de sons e do entoar de frases melódicas. Esta opção está baseada no entendimento de que o teatro com texto, na rua, exige o domínio de elementos da técnica vocal: projecção e dicção, que são determinantes na eficácia da comunicação.

A análise comparativa desta prática, com as Brincas Tradicionais e com a experiência da Brinca «Tribos» 2009 em que existia um Mestre e texto (em verso) para as funções de pedido de autorização/apresentação (início da acção dramática) e agradecimento/despida (final da acção dramática), conduz-nos à ideia de que esta proposta de performance multiartística é valorizada quando integra o texto do mestre nestes momentos de apresentação e conclusão. Revela-se um elemento que, não só, favorece a comunicação com o público, como formaliza estes importantes momentos, de qualquer acto performativo, o início e o final. Num projecto de teatro-comunidade, em que o Mestre é um actor/encenador-motor, encontram-se certamente as condições necessárias a uma eficaz comunicação verbal com o público. Marcar o início com uma apresentação em verso, falada ou cantada em que se apresenta o grupo, se solicita a tolerância do público e se introduz o público na cena teatral é com certeza uma mais valia para a performance multiartística de rua em teatro-comunidade.

Desenvolvemos uma proposta performativa apoiada no **Teatro-Físico** que tem como princípio a expressão corporal individual e a construção de territórios de comunicação artística assentes no movimento expressivo (Callery, 2001 e Motos, 2001).

*(...) colocar o corpo numa postura própria para evocar os sentimentos e os pensamentos que lhe estão associados, num dos estados indutores do corpo que, como o sabem os actores, fazem surgir estados de alma. É assim que a atenção dada à “encenação” nas grandes cerimónias colectivas se inspira não só na preocupação em dar uma representação solene ao grupo, mas também, como o mostram os usos da dança e de canto, na intenção sem dúvida mais obscura de ordenar os pensamentos e sugerir os sentimentos através da organização rigorosa das práticas, da disposição regulada dos corpos e em particular da expressão corporal da afecção, risos e lágrimas.*

(Bordieu, 1980, p. 116)

O teatro-físico, cuja comunicação não assenta na palavra falada, introduz novas dinâmicas de comunicação que solicitam ao espectador, maior atenção. A performance sem texto retira o espectador da posição confortável de ouvinte e observador, lançando-o na acção de ‘querer entender’. Por seu lado o performer cuja acção dramática se encontra centrada no corpo /expressão de emoções, tem maior facilidade e desenvolver a energia necessária à presença (corpo em cena), desenvolvendo uma acção mais intensa e constante. (Callery, 2001)

Estas condições concorrem para os objectivos do teatro-comunidade e são coadjuvantes do performer não profissional no inóspito espaço da rua.

Partimos para a montagem do espectáculo contando utilizar, das Brincas tradicionais, apenas os elementos formais basilares (música, dança, teatro, cortejo, círculo, mastro) mas no decorrer do projecto fomos confrontados com a necessidade de rever e transformar as nossas propostas iniciais. O artista-investigador procura as formas que melhor servem o objectivo do colectivo, sabendo que, pelas características do trabalho (processo criativo), essas formas serão usadas, transformadas, adaptadas ao longo do processo (Schon, 1983). Ao longo do processo fomos nos apercebendo da necessidade de recorrer à figura do Mestre: os factores de dispersão impostos pela rua, a inexperiência dos actores, a quantidade de performers, a escassez de ensaios com todos (actores e músicos) demonstra a necessidade imperiosa desta função. O “encenador em cena”, alguém que marca o início e o final, que dá indicações aos músicos, que sinaliza aos actores as entradas e saídas, que sabe como e por onde vamos, alguém que vá à frente e que “nos apresente”. Funções que num projecto de teatro-comunidade (devidamente adequadas pelos processos e objectivos que definimos anteriormente) cabem ao artista/mediador/professor: a coordenação do grupo (gestão das dinâmicas internas), a condução do processo (expressão pessoal – identidade grupal – expressão colectiva), a criação da performance e a garantia da qualidade/effectividade da apresentação.

Nas Brincas Tradicionais encontramos esta função plenamente assumida na figura do **mestre**, ele tem funções bem definidas de organização espacial, apresentação e condução da acção/narrativa “*saúda a audiência, apresenta o enredo e orienta a coreografia*” (Bezelga, 2012, p. 318).

As Brincas apresentam de forma inequívoca o espaço do artista-motor.

