



PERFORMANCE TRADICIONAL E *TEATRO E COMUNIDADE:* INTERACÇÕES, CONTRIBUTOS E DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS

O CASO DAS BRINCAS DE ÉVORA

Isabel Maria Gonçalves Bezelga

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Estudos Teatrais

ORIENTAÇÃO: *Professora Doutora Lucília Valente*
CO-ORIENTAÇÃO: *Professor Doutor Paulo Raposo*

ÉVORA, JULHO DE 2012

Dedicatória

Aos que já partiram...

Aos que chegaram de novo...

Aos que ficaram sempre aqui, junto, ancorados na minha vida.

A TODOS retorno, partilhando o colo íntimo, o olhar cúmplice e o ombro amigo

Agradecimentos

Agradeço aos meus orientadores, Prof. Dra. Lucília Valente e Prof. Dr. Paulo Raposo a disponibilidade para me acompanharem nesta aventura. Com o seu apoio, crítica e sugestões, deram-me o espaço necessário para prosseguir num trabalho árduo e complexo que agora se concretiza nesta tese.

O meu agradecimento à Universidade de Évora por me ter concedido os apoios técnicos e institucionais que me permitiram levar a bom termo a investigação. O meu especial reconhecimento ao Professor Doutor Luís Sebastião, ao Professor Doutor António Borralho e à Professora Doutora Olga Magalhães, na qualidade de Presidentes do Conselho de Departamento de Pedagogia e Educação, que me apoiaram e tudo fizeram ao seu alcance, para me dotar das necessárias condições ao desenvolvimento do meu Projecto académico.

Agradeço aos meus colegas do Departamento de Pedagogia e Educação da Universidade de Évora o diálogo na reflexão, o apoio, a facilitação das condições para me entregar a esta investigação e a amizade.

Agradeço à Prof. Dra. Madalena Melo e ao Dr. Tiago Pereira do Departamento de Psicologia da Universidade de Évora o apoio científico na elaboração e tratamento dos questionários

Agradeço ao ISCTE, nas pessoas da Professora Doutora Graça Cordeiro e Professor Doutor Filipe Reis, a todos os colegas do Grupo Media e Performance e ao CEAS, pelo apoio prestado.

À Fundação Eugénio d'Almeida agradeço a concessão da bolsa que possibilitou a captação áudio-visual no desenvolvimento do trabalho de campo

Agradeço as preciosas contribuições de Cristina Lameiras, António Xavier e Manuel Costa na edição e revisão gráfica

Aos meus colegas e amigos, Assunção Folque, Ana Artur, Catarina Vaz Velho e Luís Pereira agradeço a ajuda e dedicação na leitura e revisão da tese.

Agradeço aos amigos Manuela Fonseca, Carlos Pinto Coelho, Clara Alvarez, Júlia Correia, Fátima Mendes, José Simão, Alberto Magalhães, Dulce Cabral, Teresa Mafalda, Luís Silva e Maria Krom que se deixaram contaminar pelo meu entusiasmo e que em muitos momentos colaboraram para que esta tese chegasse a bom porto.

A todos os meus interlocutores agradeço a disponibilidade franca, a preocupação, e o muito que ajudaram com as suas reflexões ao desenvolvimento desta investigação. Não posso deixar de agradecer especialmente a Luís de Matos, Rui Arimateia, Domingos Morais, Lia Marchi, Márcia Nogueira e José Caldas os importantes contributos.

À minha família: Luís, Benjamim, Anilince, Olívia, Jorge, Susana e Ana, por acreditarem em mim; ao meu Pai que já não chegou a ver este trabalho concluído; e aos pequeninos Carolina, Francisco e Diogo, pelos dias que com eles não brinquei.

O meu agradecimento especial aos homens e mulheres das Brincas de Évora.

A todo o Grupo de Brincas dos Canaviais, Luís Matias, Ricardo Fernandes, João Bicho, Aires Caroço, Luís Cavaco, Joaquim Farinha, Joaquim Ferrão, João Pedro Caroço, Fábio Bicho, Bruno Nobre, Carlos, Toy Montoito, Miguel Grazina, Tiago Matias, João Ventinhas, João Montoito, Fábio Oliveira, David Oliveira, Mónica Bicho, Elizabete Matias e Alexandrina Caroço, pela confiança e amizade que construímos ao longo dos anos da investigação, ofereço este trabalho.

Performance Tradicional e *Teatro e Comunidade*: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos. O caso das Brincas de Évora.

Resumo

Ao inquirirmos da afiliação das Brincas ao teatro tradicional, propusemo-nos compreendê-las no contexto das performances culturais, analisando quer o seu sentido na contemporaneidade, quer os seus contributos para a criação teatral comunitária.

Entendida a teatralidade com um território maleável onde diversas tradições e inovações cooperam, consubstanciámos a nossa análise em três dados relacionais: A performance, elemento motivado nas relações que postula entre o representado e a representação; A educação implicando cadeias de transmissão, respectivas codificações e processos de construção de conhecimento partilhados; A comunidade como sistema aberto, ao mesmo tempo anfitrião e dador das práticas analisadas.

Esta relação a três constituiu-se num interface capaz de gerar regras e implicações próprias, afirmando-se como zona de pertença e de confluências.

A metodologia adoptada revelou a multiplicidade de olhares, como área epistemológica de confluências, relevando a pertinência dos processos dialógicos, da incorporação das vozes dos interlocutores e ainda da dimensão projectual de acompanhamento, ao longo de anos, destas práticas performativas.

Os resultados da investigação constituíram um esteio particularmente rico que acabou por ancorar as diversas chaves da teatralidade, entendidas como um sistema aberto, de que decorrem os contributos identificados para a criação teatral contemporânea em contextos de desenvolvimento comunitário.

Folk Performance and *Community Theatre*: Interactions, Issues and Contemporary Challenge. The case of “Brincas de Évora”.

Abstract

By inquiring the affiliation of Brincas to the traditional theater, we try to understand them in a cultural performance context, analyzing their meaning in contemporary society and their contributions to community theatrical creation.

Assuming the theatricality as a territory where many malleable traditions and innovations get together, we based our analysis on three relational key elements: Performance, a social, dynamic and motivated field; Education, a ground involving chains of transmission and the respective coding processes of shared knowledge construction; Community, an open system, both host and generator of the analyzed practices.

This three related key elements embody a framework that originates its own rules and implications, asserting itself as an area of belonging and confluences.

The methodology mirrored the multiplicity of perspectives and the epistemological confluences, highlighting the relevance of the dialogical processes, the importance of the interlocutor's voices and the monitoring significance of the performative practices.

The research results anchored in several theatricality keys, understood as an open system, from which the contributions for contemporary theatrical creation in community development contexts emerged.

“Aunque las performances no nos dan acceso a la comprensión de otras culturas, como Turner hubiera querido, ciertamente nos dicen mucho acerca de nuestro deseo de ser eficaces y de tener acceso a otras culturas, por no mencionar nada acerca de las implicaciones políticas de nuestras interpretaciones” (Taylor, 2001)

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 19 |
| 1. Razões do Estudo | 21 |
| 1. 1. No início a estranheza | 21 |
| 1. 2. A importância do estudo para o percurso de desenvolvimento profissional da autora | 22 |
| 1. 3. Apresentação do Estudo e seus objectivos | 23 |
| 1. 4. Desenvolvimento e Fases do Estudo | 23 |
| 1. 5. Estrutura de apresentação do Estudo | 25 |
| | |
| CAPÍTULO I | |
| Conceptualização do estudo | 29 |
| I. 1. Da cultura à performatividade | 31 |
| I. 1. 1. Cultura: transformações ao longo do tempo | 31 |
| I. 1. 2. Conceitos dinâmicos: o conflito e a esfera do não representável | 32 |
| I. 1. 3. A dimensão relacional | 34 |
| I. 1. 4. – A performatividade como meta comunicação e a teatralização do mundo | 36 |
| I. 2. Teatro e teatralidades | 41 |
| I. 2. 1. Antes e depois da axialidade do texto | 41 |
| I. 2. 2. Referências de uma metamorfose sem fim | 44 |
| I. 2. 3. Categorias e códigos teatrais: uma questão ainda pertinente | 48 |
| I. 2. 4. Teatralidade popular versus tradicional: um dizer que é um fazer | 51 |
| I. 3. As tipologias universais e empíricas: teatro e registos populares | 54 |
| I. 3. 1. O reconhecimento empírico das práticas teatrais | 54 |
| I. 3. 2. O tempo como construtor de horizontes | 60 |
| I. 3. 3. A autonomia do teatro tradicional e dos registos populares | 63 |
| I. 3. 4. A legitimidade do teatro tradicional e dos registos populares | 64 |
| I. 3. 5. O pré-conhecimento e a mimesis nos registos populares | 66 |
| I. 3. 6. Ritual no teatro tradicional: Registos populares e tradição erudita | 68 |
| I. 3. 7. Registos populares: a analogia em vez da homologia | 69 |
| I. 4. Os Níveis da performance | 71 |
| I. 4. 1. Performance como campo activo de relativização | 71 |
| I. 4. 2. Performances culturais e a comunidade ‘por preencher’ | 75 |
| I. 4. 3. Performances artísticas e a reinvenção do irrepitível | 77 |
| I. 4. 4. A performance como objecto epistémico | 81 |
| I. 4. 5. Convergências: performance, teatralidades e outras áreas | 84 |
| I. 5. Em jeito de revisão conclusiva | 88 |
| | |
| CAPÍTULO II | |
| Percursos e Contextos: Diálogos com as Brincas Carnavalescas de Évora | 91 |
| II. 1. Manifestações teatrais de índole popular: “ <i>origens</i> ” e “ <i>genuinidade</i> ” | 93 |
| II. 2. Tipologias possíveis das manifestações teatrais de índole popular | 96 |
| II. 2. 1. O Auto hagiográfico | 96 |
| II. 2. 2. O Momo | 96 |
| II. 2. 3. Os Jogos espectaculares ou Autos Sacramentais | 97 |
| II. 2. 4. Cordel: as “ <i>adaptações, imitações e cenas esparsas</i> ” | 98 |
| II. 2. 5. Espectáculos folclóricos | 100 |
| II. 2. 6. Tradição e património familiar partilhado com a comunidade | 101 |
| II. 3. Identificação de manifestações contíguas | 104 |
| II. 3. 1. Auto de Floripes nas Neves (Viana do Castelo) | 106 |

| | |
|--|-----|
| II. 3. 2. Festa dos Bugios em Sobrado (Valongo) | 110 |
| II. 3. 3. Danças do Entrudo da Ilha Terceira (Açores) | 112 |
| II. 3. 4. O caso africano do Tchiloli (S. Tomé e Príncipe) | 113 |
| II. 3. 5. Os muitos casos brasileiros | 119 |
| II. 3. 5. a) Pássaros Juninos | 120 |
| II. 3. 5 b) Marujada | 122 |
| II. 3. 5. c) Dança do Boi | 124 |
| II. 3. 5. d) Congadas, Folias e Cavalo Marinho | 127 |
| II. 4. Enunciando a questão: As Brincas de Évora educam? | 129 |
| | |
| CAPÍTULO III | |
| Fundamentos, Abordagens e Opções Metodológicas | 131 |
| III. 1. Fundamentos Metodológicos | 133 |
| III. 1. 1. Abordagens qualitativas: Como nos situamos? | 133 |
| III. 1. 1. a) Etnografia | 134 |
| III. 1. 1. b) “ <i>Grounded Theory</i> ” | 135 |
| III. 1. 1. c) Estudo de Caso | 135 |
| III. 2. Investigar cultura e arte com o sentido na educação | 136 |
| III. 2. 1. A implicação do investigador | 136 |
| III. 2. 2. A perspectiva da construção do conhecimento em contextos de auto-formação | 138 |
| III. 3. Opções metodológicas | 139 |
| III. 3. 1. Metodologias híbridas | 139 |
| III. 3. 2. Investigação participante | 140 |
| III. 3. 3. Investigação e Questões Éticas | 140 |
| III. 4. Especificidades metodológicas | 141 |
| III. 4. 1. Aproximação ao Estudo de Caso | 142 |
| III. 4. 2. Metodologias visuais | 143 |
| III. 4. 3. A validade do estudo | 144 |
| III. 5. Participantes no Estudo | 145 |
| III. 5. 1. Diversidade de interlocutores | 145 |
| III. 5. 2. Critérios de selecção dos Interlocutores | 146 |
| III. 6. Dados do Estudo | 147 |
| III. 6. 1. Tipos de Dados | 147 |
| III. 6. 2. Instrumentos de Recolha dos dados | 147 |
| III. 6. 2. 1. Observação | 147 |
| III. 6. 2. 2. Entrevistas | 148 |
| III. 6. 2. 2. a) Tipos de Entrevistas | 149 |
| III. 6. 2. 2. b) Codificação das Entrevistas | 150 |
| III. 6. 2. 2. c) Guiões das Entrevistas | 151 |
| III. 6. 2. 3. Metodologias Visuais – aproximação à foto-elicitação | 152 |
| III. 6. 2. 4. Questionários | 155 |
| III. 7. Análise dos dados | 156 |
| III. 7. 1. Entrevistas | 156 |
| III. 7. 1. 1. Sobre a conceptualização da análise | 156 |
| III. 7. 1. 2. Fundamentos e critérios utilizados na análise | 157 |
| III. 7. 1. 3. Processo de Categorização das Entrevistas | 158 |
| III. 7. 2. Questionários | 160 |
| III. 7. 2. 1. Estrutura do Questionário aos Públicos | 160 |
| III. 7. 2. 2. Organização e Objectivos do Questionário | 162 |
| III. 7. 2. 3. Critérios de elaboração do Questionário | 162 |

| | |
|--|-----|
| III. 7. 2. 4. Formulação das questões | 163 |
| III. 7. 2. 5. Aplicação do Questionário | 165 |
| CAPÍTULO IV | |
| Estudo de Caso: As Brincas Carnavalescas de Évora | 167 |
| IV. 1. Primeiras Questões | 169 |
| IV. 1. 1. A nomeação da “ <i>coisa</i> ” | 170 |
| IV. 1. 2. Metodologias de Análise da Performance | 174 |
| IV. 2. O Quê: O que são as Brincas? Como as define a literatura? | 176 |
| IV. 2. 1. As Brincas como manifestação artística e teatral | 181 |
| IV. 2. 2. As Brincas como manifestação Festiva de índole carnavalesca tradicional | 186 |
| IV. 2. 2. 1. Um tempo extraordinário: O Carnaval | 186 |
| IV. 2. 2. 2. Manifestações do carnavalesco | 188 |
| IV. 2. 2. 2. a) “ <i>Fraca ligação</i> ” às manifestações do carnavalesco | 191 |
| IV. 2. 2. 2. b) O carnaval fora do Carnaval | 193 |
| IV. 2. 2. 3. A importância da tradição | 193 |
| IV. 2. 2. 4. Festa, sociabilidade e encontro | 194 |
| IV. 2. 2. 5. A presença da religiosidade popular e ritual | 196 |
| IV. 2. 2. 6. A presença do mito e do rito | 198 |
| IV. 2. 2. 7. Patrimonialização da Festa | 199 |
| IV. 3. Onde? O Alentejo ontem e hoje | 200 |
| IV. 3. 1. Évora e os seus arredores | 202 |
| IV. 3. 2. Controlo e censura | 206 |
| IV. 4. Quando? Uma (im)possível história das Brincas | 208 |
| IV. 4. 1. Diferentes fases no desenvolvimento das Brincas | 209 |
| IV. 4. 2. Carnavais de Évora – As Brincas nos Corsos Carnavalescos | 211 |
| IV. 4. 3. Dos anos 90 até ao virar do século | 213 |
| IV. 4. 4. Influências de estruturas e organismos ligados à Cultura Popular | 214 |
| IV. 5. Quem? Grupos de Brincas, públicos e comunidade | 217 |
| IV. 5. 1. Culturas grupais | 218 |
| IV. 5. 2. Grupos de Brincas | 219 |
| IV. 5. 2. 1. Primeiros Contactos | 226 |
| IV. 5. 2. 2. As primeiras participações | 227 |
| IV. 5. 2. 2. a) Relações familiares e de vizinhança | 228 |
| IV. 5. 2. 2. b) Entrada no Grupo | 229 |
| IV. 5. 2. 3. Permanência e fidelização | 230 |
| IV. 5. 2. 4. Diversidade nos Grupos | 231 |
| IV. 5. 2. 5. Proximidades como significação | 232 |
| IV. 5. 2. 6. Memória e papéis sociais | 234 |
| IV. 5. 2. 6. a) Negociação e Distribuição de papéis | 243 |
| IV. 5. 2. 6. b) Papéis femininos | 246 |
| IV. 5. 2. 7. A presença das mulheres nos Grupos de Brincas | 249 |
| IV. 5. 2. 7. a) A invocação da Tradição como justificação para a diferenciação de género | 253 |
| IV. 5. 2. 7. b) O menor interesse das mulheres? | 256 |
| IV. 5. 2. 7. c) Sociabilidade no masculino? | 256 |
| IV. 5. 2. 8. Hierarquia e poder nos Grupos de Brincas | 257 |
| IV. 5. 2. 8. a) Tomada de decisão | 258 |
| IV. 5. 2. 9. Aspectos motivacionais | 259 |
| IV. 5. 2. 9. a) Prazer e Gosto | 260 |

| | |
|---|-----|
| IV. 5. 2. 9. b) Manutenção da “tradição” | 261 |
| IV. 5. 2. 9. c) Assiduidade e empenho pessoal | 262 |
| IV. 5. 2. 9. d) Festa e divertimento | 262 |
| IV. 5. 2. 9. e) Reconhecimento exterior | 262 |
| IV. 5. 2. 9. f) Aspectos motivacionais dos mais jovens | 263 |
| IV. 5. 2. 9. g) A competitividade | 265 |
| IV. 5. 3. Espaço de Encontro | 267 |
| IV. 5. 3. 1. O Grupo de Brincas como espaço de encontro e partilha identitária | 267 |
| IV. 5. 3. 2. Os Encontros entre vários Grupos congéneres como espaço de interacção e aprendizagem | 273 |
| IV. 5. 3. 2. a) Encontros de dois Grupos de Brincas | 275 |
| IV. 5. 3. 3. Os Encontros com as comunidades no reforço da coesão social local | 276 |
| IV. 5. 3. 3. a) “ <i>Velhos e Novos públicos</i> ” | 283 |
| IV. 5. 3. 3. b) Caracterização das audiências | 287 |
| IV. 6. Como? O uso de elementos de teatralidade | 299 |
| IV. 6. 1. Práticas Performativas | 302 |
| IV. 6. 1. 1. Espaço e Tempo da Performance | 303 |
| IV. 6. 1. 1. a) O Espaço | 303 |
| IV. 6. 1. 1. b) O Tempo da Performance | 307 |
| IV. 6. 1. 1. c) Relação espaço-tempo | 308 |
| IV. 6. 1. 2. Os Performers | 309 |
| IV. 6. 1. 2. 1. Figuras fixas e variáveis | 309 |
| IV. 6. 1. 2. 1. a) O Mestre | 309 |
| IV. 6. 1. 2. 1. b) Faz-Tudo | 319 |
| IV. 6. 1. 2. 1. c) O Acordeonista | 329 |
| IV. 6. 1. 2. 1. d) O Porta-bandeira | 330 |
| IV. 6. 1. 2. 1. e) Diversidade de Personagens dos Fundamentos | 331 |
| IV. 6. 1. 2. 2. Corpo, Movimento e gestualidade | 334 |
| IV. 6. 1. 2. 3. Voz, elocução e canto | 337 |
| IV. 6. 1. 2. 4. Figurinos e adereços | 340 |
| IV. 6. 1. 2. 5. Música e Dança | 349 |
| IV. 6. 1. 2. 5. a) Música | 349 |
| IV. 6. 1. 2. 5. b) Dança, Contradança e Cortejo | 353 |
| IV. 6. 1. 3. Códigos e convenções | 357 |
| IV. 6. 1. 3. a) Actor, Papel, Figura, Actuar – A descodificação de códigos | 357 |
| IV. 6. 1. 3. b) “ <i>Um teatro para ouvintes</i> ” | 358 |
| IV. 6. 1. 3. c) Teatro total | 359 |
| IV. 6. 1. 3. d) Estrutura e sequência | 359 |
| IV. 6. 1. 3. e) Permanência e variação: Lugar à improvisação | 361 |
| IV. 6. 1. 3. f) Ideia e Forma | 362 |
| IV. 6. 1. 3. g) “Géneros” e “Estilos” | 364 |
| IV. 6. 1. 3. g) Economia e minimalismo | 365 |
| IV. 6. 1. 3. h) Isotopias e discurso | 370 |
| IV. 6. 1. 4. Audiências e Apreciação | 378 |
| IV. 6. 1. 4. a) Desempenho do Mestre | 380 |
| IV. 6. 1. 4. b) Interação com o público, desempenho dos Faz-Tudo e restantes performers | 382 |
| IV. 6. 1. 4. c) O Fundamento | 383 |
| IV. 6. 1. 4. d) Contradança, execução musical e utilização do espaço | 384 |
| IV. 6. 1. 4. e) Impacto nos ex-participantes em Grupos de Brincas | 386 |