Decidimos introduzir uma figura (o Xamã do Povo dos Anjos) que desempenhasse essas funções, não houve tentativa de utilizar os recursos do mestre o ponteiro e o apito, a gestualidade codificada, procurou-se que a funcionalidade se enquadrasse na proposta dramática sem dar atenção à figura original das Brincas Tradicionais.

A análise posterior permitiu-nos compreender que não só a figura do Mestre é importante nesta forma performativa, na sua adequação ao teatro-comunidade, como a figura do faz-tudo pode ter também um papel preponderante na sua execução. O faz-tudo – elemento que transita entre a ordem e a desordem, poderá desenvolver dimensões cómicas e de ruptura com a ordem narrativa (cena) ou manter apenas a sua função utilitária (maquinista): transporte de objectos, mudança de cena, organização animação das relações espaço – tempo | cena – público. Na proposta de reconceptualização este poderá ocupar uma função semelhante à do assistente de encenação. O Faz-tudo auxilia o Mestre na condução do espectáculo, tem ainda a função de actor-motor, devendo conduzir e apoiar o grupo de palhaços / maquinistas.



Foto 21 –Chefe da Banda perdido na sequencia - Guadalupe, 2011 / Cred. Fot. A. Candeias

Assim recomendamos a utilização das duas figuras: “mestre” (actor–maestro-motor) e “faz-tudo” (actor-assistente-motor), dado que têm funções complementares. Ambas regulam a performance, as relações com espaço, tempo, os performers, o público, objectos cenográficos, apresentando-se como as duas faces da mesma moeda. Cabe, no

entanto, a cada projecto de teatro-comunidade decidir a sua introdução e as dimensões/funções que deseja que este tome.

Na nossa prática verifica-se com regularidade a participação de profissionais no espectáculo, integrando o elenco, sem tomar o protagonismo mas assegurando a boa execução do projectado. Ao actor profissional em cena, em projectos de teatro-comunidade chamamos **actor-motor** (Valente 2009). Conforme a designação indica, ele é uma peça estruturante mas não é o ‘actor principal’ muito pelo contrario, reserva para si um lugar na retaguarda cuja função é certificar-se de que ‘nada vai falhar’, suportar, incentivar, marcar o ritmo ou a energia da cena, garantindo a todos uma experiência de sucesso. A presença do actor-motor em cena, lado-a-lado com os actores não-profissionais, contribui para o fluir do espectáculo (garantindo o ritmo das cenas, as movimentações, a fluência da acção cénica, etc.) conferindo aos participantes uma segurança e relaxamento que favorece a plena vivência do momento. Foi utilizado no projecto Anjos do Deserto como garante da superação das dificuldades impostas pela dimensão do grupo, pelo pouco tempo de trabalho, pela falta de experiência performativa dos participantes e pela dispersão que caracteriza a relação do público com um espectáculo de rua.

Conforme alerta Cohen-Cruz o envolvimento profundo dos artistas nos projectos de artes-comunidade não está isento de riscos.

*Os artistas podem reconhecer as suas próprias posições de poder e chegar a estimar a necessidade de parcerias igualitárias e o compartilhar de tomadas de decisões e de recursos.*

(Cohen-Cruz, 2008, pp. 110-111)

Da reflexão sobre os valores e princípios presentes neste processo dialógico (**artista-comunidade**) identificamos um conjunto de características conducentes à construção de um perfil para o artista em teatro-comunidade (em Pressupostos Teóricos – O Artista e o Teatro-Comunidade).

O artista deve combinar competências artísticas (experiência no fazer artístico e conhecimento de técnicas teatrais) competências pedagógicas, e competências éticas (humanas).

**Competências de Comunicação:** Clareza na comunicação | Capacidade de motivação e de escuta do colectivo. A qualidade das relações intergrupais, o estímulo e a superação individual e colectiva também contribuem para este envolvimento, elas pertencem ao universo da expectativa-desejo, pelo que o projecto de teatro-comunidade deve estar apoiado na escuta atenta do grupo e de cada indivíduo.

**Competências artísticas e pedagógicas:** Ter formação e experiência em Teatro: dramaturgia, montagem de espectáculos, Improvisação, Jogo teatral, Ser capaz de organizar os elementos do projecto: humanos, logísticos, de produção e técnicos (organizar com eficácia equipas numerosas, com disponibilidades e horários diversos). Saber articular as aspirações estéticas/artísticas do grupo com as técnicas teatrais e desenvolver um processo criativo que, envolvendo cada elemento e promovendo a actividade grupal, conduza a um resultado artístico capaz de comunicar com o público.