| | |
|---|-----|
| IV. 6. 1. 4. f) Impactos a nível de futuros projectos epistemológicos | 386 |
| IV. 6. 2. Textos da Performance | 387 |
| IV. 6. 2. 1. Relação com a literatura | 388 |
| IV. 6. 2. 2. Temas | 392 |
| IV. 6. 2. 3. Os Fundamentos | 395 |
| IV. 6. 2. 4. Estrutura do Fundamento | 398 |
| IV. 6. 2. 5. As décimas como recurso poético | 400 |
| IV. 6. 2. 6. Domínio público, Autoria e Recolha | 408 |
| IV. 6. 2. 6. a) A importância do Senhor Raimundo Lopes | 410 |
| IV. 6. 2. 6. b) Outros autores | 412 |
| IV. 6. 2. 6. c) Recolha e Apropriação | 415 |
| IV. 6. 2. 6. d) Colectores de Fundamentos | 416 |
| IV. 6. 2. 7. Segredo, poder e compra | 419 |
| IV. 6. 2. 7. a) Ponto de orientação como garante do segredo | 420 |
| IV. 6. 2. 7. b) Dispersão e desaparecimento | 421 |
| IV. 6. 2. 7. c) Repetição de Fundamentos | 422 |
| IV. 6. 2. 7. d) Alterações no Fundamento | 423 |
| IV. 6. 2. 7. e) Corte do Texto | 424 |
| IV. 6. 2. 8. Selecção e Preferência de textos dos Fundamentos | 425 |
| IV. 6. 3. As práticas e os textos da performance das Brincas: À laia de epílogo | 426 |
| IV. 7. Porquê? Construção do conhecimento e performance | 427 |
| IV. 7. 1. A aprendizagem | 429 |
| IV. 7. 2. Processos de construção do Conhecimento | 435 |
| IV. 7. 3. A criatividade | 437 |
| IV. 7. 4. Da criatividade à construção de conhecimento teatral | 440 |
| IV. 7. 5. Treino e memorização | 443 |
| IV. 7. 5. a) Estrutura codificada da forma de dizer as Décimas | 444 |
| IV. 7. 5. b) Responsabilização e Auto-controle | 445 |
| IV. 7. 6. Competência, Eficácia e Poder | 446 |
| IV. 7. 7. Valorização da Intuição | 447 |
| IV. 7. 8. Que Formação? | 447 |

CAPÍTULO V

| | |
|--|-----|
| Contributos do estudo das performances de teatralidade popular para a Criação e Formação teatral em contextos comunitários | 451 |
| V. 1. Introdução | 453 |
| V. 2. Perspectivas sobre função social e educacional da Arte | 453 |
| V. 3. O papel do Jogo no desenvolvimento | 455 |
| V. 4. Pressupostos do Teatro Educação | 456 |
| V. 4. 1. Teatro no séc. XX | 457 |
| V. 4. 2. Os contributos dos movimentos educacionais centrados no aluno e na aprendizagem | 461 |
| V. 4. 3. Os pioneiros do teatro educação | 462 |
| V. 4. 4. Metodologias e práticas de Teatro Educação | 470 |
| V. 4. 5. Abrindo Portas e Janelas e saltando os Muros das Escolas | 473 |
| V. 5. Teatro e Comunidade | 476 |
| V. 6. Contributos para a Criação Contemporânea e Formação | 483 |
| V. 6. 1. Práticas de Teatro Comunitário que integram elementos populares | 491 |
| V. 6. 1. a) Motivações dos criadores | 494 |
| V. 6. 1. b) Funções do Teatro | 496 |
| V. 6. 1. b) 1. Função Social | 497 |

| | |
|--|-----|
| V. 6. 1. b) 2. Função Ritual | 497 |
| V. 6. 1. b) 3. Função estética, educacional e de formação de públicos | 499 |
| V. 6. 1. c) Contributos a partir das perspectivas dos interlocutores do estudo | 500 |
| V. 6. 1. c) 1. Recuperação de temas e formas do teatro tradicional | 502 |
| V. 6. 1. c) 2. Processos de trabalho | 503 |
| V. 6. 2. Teatro e Comunidade: A presença de elementos da cultura popular | 503 |
| V. 6. 2. a) Pressupostos no desenvolvimento de projectos comunitários | 504 |
| V. 6. 2. a) 1. Características das práticas de teatro e comunidade | 508 |
| V. 6. 2. b) Preparação dos “ <i>dinamizadores</i> ” teatrais na comunidade | 512 |
| V. 6. 2. b) 1. A necessária clarificação de conceitos | 513 |
| V. 6. 2. b) 2. A reflexão em torno da nomeação | 514 |
| V. 6. 2. b) 3. A designação de uma nova profissionalidade: “ <i>mediadores</i> ” em teatro e comunidade | 515 |
| V. 6. 2. b) 4. Processo contínuo de reflexão | 516 |
| V. 6. 2. b) 5. Desenvolvimento pessoal | 519 |
| V. 6. 2. b) 6. Compreensão da diversidade cultural | 520 |
| V. 6. 2. b) 7. A incorporação de elementos da cultura popular | 521 |
| V. 6. 2. b) 8. Motor de desenvolvimento criativo, estético e artístico | 522 |
| V. 6. 2. b) 9. Potenciar os processos de co-criação colectiva | 523 |
| CONCLUSÕES | 525 |
| 1. Cumprir objectivos | 527 |
| 2. Perguntas e respostas: um ciclo sem fim! | 531 |
| 3. Desafios para Estudos Futuros | 538 |
| 4. Considerações Finais | 539 |
| BIBLIOGRAFIA | 543 |
| Revistas | 612 |
| Suportes diversos: (videográficos, sonoros, expositivos) | 612 |
| Depoimentos informais | 613 |
| ANEXOS | |
| Os Anexos desta tese foram gravados num CD-ROM que se encontra no final desta dissertação. | |
| ANEXO A - FIGURAS E ESQUEMAS.pdf | |
| ANEXO B - INSTRUMENTOS ANALISE.pdf | |
| ANEXO C - ORGANIZAÇÃO DOS DADOS.pdf | |
| ANEXO D - DOCUMENTOS E TEXTOS.pdf | |
| ANEXO E - AUDIOVISUAL.pdf | |
| ANEXO E - VIDEO.wmv | |
| ANEXO F - TRANSCRIÇÕES ENTREVISTAS.pdf | |

ÍNDICE DE FOTOS

| | | |
|---------|---|-----|
| Foto 1 | Auto de Florípes, Neves, Agosto. 2008/Cred. Fot. Isabel Bezelga | 107 |
| Foto 2 | Auto de Florípes, Neves, Agosto. 2008/Cred. Fot. Isabel Bezelga | 108 |
| Foto 3 | Auto de Florípes, Neves, Agosto. 2008/Cred. Fot. Isabel Bezelga | 109 |
| Foto 4 | Cortejo dos Bugios com o velho, Sobrado, Junho 2010 / Cred. Fot. Marjoke Krom | 110 |
| Foto 5 | Tchiloli – Grupo da tragédia Formiguinha da Boa Morte, São Tomé, 2000/Cred. Fot. Clara Alvarez | 114 |
| Foto 6 | Tchiloli – Grupo da tragédia Formiguinha da Boa Morte, São Tomé, 2000/Cred. Fot. Clara Alvarez | 116 |
| Foto 7 | Grupo tucano goeldi, Belém, jun. 2010/Cred. Fot. Iracema Oliveira | 121 |
| Foto 8 | Capitoas da Marujada, Belém, Julho 2010/Cred. Fot. Lucília Valente | 122 |
| Foto 9 | Pormenor de Chapéu da capitoa, Belém, 2010/Cred. Fot. Lucília Valente | 123 |
| Foto 10 | Boi Bumba Estrela de Ouro, Mosqueiros, Belém, 2010/Cred. Fot. Isabel Bezelga | 124 |
| Foto 11 | Boi Bumba Estrela de Ouro, Mosqueiros, Belém, 2010/Cred. Fot. Isabel Bezelga | 125 |
| Foto 12 | Boi Bumba Estrela de Ouro, Mosqueiros, Belém, 2010/Cred. Fot. Isabel Bezelga | 126 |
| Foto 13 | Boi “descansando”, Santo António da Lagoa, Florianópolis, 2010/Cred. Fot. Wellington Menegaz | 126 |
| Foto 14 | Folia de Reis”, 2010/Cred. Fot. Arlete Piedade | 128 |
| Foto 15 | Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga | 175 |
| Foto 16 | Grupo de Brincas (Anos 40), Cedida por Ricardo Fernandes/ cred. fot. anónimo | 178 |
| Foto 17 | Grupo de Brincas (Anos 60), Cedida por Luís de Matos/ cred. fot. anónimo | 178 |
| Foto 18 | Grupo de Brincas dos Canaviais, 2007/cred. fot. Isabel Bezelga | 222 |
| Foto 19 | Grupo de Brincas da Graça do Divor, 2006 / Cred. Fot. I. Bezelga | 223 |
| Foto 20 | Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim, 1991 / Cred. Fot. J. Barros | 223 |
| Foto 21 | Grupo de Brincas Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo, N.ª S.ª de Machede, 2011 / Cred. fot. Isabel Bezelga | 224 |
| Foto 22 | Grupo de Brincas do Bairro de St.º António, 1987 / Cred. fot. Luís de Matos | 224 |
| Foto 23 | Grupo de Brincas do Dgebe, 1983?/cred. fot. João Bicho | 225 |
| Foto 24 | Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes | 235 |
| Foto 25 | João Bicho – Rei, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes | 236 |
| Foto 26 | Aires Carçoço – Rainha St.ª Isabel, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes | 236 |
| Foto 27 | Luís Cavaco e Joaquim Farinha – Príncipes no Fundamento Rainha Sta Isabel, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga | 237 |
| Foto 28 | Ricardo Fernandes e Bruno Nobre, Faz-Tudo do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga | 237 |
| Foto 29 | Carlos, acordeonista do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes | 238 |
| Foto 30 | Joaquim Ferrão, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes | 239 |
| Foto 31 | Miguel Grazina, 2008 / Cred. Fot. Fátima Mendes | 239 |
| Foto 32 | João Pedro Carçoço, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga | 239 |
| Foto 33 | Fábio Bicho, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga | 239 |
| Foto 34 | João Ventinhas, 2009 / Cred. Fot. Fátima Mendes | 240 |
| Foto 35 | João Montoito, 2009 / Cred. Fot. Clara Alvarez | 240 |
| Foto 36 | Tiago Matias, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga | 240 |
| Foto 37 | Toy Montoito, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga | 241 |
| Foto 38 | David Oliveira, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga | 241 |
| Foto 39 | Fábio Oliveira, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga | 241 |
| Foto 40 | Helder Correia, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga | 242 |
| Foto 41 | José Manuel Chilrito, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga | 242 |
| Foto 42 | “Fininho”, “Lico” e “Famagaia”, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga | 242 |
| Foto 43 | Aires Carçoço e João Carçoço, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga | 247 |
| Foto 44 | Caracterização do Faz-tudo realizada por Mónica Bicho, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga | 252 |
| Foto 45 | Grupo de Brincas dos Canaviais assiste à apresentação do Grupo de brincas do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo, N.ª S.ª Machede, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga | 266 |
| Foto 46 | Acampamento da Páscoa do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga | 269 |
| Foto 47 | Cortejo Carnavalesco com Grupo de Brincas dos Canaviais, Guadalupe, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga | 278 |
| Foto 48 | Dois tipos de almoços após apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais, Guadalupe, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga | 278 |
| Foto 49 | Apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais, Guadalupe, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga | 281 |
| Foto 50 | Público Habitual do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga | 284 |
| Foto 51 | Apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais, Pç. do Sertório, Évora, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga | 286 |
| Foto 52 | Turistas japoneses fotografando-se com o Grupo de Brincas dos Canaviais, Pç. do Sertório, Évora, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga | 287 |
| Foto 53 | O círculo onde decorre a acção do Fundamento/ Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga | 306 |
| Foto 54 | O Mestre e o “Mestrinho” do Grupo de Brincas dos Canaviais, Pç. do Sertório, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga | 311 |
| Foto 55 | Mestre Matias apresenta o Fundamento Giraldo Sem Pavor do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga | 315 |
| Foto 56 | Trio de Faz-tudo no Fundamento Giraldo Sem Pavor do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga | 320 |
| Foto 57 | Fundamento Giraldo Sem Pavor do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga | 325 |