**Competências humanas:** compreender a dimensão transformadora do teatro-comunidade | saber promover o trabalho colaborativo entre profissionais e não profissionais | ter curiosidade, desejo de aprender e de experimentar | respeitar, confiar e inspirar confiança no trabalho e nas competências do grupo.

Estas competências não são inatas, são resultado de trabalho pessoal, associado à escuta atenta dos feedbacks recebidos e a uma prática baseada na acção/reflexão/acção.

No campo das funções ele é: **coordenador** (organizador dos vários elementos), mediador (promotor de comunicação), catalisador (desencadeia a acção), **dinamizador** (incute energia) e **animador** (dá vida).

No fazer artístico-criativo, a viagem que leva o grupo do processo ao produto, o artista no seu papel de orquestrador deve ser capaz de:

- conhecer no terreno /comunidade ou comunidades onde se pretende intervir
- Estabelecer parcerias com as estruturas da comunidade cuja actividade / recursos apresentem condições para contribuir para o desenvolvimento do projecto.
- identificar líderes e distribuir funções;

- conduzir o processo criativo integrando e estimulando todos os participantes ao envolvimento;
- diversificar as propostas de jogo e de exploração construindo uma bolsa de recursos, que mais tarde constituirão o espectáculo;
- preparar o grupo, para a reflexão crítica, fundamental à transformação do indivíduo e do colectivo e à construção de um objecto artístico eficaz e em que todos se reconhecem;
- organizar um calendário de trabalho, que garanta a realização do projecto criativo (que respeitador dos momentos do processo e integrador de todos os elementos do grupo)
- articular os vários elementos e áreas específicas do espectáculo (cenografia, música, coreografia, figurinos, texto, etc.);
- assegurar a existência de uma estrutura narrativa que sirva tanto o actor (na sua proposta de jogo e na ficção que o suporta), como a proposta colectivo criativo, como o espectador que recebe e frui o espectáculo.
- encontrar a estrutura de comunicação teatral que melhor enquadra o que o grupo quer comunicar com o espectador, articular Tempo e Espaço - elementos matriciais do teatro.

No teatro-comunidade o papel do artista vai para além do «treino, encenação, organização» do grupo para a construção de um espectáculo, o artista está no grupo de forma democrática e igualitária. Frequentemente com os mesmos direitos mas com muito mais responsabilidades, devendo ser capaz de desenvolver uma acção centrada nos indivíduos tendo em vista a sua promoção (emancipação/empowerment) enquanto constrói com estes objectos artísticos que porque são resultado de um processo de impressão, expressão e superação de um colectivo, são construtores de comunidades.

*O teatro-comunidade como o Teatro-educação é um território aberto, espaço de experimentação e de miscenização.* (Bezelga, Cruz & Aguiar, 2015)

## **Conclusão**

Este trabalho permitiu dar um contributo para o campo do teatro-comunidade, através da apresentação de um «modelo de criação de espectáculo de rua», acompanhado de uma proposta de princípios para a intervenção do artística (objectivos, boas práticas, perfil do mediador/coordenador de projecto, conceito de actor-motor) e de um estudo sobre processos de trabalho em Criação Colectiva e seus benefícios que, apesar de profusamente utilizadas no teatro-educação e teatro-comunidade, carecem ainda de estudos que reflectam sobre a sua aplicação em Portugal.

Foi feita uma caracterização e descrição das componentes estruturantes das Brincas de Évora, tendo sido colocado em prática um formato que ousamos defender como uma reconceptualização das Brincas para uma adequação ao Teatro-Comunidade. Nesta perspectiva não se tratou apenas de conduzir um processo assente na reactualização - comum nas Culturas Populares – mas, utilizando a sua forma de Teatro de Rua, de Cruzamento Artístico, a sua componente espacial e a sua estrutura performativa, abrir caminhos no território da criação contemporânea.

Resultante da articulação entre um conjunto de pressupostos que emergem do campo do teatro-comunidade, a intervenção prática que origina o espectáculo «Os Anjos do Deserto» assente numa perspectiva de investigação-acção permitiu ensaiar um modelo de trabalho para a criação de espectáculos de rua a partir de uma reconceptualização das Brincas Tradicionais.