| | | |
|---------|--|-----|
| Foto 58 | O Penico para recolher donativos Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga | 326 |
| Foto 59 | A Bandeira do "Lavrador" Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2009 / Cred. Fot. Clara Alvarez | 331 |
| Foto 60 | Rei e Príncipe Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. R. Fernandes | 332 |
| Foto 61 | Padre Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. F. Mendes | 332 |
| Foto 62 | Faz-tudo Grupo de Brincas dos Canaviais, Louredo, Café do Celso, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga | 339 |
| Foto 63 | Faz-tudo Grupo de Brincas do Dgebe, (76-77?) / Cred. Fot. J. Bicho | 341 |
| Foto 64 | Foto de Grupo de Brincas (década de 60) / Cred. Fot. Marcolino Silva, coleção espólio Arquivo Fotográfico Municipal de Évora | 342 |
| Foto 65 | Figurino tradicional, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes | 344 |
| Foto 66 | Bandeira do Grupo St.ª Isabel – Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. Isabel Bezelga | 346 |
| Foto 67 | Castelo do Fundamento Giraldo Sem Pavor, Brincas dos Canaviais, 2007 / Cred. Fot. Isabel Bezelga | 347 |
| Foto 68 | Cavalo do Fundamento O lavrador, Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. Isabel Bezelga | 347 |
| Foto 70 | Triciclo do Faz-tudo, Brincas dos Canaviais, 2003 / Cred. Fot. João Bicho | 348 |
| Foto 71 | Canção, Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. Isabel Bezelga | 353 |
| Foto 73 | Contradança, Brincas dos Canaviais, 2007 / Cred. Fot. Isabel Bezelga | 356 |
| Foto 74 | Fundamento A Quinta Assaltada, Grupo de Brincas dos Canaviais, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga | 375 |
| Foto 76 | Preparação da Bandeira pelos jovens do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga | 432 |

ÍNDICE DE GRÁFICOS

| | | |
|------------|--|-----|
| Gráfico 1 | Tipo de espectador | 288 |
| Gráfico 2 | Idade dos espectadores | 289 |
| Gráfico 3 | Naturalidade dos espectadores | 290 |
| Gráfico 4 | Residência dos espectadores | 290 |
| Gráfico 5 | Residência dos espectadores de Évora | 290 |
| Gráfico 6 | Escolaridade dos espectadores | 291 |
| Gráfico 7 | Motivação dos espectadores para ir assistir | 292 |
| Gráfico 8 | Formas de divulgação | 293 |
| Gráfico 9 | Presença de ex-participantes entre os espectadores | 294 |
| Gráfico 10 | Função anteriormente desempenhada pelos ex-participantes | 295 |
| Gráfico 11 | Denominação do evento | 296 |
| Gráfico 12 | Impacto na comunidade | 297 |
| Gráfico 13 | Desempenho do Mestre | 381 |
| Gráfico 14 | Desempenho dos Faz-Tudo | 382 |
| Gráfico 15 | Interação com o público | 382 |
| Gráfico 16 | Desempenho dos performers | 383 |
| Gráfico 17 | Qualidade do Fundamento | 383 |
| Gráfico 18 | Qualidade da execução da contradança | 385 |
| Gráfico 19 | Qualidade de execução da Música | 385 |
| Gráfico 20 | Qualidade da ocupação do espaço | 386 |

INTRODUÇÃO

“The theatrical event is theater only because it is framed as theater, presented as theater, received as theater (...) the message «this is theater» identifies theatrical behavior” (Schechner, 1985, p. 311)

1. Razões do Estudo

1.1. No início a estranheza

O presente trabalho decorre do interesse suscitado por um testemunho que começou por ser accidental. Tudo se passou numa terça-feira de Carnaval chuvosa, do ano de 2002, quando fomos surpreendidos pela representação de um auto teatral numa rua da periferia de Évora.

Assaltou-nos um misto de surpresa, talvez mesmo de estranheza! Um grupo de homens ia soltando décimas, numa cadência ritmada bem audível e, dessa forma, co(a)ntavam uma antiga história. Pelo meio, um trio de palhaços contrastava nitidamente com o aprumado figurino dos restantes: calça, casaco e chapéu escuros atravessados por fitas de seda coloridas pespontadas com flores de papel. Uma marcha lenta que evoluía ao som do acordeão e das percussões desembocando num círculo perfeito. Desde aí tentámos perceber junto de colegas e amigos eborenses que estranha forma dramática seria aquela. Pouco mais conseguimos reunir que o nome: “*Brincas*”.

O pretérito, ou seja, o peso imemorial da tradição, sobrepunha-se claramente ao que havíamos assistido no ‘aqui e agora’. Todo aquele cortejo evocava e dava a ver o que quase ninguém parecia desejar esclarecer: “*As Brincas tinham sido muito características dos montes e quintas do Carnaval rural do concelho de Évora*”. Desde logo surgiu a primeira das interrogações: Se ‘isto’ está morto, o que é ‘isto’? Que fenómeno é este que do nada ameaça afinal ser qualquer coisa?

Heidegger em “*A origem da obra da arte*” (trad. 1991), logo no primeiro parágrafo, começava por definir: “*Ao que uma coisa é como é chamamos essência*”. De acordo com essa noção, a origem – seja que origem for – tem como significado aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é. E aquela manifestação, de que apenas retínhamos a estranheza, a surpresa e o nome como referência – “*Brincas*” –, teria, com toda a certeza, uma ou mais origens (a partir de um passado ou de vários passados por encontrar) e sobretudo uma história e um processo possivelmente ricos e por desvelar.

O repto estava lançado.

1. 2. A importância do estudo para o percurso de desenvolvimento profissional da autora

Na sequência dos trabalhos que temos vindo a realizar nos contextos das abordagens interculturais da educação artística, nomeadamente no teatro-educação, importa perceber o impacto que o tipo de manifestações da teatralidade popular, como as “*Brincas*”, tem nos quadros da diversidade cultural e como se repercute no diálogo intra e intercultural das comunidades.

Se tomarmos a construção do conhecimento como um dos desafios contemporâneos ao exercício pleno da cidadania, teremos que reflectir sobre os processos educacionais que criam mediações junto às práticas performativas de cunho tradicional. Até porque a sua pluralidade, densidade e variedade no-lo interpelam: “*A centralidade do conhecimento e da informação*” apresenta-se como um conjunto de “*dimensões fundamentais na estruturação das sociedades e economias contemporâneas*” pelo que “*do ponto de vista dos indivíduos as mudanças ocorridas traduzem-se na importância, sem precedentes, das qualificações, das competências e da aprendizagem*” (Ávila, 2005, p. 11).

Para além deste tipo de mediação, numa sociedade espectacularizada como a nossa, torna-se igualmente necessário atender às diversas funções que as culturas detêm sobre os indivíduos e as comunidades. Não é possível apreender os aspectos determinantes das mais diversas comunidades (expectativas, valores, práticas, etc.) examinando apenas as expressões visíveis e imediatas das suas manifestações culturais e deixando de lado existências específicas e autónomas que nem sempre correspondem aos apelos de época. Nem sempre o imprevisível – “*a tal manifestação de uma surpresa*” – tem lugar num dado horizonte de expectativas, ainda que, num tempo dinâmico e policentrado como é a actualidade, a coexistência do diferente tenha adquirido uma especial acuidade.

Tendo como referência, desde o primeiro momento, a forte ligação entre as “*Brincas*” e a comunidade local que as enuncia e cria, entendemos que o fenómeno era relevante e que se enquadrava nas nossas metas de estudo. Com efeito, toda a nossa produção académica tem sido desenvolvida a partir da investigação dos processos e práticas de educação e intervenção teatral perspectivadas pelas abordagens interculturais (Bezelga, 2008, 2007, 2006, 2003; Bezelga & Valente, 2005; Bezelga, Carvalho & Espiridião, 2006). Privilegiámos a relação humana e a interacção entre todos os que habitam/se movem em determinados contextos. As suas interfaces, de âmbito comunitário ou educacional, ergueram-se como eixos centrais das nossas metodologias. Das dinâmicas de cooperação assim geradas, são forjados por cada indivíduo, de modo participado e dialogal, os meios que possibilitam a aquisição, em cada momento e circunstância, de um leque diversificado de referências e de estímulos criativos que permitem uma comunicação e uma inclusão mais eficazes.

1. 3. Apresentação do Estudo e seus objectivos

O trabalho agora apresentado pretende compreender e analisar as manifestações populares da teatralidade – tendo como referência as “*Brincas*” de Carnaval em Évora – procurando os paradigmas que reflectam uma pedagogia colectiva, capaz de estabelecer o diálogo entre a cultura e os desígnios do quotidiano que apelam à cidadania.

Esta investigação mobiliza transversalmente os contributos do Teatro, da Antropologia, dos Estudos da Performance e da Educação, de forma a incorporar exaustivamente os sentidos e os papéis desempenhados por este tipo de manifestações na contemporaneidade. Nesse sentido, apresentamos um dispositivo conceptual que pretende sistematizar as dimensões significativas envolvidas, assim como estabelecer as diversas ordens de conexão entre si desenvolvidas.¹

Definimos como Objectivos do Estudo:

1. Analisar os princípios e práticas das manifestações performativas e das culturas populares na contemporaneidade.

2. Identificar os princípios e as práticas estruturantes das manifestações da teatralidade popular, a partir do estudo de caso das “*Brincas*” de Évora, nomeadamente:

– Levando a cabo uma análise aos aspectos motivacionais que operam sobre os participantes (activos e passivos) nestas manifestações;

– Procedendo à identificação e análise dos elementos facilitadores destes processos performativos grupais, como a dimensão espacial, verbal, gestual e relacional;

– Levando a cabo uma análise aos aspectos de construção do conhecimento e dos processos de aprendizagem implícitos na construção performática.

3. Compreender as implicações das manifestações da teatralidade popular, a partir do estudo de caso das “*Brincas*” de Évora, para a criação contemporânea e para a educação comunitária, enquanto instrumentos da formação de agentes teatrais na Comunidade (educação formal/ educação comunitária).

1. 4. Desenvolvimento e Fases do Estudo

Distribuímos o programa de trabalhos do Estudo em três fases:

A primeira fase da investigação pretendeu problematizar e responder à questão: Como é que as manifestações de teatralidade organizadas em torno das tradições carnavalescas se definem?

Tivemos em consideração a regulação dos comportamentos, o “*dever ser*” teoricamente considerado por G. Lipovetsky (1994)² em função das realidades sociológicas presentes e das transformações político-educativas das últimas décadas. Foi analisado o leque de motivações, à luz da qual a auto-imagem da comunidade e as heterogenei-

¹ Anexo A 1: Quadro conceptual do Estudo

² Na vasta obra do autor têm particular impacto para esta temática, a obra “*Crepúsculo do dever*” (1994), voltando à reflexão com novos elementos no último livro “*A Cultura-Mundo resposta a uma sociedade desorientada*” (2010) em colaboração com Jean Serroy.

dades que a formam ganham sentido, bem como os alicerces de uma cultura marcadamente oral, articulando-os com os “*secretismos*” específicos da “*Carnavalização*” (Eco, 1989; Bakhtine, 1970) e com os mecanismos de coesão social que os sustentam.

Uma primeira abordagem das manifestações performativas populares que ocorrem na contemporaneidade indicou a existência de manifestações “*lúdico/espectaculares*” no contexto específico da lusofonia. Nesse sentido tentámos identificar os elementos recorrentes nessas manifestações para a compreensão do fenómeno numa forma mais abrangente, tomando como exemplo as danças carnavalescas da Ilha Terceira, as cegadas, a serração da velha e o enterro do Entrudo (ainda existentes nalguns pontos do país); assim como exemplos de teatro tradicional e outras manifestações de carácter espectacular apresentam-se as Bugiadas de Valongo, os Colóquios de Miranda, o Auto de Floripes das Neves e do Príncipe, o Tchitcholi de S. Tomé, as Marujadas, o Cavalo Marinho e as diversas manifestações do “*Bumba Meu Boi*” de diferentes regiões do Brasil.

Esta primeira aproximação de âmbito contextual e necessariamente sucinta associou a dimensão conceptual ao legado específico da comunicação e transmissão orais, tomando em consideração diversos estudos na área (Zumthor, 1983, 2000; Ong, 1982).

A segunda fase da investigação consistiu no desenvolvimento do trabalho de campo, isto é, na recolha e na análise de dados.

Começámos por levar a cabo um trabalho de persistente procura de documentação, tendo em vista a compreensão das idiosincrasias do meio e a caracterização dos contextos criados.

Procedemos depois à recolha dos elementos constituintes das manifestações, através do acompanhamento e observação directa dos processos de criação, montagem, ensaio e apresentação dos grupos de Brincas em actividade.³

Iniciámos, já numa fase posterior, o tratamento dos dados recolhidos, nomeadamente: Os registos visuais e orais dos processos de criação das Brincas; A fixação dos textos dos “*Fundamentos*” (guião); As entrevistas aos “*Mestres*” e “*informantes locais*” que ainda hoje preservam a memória do vasto legado performativo; As entrevistas aos participantes actuais e a parceiros da comunidade em situação privilegiada (facilitadores, apoiantes, organizadores locais); Os questionários aos públicos das Brincas; A verificação e alinhamento dos signos predominantes na comunicação criada, nomeadamente sociais⁴ (jogos, protocolos, modas, ritos, etc.), lógicos (proxémicos, quinési-

³ O número de grupos é variável de ano para ano, dada a sua natureza informal. Em 2006 – o primeiro ano, de diagnóstico, que serviu à elaboração do Projecto de Investigação – apresentaram-se 2 grupos de Brincas: Grupo de Brincas da Graça do Divor e Grupo de Brincas dos Canaviais. Nos anos de 2010 e 2011 voltaram a apresentar-se 2 grupos: Grupo de Brincas dos Canaviais e Grupo de Brincas do Rancho Folclórico Flor do Alentejo. Apenas o Grupo de Brincas dos Canaviais se manteve durante todo o processo de investigação.

⁴ Pierre Guiraud (1973) propôs, na sua obra *A Semiologia*, a seguinte divisão dos códigos sociais: Protocolos – tendo por função instaurar a comunicação ente os indivíduos; Ritos -organizando o tipo de comunicação que é veiculada por um grupo e em seu nome; Modas – agindo sobre os modos de ser próprios de determinado grupo; Jogos operando em situações fictícias que permitem aos indivíduos ensaiarem e experienciarem esquemas significativos da vida social.

cos, verbais, etc.), educacionais (formas de aprendizagem, construção e transmissão de conhecimento) e estéticos (espaciais, visuo-plásticos, corporais, musicais, etc.); A inventariação dos dados registados em “*diário de bordo*”; A descrição das estruturas dramáticas e coreográficas presentes, assim como os processos de encenação, a organização das cenas, a caracterização dos personagens, a intertextualização da literatura de cordel e os temas e isotopias mais frequentes.

A terceira fase da investigação consistiu na identificação dos contributos das formas performativas tradicionais para a criação contemporânea e as implicações educacionais pertinentes dos resultados do estudo para a preparação de profissionais em teatro e comunidade.

Esta última fase do estudo revelou-se muito útil no âmbito do desenvolvimento da nossa profissionalidade, dado que ao ser conferida uma delimitação conceptual de Teatro e Comunidade e do seu valor educacional, fundamenta a nossa acção docente, prática e investigativa, no âmbito do Teatro e da Educação, na Universidade de Évora.

1. 5. Estrutura de apresentação do Estudo

No primeiro capítulo mobilizámos os contributos teóricos que nos ajudaram a problematizar as questões relacionadas com as manifestações de teatralidade tradicional e todo o tipo de performances culturais na contemporaneidade. Para tal, recorremos a áreas de conhecimento distintas (Estudos de Teatro, Antropologia e os Estudos Culturais), na tentativa de encontrar o melhor enquadramento que pudesse suportar o estudo de caso sobre a manifestação específica em estudo: As Brincas Carnavalescas.

As incursões que desenvolvemos nos diversos campos de conhecimento conduziram-nos, por sua vez, a subáreas, nomeadamente aos campos do teatro tradicional, à cultura popular, à educação informal e ao desenvolvimento comunitário. Mobilizámos os contributos da arte e cultura, sociologia, antropologia, desenvolvimento local e comunitário, problematizando os conceitos de identidade, participação, educação não formal, mundo local e mundo global, que nos sustentaram a análise do Estudo de Caso.

Esta prática interdisciplinar acabou por revelar, nas fronteiras entre os vários campos do saber, um espaço híbrido que se transformaria, por sua vez, numa oportunidade de perceber o “*caso*” ou a “*coisa*” com a multiplicidade de lentes que lhe conferem a identidade de um objecto complexo de estudo. Este desafio interdisciplinar permitiu entender o fenómeno das Brincas como um objecto vulnerável à desterritorialização das diversas áreas do saber que convocámos, mas, por outro lado, permitir-nos-ia ainda responder à questão de fundo que esta tese postula e que encadeia o tradicional, o contemporâneo, a expressão, a comunidade, o teatro e a educação.

No segundo capítulo identificámos e analisámos as características das manifestações performativas populares que ocorrem na contemporaneidade⁵ numa perspectiva de diálogo com as Brincas Carnavalescas de Évora.

No terceiro capítulo apresentámos as opções metodológicas tomadas, fundamentando a diversificação dos seus procedimentos num quadro investigativo de paradigma qualitativo.

A nossa análise realizou-se a partir da recolha de elementos diversificados:

- a) Os dados provenientes de registos visuais e orais dos processos de criação das Brincas;
- b) A fixação dos textos dos “*fundamentos*” (guião);
- c) As entrevistas aos “*mestres*” e “*informantes locais*” que ainda hoje preservam a memória do vasto legado performativo;
- d) As entrevistas aos participantes actuais e a parceiros da comunidade em situação privilegiada (facilitadores, apoiantes, organizadores locais);
- e) Os dados de apreciação dos públicos das Brincas através de questionários.
- f) E os dados provenientes de documentos e depoimentos de criadores e profissionais com projectos desenvolvidos no âmbito do teatro educação e teatro e comunidade.