Houve um largo caminho percorrido, desde 2009 quando me comecei a interrogar se a forma das Brincas Tradicionais de Évora se poderia adequar à contemporaneidade sem perder a sua identidade. A minha convicção era que a dimensão multiartística das Brincas e o seu formato seriam um ponto de partida para conceber e organizar projectos no âmbito do que, ao longo deste trabalho, designámos por teatro-comunidade. A realização do projecto em 2011 que aqui é analisado corporizou esta hipótese e permitiu mostrar que era possível montar um espectáculo de rua com os elementos da Escola de Artes PIM, não-profissionais, conjugando idades, experiência e formação diversificada dos participante que, simultaneamente vinham apetrechados com diferentes referenciais estéticos e culturais. Foi possível ainda alargar a participação a uma banda de música de rua (com vista à valorização das dimensões: sonora, musical e rítmica da intervenção) e a alunos de Artes Visuais da Universidade de Évora.

O projecto permitiu confirmar que nos elementos das Brincas se encontram eixos estruturais que são capazes de definir e viabilizar uma forma teatral replicável em outros contextos.

Foi possível estabelecer um conjunto de boas práticas para a replicação deste modelo, entre as quais se destacam:

- 1- O papel do artista em projectos de teatro-comunidade (coordenador de projecto e actor-motor).
- 2- A criação colectiva como processo desejável à construção e valorização da identidade do colectivo.
- 3- O teatro físico enquanto elemento fundamental à expressão do não-actor.

Em estudos futuros outros aspectos poderão ser considerados, no sentido de dar continuidade à pesquisa iniciada, nomeadamente em relação ao espaço e à pertinência que outras figuras desempenham no teatro tradicional e que poderão justificar-se no quadro das abordagens em teatro e comunidade, nomeadamente no estabelecimento do uso da coralidade, e na exploração do estatuto que o humor ocupa na mediação e relação entre estes universos.

## **Bibliografia**

Alberti, V. (1999). *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/FGV.

Arimateia, R. (1987, 10 de Março). *As Brincas – Manifestações carnavalescas da região de Évora*. O Giraldo, 10, pp. 2-3.

Arimateia, R. (2010). “As Brincas de Évora”. Acedido em 20 de Maio de 2010, disponível em <http://evoraoculta.blogspot.com/>

Barba, E. & Savarese, N. (2006). *A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer*. Nova Iorque: Routledge.

Baron, D. (2004). *Alfabetização cultural, a luta íntima por uma nova humanidade*. São Paulo: Alfarrábio.

Bauman, Z. (2003). *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Bezelga, I., Cruz, H. & Aguiar, R. (2015). *La investigación en prácticas de Teatro y Comunidad: perspectivas desde Portugal y Brasil*. In: *Investigaciones Teatrales*. (no prelo)

Bezelga, I. (2013). *Facilitadores teatrais nos contextos das culturas populares*. Dantas, Vieites & Lopes (coord.). *Teatro do oprimido: teorias, técnicas e metodologias para a intervenção social, cultural e educativa no séc. XXI*. pp. 187-202. Chaves: Intervenção.

Bezelga, I. (2012). *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora*. Tese de Doutoramento. Évora: Universidade de Évora. (não publicada)

Bezelga, I. (2010). *Manifestações de teatralidade popular: As Brincas de Évora*. In: *Actas da Conferência Internacional da Tradição Oral*, vol. 2, pp. 57-64. Ourense: Concellaria de Cultura de Ourense.

- Bezлга, I. & Valente, L. (2010). *Aprender com a arte popular*. T. Eça, M. Pardiñas, C. Martínez & L. Pimentel (Org.). Desafios da educação artística em contextos ibero-americanos. pp 254-266. Porto: APECV.
- Bezлга, I., Espiridião, A. & Carvalho, I. (2006). *Imaginary Fair: A community work in the field of arts*. In Proceedings of the International Congress of the Society of Education through Art - InSEA: Interdisciplinary Dialogues in Arts Education. Viseu: Ed. Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual. [Cd-Rom]
- Bezлга, I. & Valente, L. (2005). *As artes e Interculturalidade*. In O Estado da Arte em Ciências da Educação, pp. 131–142. Porto: Ed. Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação.
- Bicat, T. & Baldwin, C. (2003). *Teatro de Creación*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Bourdieu, P. (1989). *Le Sens Pratique*. Paris: les Éditions de Minuit.
- Brook, P. (2002). *A porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brook, P. (1970). *O teatro e o seu espaço*. Petrópolis: Vozes.
- Callery, D. (2001). *Through the Body - a practical guide to Physical Theatre*. London: Nick Hern Books Limited.
- Carreira, A. (2011). «Sobre um actor para um teatro que invade a cidade». Acedido em 25 de Fevereiro de 2015. disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/11745>.
- Chafirovitch, C. (2012) *Aspectos teóricos e metodológicos do teatro social : sua aplicação numa comunidade de jovens do Baixo Alentejo*. Tese de Doutoramento. Évora: Universidade de Évora. (não publicada)
- Cohen-Cruz, J. (2008). *Entre o Ritual e a Arte*. In Urdimento, nº10, pp. 99 a 129.
- Cohen, L. & Manion, L. (1994). *Research Methods in Education*. London: Routledge.
- Conquergood, D. (1991). *Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics*. In: Communications Monographs, 58, pp. 179-194.