Utilizámos os recursos informáticos disponíveis para a realização da análise sistemática dos dados (utilização do programa de análise qualitativa NVIVO para a análise de conteúdo das entrevistas e a utilização do programa SPSS para a análise de dados dos questionários).

No quarto capítulo apresentámos aprofundadamente a análise subjacente ao desenvolvimento do Estudo de caso. Iniciámos com a caracterização do contexto e a apresentação das várias dimensões de recolha e análise de dados.

⁵ Embora tenhamos abordado algumas manifestações da tradição europeia (Schmidt, 1964; Tillis, 1999; Millington, 2002), nomeadamente as Mumpers’ Plays britânicas (Helm, A., 1980; Pettitt, T., 2005), cingimos particularmente a nossa pesquisa ao contexto lusófono das “*Danças carnavalescas*” da Ilha Terceira (Bretão, J., 1998, 2001), os “*Caretos*” de Podence, Trás-os-Montes (Raposo, P., 2004), as “*Comédias*” (Auto de Floripes) do Minho (Raposo, P., 1998; Abreu, 2000), os “*Colóquios*” de Miranda (Gefac, 2003, 2009), as “*Papeladas*” de Valongo (Nogueira, C., 2005), as “*Bugíadas*” de Sobrado (Lopes, M., 2008; Krom, M., 2008), passando pelo “*Tchiloli*” de S. Tomé (Pereira, P., 2002; Valverde, P., 1998; Kalewska, A., 2005) e “*Auto de Floripes*” do Príncipe (Dumas, A., 2009; Baptista, A., 2001) até à imensa variedade de “*brincadeiras*”, “*folgedos*” e “*danças dramáticas*” (Andrade, M., 1982; Cavalcanti, M., 2006b; Camarotti, M., 2001) presentes no Brasil contemporâneo, em muitos casos produto dos processos de “*crioulização*”/“*mestiçagem*” (Laplantline, F., & Nouss, A., 2001; Cascudo, L., 1962) e do encontro de antigas tradições portuguesas e europeias com formas rituais indígenas e ancestrais manifestações africanas, levadas, transformadas e vivificadas pelo imenso contingente escravo que “*fez*” o Brasil (Müller, R., 1990, 1995). Tomámos como referência a “*Nau catarineta*” de Paraíba (Paiva, C., 2003), a “*Marujada*” do Pará (Azevedo, 2003), os “*Cordões de Pássaros*” de Belém (Marton, M., 2010; Moura, C. E., 1997), o “*Cavalo Marinho*” de Pernambuco (Oliveira, E., 2005; Lewinsohn, A., 2009; Lyra, L. 2005), e ainda a “*Brincadeira do Boi*” de diferentes regiões do Brasil, (Cavalcanti, M., 2000; Silva, M., 2005; Biriba, R., 2007; Neto, A., 1997), para já não falar no fenómeno carnavalesco que de forma emblemática traduz “*o estar e sentir brasileiro*” para a compreensão desta manifestação numa forma mais abrangente (Queiroz, M., 1992; Cavalcanti, M., 2009, 2006a; Gonçalves, R., 2007; DaMatta, R., 1978).

Adoptámos a tipologia familiar do trabalho teatral na tentativa de melhor corresponder às respostas para as seguintes questões: onde, quando, quem, o quê, como e porquê.

Numa perspectiva de escrita a várias mãos integrámos os próprios “discursos” dos vários tipos de interlocutores: Participantes directos; Informantes locais privilegiados; Criadores e Especialistas em Teatro, Educação e Comunidade; Audiências.⁶

Verificámos e alinhámos ainda os signos mais reiterados na comunicação criada, nomeadamente sociais, lógicos e estéticos, bem como recorreremos aos parâmetros de análise oriundos das abordagens etnodramáticas – Etnocenologia (Pradier, 1998; Greiner & Bião, 1999), do teatro tradicional (Tillis, 1999; Pettitt, 2005; Camarotti, 2001), da antropologia teatral (Barba & Savarese, 2006), da antropologia da performance (Turner, 1987, 1982) e dos estudos performativos (Schechner, 1985, 1988, 2002; Taylor, 2003; Kirshenblatt-Gimblett; 1999). Realizámos igualmente a inventariação e descrição das estruturas dramáticas e coreográficas e dos próprios processos de encenação (incluindo a organização das cenas e a caracterização dos personagens). Neste último caso, utilizámos como referências principais os contributos da análise de espectáculos, da teatralidade e performance (Pavis, 2003; Ubersfeld, 1981; DeMarinis, 1997, 1993; Tillis, 1993; Carlson, 2004; McConachie, 2006; Zarrilli, 2006; Lehmann, 2007).

Procedemos ainda à fixação dos dispositivos ligados à intertextualização da literatura de cordel no que diz respeito aos temas, abordagens e isotopias mais frequentes.

Por fim, debruçámo-nos sobre os mecanismos de construção do conhecimento sobre a performance, por parte dos elementos dos grupos estudados, analisando as suas estratégias de preservação de um saber específico, da sua transmissão e transformação.

Com este estudo aprofundado sobre as Brincas Carnavalescas de Évora, identificámos um conjunto relevante de elementos que permitiram integrá-lo na abordagem global da nossa investigação, nomeadamente:

- Os traços comuns e específicos da performance, estudada no quadro das diversas manifestações na contemporaneidade;
- O impacto (sentimento de pertença, construção de comunidades imaginadas) destas manifestações da teatralidade popular sobre as próprias comunidades locais;
- As motivações da comunidade na sua relação com a vivência cultural e com uma expressão estética própria, atendendo aos processos paródicos, dialógicos e intertextuais, com relevo para outras manifestações populares contíguas (bonecos de Santo Aleixo, as “*décimas*” alentejanas, o “*cante*” alentejano, a literatura de cordel, entre outras).

⁶ Estes depoimentos foram obtidos quer através da realização de entrevistas, quer através das participações em encontros e debates, alguns deles, promovidos no âmbito do desenvolvimento da Pesquisa, como a tertúlia de Carnaval.

No quinto capítulo, articulámos todo o material analisado com as perspectivas actuais de Teatro e Comunidade⁷, problematizando os seus contributos, quer na perspectiva da criação contemporânea, quer na fundamentação das práticas de teatro e comunidade em curso, quer ao nível da preparação dos profissionais em teatro e comunidade.

Decorrente dos resultados obtidos através da análise dos dados, estabelecemos alguns princípios e características dos processos performativos populares, que consideramos apropriados e eficazes ao desenvolvimento de projectos teatrais comunitários

Tomámos ainda em consideração a influência da diversidade cultural e dos paradigmas de transição (entre local e global, rural e urbano, sedentarização e mobilidade) nas práticas concretas que o processo criativo, educacional e comunitário das Brincas de Évora corrente e ciclicamente agencia.

⁷ Fazemos decorrer as abordagens de teatro e comunidade da relação entre Teatro, Educação e Sociedade através duma reflexão sobre o desenvolvimento do teatro contemporâneo e da evolução do teatro educação a partir dos seus pressupostos artísticos, psico-pedagógicos e sociais.

CAPÍTULO I

Conceptualização do estudo

“The theater in the theater will probably continue to decline; but the theater ‘in life’ will permeate more and more activities, both ordinary and special. Anomie and identity crises diminish, while in their place are fixed roles and rites of passage transporting persons not only for one status to another but from one identity to another. These transformations are achieved by means of performance” (Richard Schechner, 1988)

I. 1. Da cultura à performatividade

I. 1. 1. Cultura: transformações ao longo do tempo

Como referiu K. Jensen (1995), a actual palavra ‘cultura’ deriva do latim ‘*colere*’ que, há dois milénios, significava ‘cultivar’ e andava associada à ideia de ‘tratar da terra’ e dos animais, num sentido relativamente neutro⁸. Com o tempo, o termo – que deveria intertextualizar uma mitologia oral pós-neolítica – foi-se substancializando através de novos conteúdos. O tipo expressivo de raiz agrícola manter-se-ia em regime de *ratio facilis* até aos nossos dias, no momento em que profundas alterações passaram a afectar esta fecunda memória dos gestos e acenos que sempre ligaram o homem à terra.

Um primeiro sentido de teor secular (Plutarco, Cícero) remeteu, por conotação, para a ideia de cultivo do ‘espírito humano’. Este entendimento da riqueza subjectivista equivalia à ‘alma cultivada’ pelo fruto da sabedoria (o conhecimento pessoal de cariz retórico, poético, filosófico, jurídico, etc.) e correspondia metaforicamente aos movimentos do arado num prado, também ele invicto e por cultivar. Esta terá sido a primeira adequação semântica à palavra original ‘cultura’, realizada a partir do étimo latino de natureza agrícola que havia de se projectar até aos nossos dias em significações como ‘desenvolvimento intelectual’, ‘saber’, ‘estudo’, ‘esmero’ e ainda ‘elegância’. Um segundo sentido da palavra cultura decorreu da teo-semiose de Santo Agostinho que transpôs o conceito de ‘*culture animi*’ da cultura subjectivista para o paradigma divino. A nova formação semântica teve uma vida intensa e acabou por associar, também até aos nossos dias, o uso da ‘cultura’ (que mantinha ainda um claro rasto agrícola) ao uso do ‘culto’ religioso.

Um terceiro sentido surgiu no Iluminismo. A nova visão celebrada através do neologismo latino ‘*Kultur*’, acabaria por actualizar, no interior da língua alemã uma nova vocação para a palavra (Herder, 1979). Esta noção moderna de cultura assentava na objectivação da totalidade do produto humano realizado, independentemente dos seus autores subjectivos. Nesta perspectiva, a imaterialidade e a materialidade historicamente acumuladas por uma dada comunidade (língua, terra, tradição, performance, objectos ‘culturais’) passavam a ser encaradas como obra do homem, isto é, como os produtos e a substância da sua própria cultura. Um quarto sentido de cultura está a ser desenvolvido na contemporaneidade escapando, pela primeira vez, à referência de matiz agrícola. Segundo McHoul (1996), ao contrário da visão moderna, o mundo é encarado como um volume policentrado, livre de estruturas fixas e sem base territorial. A culturização global dos hábitos passa assim a estar ligada às conectividades da rede e a novos tipos de partilha e de comunidades que o autor designou por ‘*being-in-common*’.

⁸ “Deriving from the Latin *colere*, to cultivate, the term ‘culture’ was originally associated with cultivating the earth and its animals in a relatively neutral sense, but over time it acquired two distinctly normative senses, one religious, the other secular. The religious, for example, in St. Augustine, who derived the concept of *culture animi*, cultivation of the human spirit, from Plutarch and Cicero, and rearticulated this to mean the cultivation of God by the human spirit, suggesting the common blurring of ‘culture’ and ‘cult’. The secular sense of culture was recovered during the Renaissance and revitalized by the new middle classes of the modern period. Aesthetic or rhetorical competences could serve, literally, as a sign of distinction in contrast to both the uncultured working class and the superficial sophistication of the aristocracy” (Jensen, 1995, p. 5)

I. 1. 2. Conceitos dinâmicos: o conflito e a esfera do não representável

Neste quadro geral da significação de ‘*cultura*’, é-nos possível situar alguns conceitos que, embora inevitavelmente presos a uma visão moderna – desde logo por colocarem em cena a divisão artístico/não-artístico –, acabam também por reflectir processos de interação que são próprios da contemporaneidade. É possível encontrar duas concepções para o termo ‘*cultura*’ de acordo com dois pontos de vista: do ponto de vista antropológico/sociológico, a cultura é encarada como um sistema de significações, cognições, símbolos e experiências partilhadas que se expressa nos comportamentos e práticas de um dado grupo, atribuindo-lhes uma definição social e um certo sentido de associação. Do ponto de vista estético/artístico e literário, o termo cultura refere as acções, resultados, expressões ou produtos que são abarcados pela classificação (com origem iluminista) de ‘*Belas Artes*’ e que são interpretados como tendo um valor intrínseco ou autotélico. É esse o entendimento moderno da ‘*poiesis*’: uma linguagem que se gera a si própria e que, tal como Jakobson (1973) caracterizou a “*função poética*”, define um valor essencialmente não transitivo⁹.

Estes dois pontos de vista que contêm entre si denominadores comuns, nomeadamente pela partilha de determinadas expressões e valores, poderão ser transversalmente entendidos no quadro de uma proximidade que tende a esfumar a ideia de fronteiras rígidas. É o caso das três concepções de cultura de Erickson (1987), no estudo das culturas organizacionais, como a escola, que visam moldes interpretativos que atribuem significados ao comportamento. Na primeira concepção, a cultura consiste em pequenos aglomerados de conhecimento que são armazenados no interior de um determinado grupo social e que, sob a forma de assunções básicas e tácitas, são passadas de geração em geração. Na segunda concepção, a cultura corresponde a um conjunto mais limitado de extensos aglomerados de conhecimento que se traduzem por estruturas conceptuais que, por sua vez, constituem aquilo que os membros do grupo descodificam como sendo a realidade. Estas estruturas e símbolos da realidade são largamente partilhados no interior do grupo considerado. A terceira concepção visa uma forte interligação entre estrutura social e cultura, o que pressupõe a existência – dentro de cada grupo ou classe social – de uma partilha de conhecimentos específicos que gera, por sua vez, fortes padrões de auto-reconhecimento.

Esta perspectiva dinâmica e triádica considera que o mais importante não é a natureza do conhecimento social, mas sim a relação entre o conteúdo do conhecimento cultural e a situação de vida específica de pessoas e grupos, na qual o conhecimento é sustentado. Nas três concepções de cultura de Erickson, a passagem do testemunho revela-se como um factor fundamental, sendo também dada ênfase à intergeracionalidade que tem necessariamente em vista a socialização. De referir o facto de a terceira concepção destacar sobretudo o papel da aprendizagem cultural, assim como as re-

⁹ Jakobson sublinha este facto que acaba por remeter a poesia para uma dimensão significativa de feição autotélica, onde se joga, não já a indexicalidade, mas auto-referencialidade: “(...) a palavra é sentida como palavra e não como simples substituto do objecto nomeado, nem como explosão de emoção. É nesta qualidade que as palavras e a sua sintaxe, a sua significação, a sua forma externa e interna não constituem índices indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor” (Jakobson, 1973, p. 124).

formulações e mudanças que se processam no interior de uma mesma geração. Esta visão estabelece uma ligação realmente dinâmica entre a visão moderna de cultura e a visão mais policentrada de A. Mchoul.

No mundo contemporâneo é patente uma permanente tensão entre os formatos que tendem para a estabilidade ou para a culturização global dos hábitos (o chamado *'mainstream'*) e a visão policentrada e turbulenta que ininterruptamente a atravessa. Sob esse pano de fundo – dir-se-ia horizontal –, persistem a nível local e regional relações de índole vertical que continuam a rever-se em noções como as de *'alta cultura'* e *'baixa cultura'* ou *'cultura popular'*. Teremos assim, tal como DaMatta (1986, p. 124) referiu, a cultura e culturas particulares adjetivadas (popular, indígena, nordestina, de classe baixa, etc.) como formas secundárias, incompletas e inferiores da vida social. No entanto, todas as formas culturais – ou todas as *'subculturas'* – acabam por ser equivalentes e aprofundam sempre aspectos importantes que não podem ser esgotados completamente por uma outra *'subcultura'*.

É por isso que Burke (1996) concluiu que a cultura popular não é homogénea, possuindo variações regionais e variações, segundo as ocupações dos membros das comunidades. Ou seja, de forma mais límpida: *"a cultura do camponês não é a mesma que a do artesão e a cultura do camponês criador de gado não é a mesma do camponês que se dedica à agricultura"* (ibid., p. 4). O autor, reatando um conceito tão flexível como o de Erickson, conclui que:

a nova história cultural não é um campo estreito, com fronteiras separando-a de outros campos de pesquisa. É melhor pensar, talvez, em aspectos da cultura ou da sociedade inteira vistos sob um determinado ponto de vista, atentando-se, sobretudo, para o simbolismo consciente ou inconsciente e, também, para a poética, para regras e princípios de vida quotidiana (ibid., p. 6)

Ao estudar-se um grupo social (ou uma performance específica com origem nesse grupo) há, portanto, várias ordens de razões que obrigam a ponderar as questões culturais. Para Nunez & Beraza (1989), essas ordens de razões – que são sempre plurais – podem ser condensadas em três aspectos capitais: possibilidade de analisar as percepções, possibilidade de analisar os conflitos e possibilidade de analisar os processos de mudança. Se esta condensação evidencia a importância das representações numa moldura inevitavelmente tensional, já na proposta de Foster (1986) – que também pressupõe a existência de três níveis através dos quais a cultura de um grupo se manifesta – as representações como que estabelecem a mediação entre a acção e o domínio do irrepresentável. Ou seja, o autor considera um primeiro nível (consciente) em que se destacam as manifestações comportamentais e a acção; um segundo nível (subconsciente), em que surgem as representações que têm que ver com valores e normas; e, por fim, um terceiro nível (inconsciente) relativo às assunções básicas. É neste último nível, num campo progressivamente mais profundo e interiorizado, onde se situam as crenças e manifestações não explicáveis, que se enquadram os elementos mais resistentes à mudança.

Note-se que, entre o desafio moderno da cultura e as novas partilhas policen-tradas, estes vários conceitos vão criando posicionamentos diferenciados e dinâmicos, mas que acabam por delimitar uma lógica. Por um lado, as três concepções de Erickson destacam a dimensão relacional (entre o conteúdo do conhecimento cultural e a vida específica das comunidades); por outro lado, as três ponderações de Nunez & Beraza destacam o conflito como eixo criador das representações e, por fim, os três níveis de Foster dão atenção à dimensão da perenidade e, conseqüentemente, à expressão do ‘não dito’. A lógica que aproxima estas propostas assenta essencialmente na inevitabilidade relacional que subjaz, por sua vez, ao conflito e a um valor em si mesmo que, no mundo artístico – como vimos – corresponde à ideia de ‘poiesis’ e que, na concepção de Foster, corresponde à ideia do “*não explicável*”

I. 1. 3. A dimensão relacional

Esta lógica que envolve a “*relação*” como elemento primordial ligado ao conflito e ao ‘não dito’ merece uma breve reflexão intercalar. Deely (1995), refere-se ao despontar de “*uma nova linha na antiga tradição*” concluindo que “*a preocupação básica é com aquilo que é o que é independentemente do homem e, em segundo lugar, com as coisas que são produzidas pelo homem e dele dependem. Nas ciências sociais, a preocupação é com ambos igualmente*” (ibid., p. 82).

Com ligações interessantes a este postulado relacional que dá igual atenção – como se não houvesse separação – entre o que depende ou não do homem, Nunez & Beraza (1989), realçam duas categorias de componentes dir-se-ia tradicionais de cultura: a profana e a sagrada, sendo esta última – ao nível do ‘não dito’ – a base dos aspectos mais perenes (inalteráveis), na medida em que se nutrem de sentimentos irracionais, difusos, relacionados com a segurança pessoal. É por isso que, segundo estes autores, quando existe uma ameaça de mudança, as culturas tendem a gerar mecanismos de auto-defesa e de sobrevivência.

Potenciando a importância da relação em si sobre os agenciamentos e processos particulares, Hosoe (2007), dá especial atenção ao facto de, na contemporaneidade, sermos confrontados com perspectivas emergentes que pressupõem diversos perfis culturais que estão na base de rupturas radicais: passagem duma cultura agrícola para uma cultura industrial ou duma recessão pós-industrial para a emergência da “*ne-omadic culture*”. Esta abordagem de Hosoe mobiliza naturalmente a economia, o conhecimento, a tecnologia e a criatividade humanas num sistema coeso de ininterruptas inter-relações: “*A key element is the shift towards a culture of sharing rather than one of consumption*” (ibid.).

A lógica que, como vimos, aproxima as propostas de Erickson, Nunez & Beraza e Foster e que dá corpo e continuidade a uma tradição que, por sua vez, enfatiza o permanente nomadismo das entidades relacionais, tem a sua matriz mais recente e contemporânea em Deleuze (1987)¹⁰.