Conrad, D. (2004). «Popular theatre as research method». *International Journal of Qualitative Methods*, 3 (1). Acedido em 4 de Outubro de 2008. disponível em [http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/3\\_1/pdf/conrad.pdf](http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/3_1/pdf/conrad.pdf).

Corvin, M. (1995). *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre (corps et théâtre)*. Paris: Bordas.

Coult, T. & Kershaw B. (1993). *Engineers of the Imagination*. London: Methuen.

Fazenda, M.J. (2012). *Dança Teatral, Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa/Edições Colibri.

Freire, P. (1980). *Conscientização: Teoria e prática da libertação – Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Moraes.

Freud, S. (1969/1996). *Totem e Tabu e outros trabalhos*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume XIII. edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago.

Jara, J & Mantovani, A. (2006). *El Actor Creativo | La Actriz Creativa – manual para conseguirlo*. Bilbao: Artezblai.

Kemmis, S. & McTaggart, R. (2005). *Participatory action research*. In Norman Denzin e Yvona Lincoln (editores). *The Sage Handbook of Qualitative Research*. pp 563 London. Sage Publication.

Kershaw, B. (1992). *The politics of performance: Radical theatre as cultural intervention*. Londres: Routledge.

Motos, T & Garcia, L. (2001). *La Expression Corporal*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

Nicholson, H. (2005). *Applied theatre: The gift of drama*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

Nogueira, M. (2007). *Teatro e comunidade: Dialogando com Brecht e Paulo Freire*. Urdimento, vol. 1 (9), pp. 69-85.

Nogueira, M. (2002). *Buscando uma interação teatral poética e dialógica com a comunidade*. Urdimento, 4, pp. 70-89.

Oddey A. (1994). *Devising Theatre – A Practical and Theoretical Handbook*. Oxon: Routledge.

Proença, A. (2013). *Expressão dramática /teatro no 1º Ciclo do ensino básico, investigando a mediação cultural coeducativa nas relações museu-escola-comunidade*. Tese de Doutoramento. Évora: Universidade de Évora. (não publicada)

Proença, A. & Valente, L. (2011). «Mediação Cultural entre Escolas e Museus». Acedido em 25 de Fevereiro, disponível em <http://www.educacaoartistica.gov.pt/interven%C3%A7%C3%B5es/anapaula%20proen%C3%A7a%20e%20luciliavalente.pdf>

Schön, D. (1983). *The reflexive practitioner: How professionals think in action*. Londres: Basic Books.

Slade, P. (1954). *Child drama*. Londres: University of London Press.

Taylor, P. (2003). *Applied theatre: Creating transformative encounters in the community*. Portsmouth: Heinemann.

Valente, L. (2009a). *Teatro Emancipatório e Investigação-Ação Participante*. In: itinerários – revista de Educação, Instituto Superior de Ciências Educativas, 2ª série – nº9, Dezembro de 2009. pp 25/35.

Valente, L. (2009b). *Social Theatre: An integration of education and theatre arts: The portuguese experience*. In Sue Jennings (edit.) *Dramatherapy and Social Theatre: Necessary Dialogues*. pp. 157-165. East Sussex: Routledge.

Valente, L., Bezelga, I. Chafirovitch, C., Wengorovius, R. & Proença, A. (2006). *Parcerias Criativas. Conferência Mundial de Educação Artística*. Lisboa: Ed. UNESCO. [Cd-Rom]

Van Erven, E. (2001). *Community theatre: Global perspectives*. Londres: Routledge.

Theatre du Fil, (2005) acesso em 21 de Fevereiro de 2015, disponível em <http://mihalo.papes.perso.sfr.fr/Zone%20domaines/Mihalo%20PAPES/Projet%20de%terrtoire%theatre%20du%fil/Le%20Livre.htm>

Consulta de Dicionários e Enciclopédias

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. Academia das Ciências de Lisboa. (2001). Lisboa: Editorial Verbo.