Os processos de hibridação entre tendências que dão a ver o mundo da cultura como um mapa de interações permanentes podem, na verdade, ser revistos em alguns conceitos chave do autor, nomeadamente a “*desterritorialização*” que é definida por Deleuze como o operar de linhas de fuga. As linhas de fuga, por natureza própria, são vectores que não têm qualquer território. Se nos ativermos à relação entre homens e animais, verificaremos que nem uns nem os outros se imitam:

Embora existam linhas de fuga que atravessam ambos por via da proximidade estabelecida. Por outras palavras, cada um deles desterritorializa o outro. Trata-se, neste caso, do «devenir – animal do homem e do devenir – homem do animal». É, portanto, por intermédio daquilo que seria o pretense território de ambos, que se escavam e fundam as linhas de fuga que definem a própria proximidade e, naturalmente, a interação (Carmelo, 2003, p. 205)

A partir daqui, outros exemplos poderiam recobrir todo o tipo de proximidades e interações possíveis do mundo físico ou imaginário, entre identidades e culturas que são, permanentemente, atravessados uns pelos outros. Não existem, pois, elementos que não desterritorializem outros. Desterritorializar coincide, portanto, com o próprio percurso labiríntico e actuante do sentido. Haverá um devir contemporâneo das Brincas Carnavalescas de Évora e haverá, também, um devir tradicional das Brincas Carnavalescas de Évora; as linhas e fuga marcam e, ao mesmo tempo, desmarcam territórios fixos.

O “*rizoma*”, outro conceito seminal de Deleuze que antecipa o conceito mais contemporâneo de rede, define de modo ainda mais cristalino este nomadismo interactivo e criador:

À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse rameener ni à l'Un ni au multiple (...) Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes (...) A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes: lignes de segmentarité, de stratification (...) mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialization comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature (Deleuze & Guattari, 1980, pp. 31/32)

¹⁰ Deleuze ao reflectir sobre a arte contemporânea introduz o conceito de nómada, para caracterizar os fluxos constantes num espaço móvel “*a nomadic absolute, as a local integration moving from part to part in an infinite succession of linkages and changes in direction. It is an absolute that is one with becoming itself, with process*” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 494).

Neste sentido, e recorrendo ao mesmo exemplo crucial, o rizoma conecta aspectos singulares das Brincas Carnavalescas de Évora com aspectos de outros sistemas, determinações e naturezas.

Os processos culturais de hibridização, como os considerados por Burke (2003), deverão, pois, ser vistos neste contexto eminentemente relacional: “*devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer os encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos*” (ibid., p. 31). O autor explicita o fenómeno híbrido através da “*circularidade cultural*” onde ocorre um processo dando o exemplo em que a “*África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajecto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação*” (ibid., p. 32).

Também Canclini (2006) ao reflectir sobre as culturas híbridas se apoia no conceito de desterritorialização, argumentando assistir-se a uma profunda mistura das coleções organizadas pelos sistemas culturais, propiciando a disseminação de “*géneros impuros*” de características híbridas.

Outros processos, como os definidos por Tönnies (1957) de integração social fazendo interagir a «comunidade» (Gemeinschaft) e a «sociedade/associação» (Gesellschaft), e que relacionam afecto e emoção com instrumentalidade e razão, ou os definidos por Bourriaud (2002), que reconhecem na actividade cultural a necessidade do encontro, diálogo e reconhecimento como essenciais à sociabilidade, reflectem igualmente o primado relacional e rizomático que articula o conflito e a mudança com uma dimensão policentrada da cultura.

Não é por acaso que Nancy propôs, em meados da década passada, que a dimensão do “*We*” deverá corresponder a qualquer coisa “*that needs to be created, not something that is self-evident, and it needs to be sustainable, even if always changing in practice. Arguably, ‘we’ is something that can come into being under the stimulus of a shared cultural activity*” (Nancy apud Bromley, 2010, p. 14). Com efeito, uma comunidade é sempre o resultado duma interrupção de singularidades e não o resultado do trabalho de “*singular beings, nor can it claim them as its Works*” (ibid. p. 14).

I. 1. 4. – A performatividade como meta comunicação e a teatralização do mundo

Lima (2008) sublinhou a relevância da “*performatividade*” como esteio alargado e processual que implica cenários de simulação entre a representação e a realidade:

O termo performatividade, nascido e desenvolvido entre os estudos da performance, indica um “fazer como”, “um fazer fazendo como”. Designa as relações de simulação estabelecidas entre o autor/actor/performer e a realidade, quer através de recursos ficcionais, quer através de recursos auto-induzidos, visando iludir, fazer crer/enganar o espectador e ou até a si mesmo, através de simulações (ibid., p. 33)

Autores tão distantes como Bentley (1967) ou Fischer-Lichte (1992) têm uma perspectiva sobre as audiências, considerando, à sua maneira, a passividade do público na relação com a cena, que contradiz um dado central da natureza estética do teatro que é o seu âmbito de partilha: “*...the audience cannot merely «look on» as the drama*

is performed « to » it: it must, at the very least, be recognized as active enough to choose to attend the performance and to share in the performance's aesthetic frame" (Tillis, 1999, p. 83). Fundamental neste acto-em-partilha é a compreensão de que o âmbito teatral se baseia na verosimilhança da acção, o que significa que o público, no modo como descodifica as várias camadas que tem perante si – em co-presença –, começa por entender este facto denotativo básico: *“ele está a representar”*. Esta incorporação imediata constitui um signo, segundo Eco (1977), cujo uso permitirá depois ao espectador conotar e conjecturar.

Tillis (1999) recorreu ao conceito de *'framing'* para traduzir o âmbito estético partilhado por actores e espectadores. Curiosamente, segundo o autor, o conceito tem sido mais usado em campos como a antropologia e a sociologia do que nos estudos teatrais, embora seja decisivo para todas estas áreas. *'Frame'* caracteriza-se, desta forma, como uma entidade essencialmente fáctica: comunicação sobre comunicação. Esta meta-abordagem pressupõe que existem modos que ditam a um determinado público como receber/tratar a comunicação que é formatada (*'framed'*) na cena. Este ponto de partida, muito ligado à capacidade imaginativa, faz depender a comunicação interior da meta-comunicação: sem a primeira, que postula as condições gerais de descodificação, a segunda, atenta ao devir ficcional e à gestão interiorizada do plot, não sobreviveria. É por isso que para Tillis *“a «shared frame of make-believe action» I refer to a «communication about communication» that the audience has received and properly understood”* (Tillis, 1999, p. 84).

A existência prévia desta meta comunicação, dita a complexidade de muitos tipos de performance, tal como Bakhtine (1981) observou:

We have before us two events: the event that is being narrated in the work and the event of narration itself (...); these events take place at different times (...) and in different places, but at the same time these two events are indissolubly united in a single but complex event that we might call the work in the totality of its events (Bakhtine, 1981, p. 255)

Poderemos concluir que este desiderato meta comunicacional é comum, quer à narração de histórias, quer ao drama em geral e permite-nos separar a acção do seu estado prévio, ou seja a aceitação ditada pela cena de um certo *“fazer acreditar”*.

Também no caso das Brincas Carnavalescas de Évora, a situação dita por si própria aos performers um estado que remete para um certo *'make-believe'*, ou *'imaginary act'*, ou ainda para o que Umberto Eco referiu como sendo um simples signo a usar e que decorre da interiorização por parte do público – *“Eles vão representar!”* – *“the event of narration itself”*, como adiantou Bakhtine. Interiorizada esta meta comunicação, ou este *“frame”*, o público passa então a interagir intensamente com a *'multifuncionalidade'* proposta pelo enredo das Brincas, passando a uma *'comunicação interior'* – *“the event that is being narrated in the work”*, como explicitou Bakhtine. Quer Eco, quer outros autores realçam o carácter indubitável que deve relevar a separação entre vida real e o enunciar ficcional do drama.

Contudo, para além do agir específico do performer, a própria espacialidade e o quadro situacional podem traduzir e anunciar o “*frame*” (a meta comunicação):

Communication of the need for the audience to share in the dramatic frame of make-believe action is not solely the responsibility of the performer, however. The frame is also communicated spatially (this place is to be taken as another place) and temporally (this time is to be taken as another time) (Tillis, 1999, p. 84)

Esta dimensão meta comunicacional (“*the make-believe frame of drama*”) convive com a dimensão estética, no que consiste numa partilha, dir-se-ia ao nível do não-dito, entre os dois aspectos: “*both the aesthetic and makebelieve nature of the performance*” (Tillis, 1999, p. 86). O autor dá o exemplo da representação da Paixão de Cristo, que ilustra emblematicamente esta convivência extrema entre audiência e actores: “*actors in the dramatization do not actually become the characters they present (...) no matter how much they «identify» with them and that the audience does not think that it is seeing the actual trial, crucifixion, and resurrection of Christ. The actors, rather, are making-believe, and so is the audience*” (ibid. 1999, p. 86).

Nos estudos realizados sobre a performance¹¹, Schechner (2002) reflecte sobre a dualidade da performance na vida quotidiana. Reiterando a necessária distinção acima enunciada, enuncia alguns problemas que se podem colocar aos actores de algumas tradições estilísticas:

In the theatre the actor and the audience both know that the actor is not who he is playing. But in reallife a person is simultaneously performing herself and being herself. The matter is, of course, nicely complicated because in some methods of realistic acting, actors are taught how to use their own selves to construct theatrical roles (ibid., p. 177)

A construção da realidade numa moldura de tipo performativo resulta sempre, portanto, de um jogo de simulações e idealidades que os sujeitos aceitam como tal, assim mesmo se constituindo. É por esta razão que Almeida (2006) refere que a performatividade¹² não é algo que o sujeito faça, mas antes um processo através do qual ele é justamente constituído.

Apesar do paradigma performativo enunciar este tipo abrangente de laços, é um facto que a pesquisa académica sobre este tipo de manifestações tem produzido abundante material. Contudo as perspectivas e as próprias designações não são as mesmas no campo das ciências sociais e no campo das artes. Na antropologia, estas manifestações são inseridas na teoria da performance e são designadas como performances culturais. No campo artístico, e particularmente no âmbito dos estudos de teatro, não existe uma uniformidade taxonómica e nominativa.

¹¹ Schechner (1985, 2002) desenvolve alguns conceitos teóricos básicos da Performance (apresentação de si; comportamento restaurado; expressão cultural; drama social) que aprofundaremos no IV Capítulo.

¹² Apesar da designação “*Performativity*” ter sido usada pela 1.^a vez por Austin (1955), está intimamente relacionada a uma visão pós-moderna, já não apenas intrinsecamente ligada às práticas artísticas, mas como algo que atravessa o mundo social político e material, o que influi decisivamente na erosão da distinção entre arte erudita e arte popular.

Para muitos autores, o teatro e/ou a performance têm servido como metáfora para a compreensão do mundo. Esta espectacularização do quotidiano surge espelhada, hoje em dia, de modo comum, como sugeriu Pavis através da metáfora “*qui conçoit le monde comme un spectacle mis en scène par Dieu et joué par des acteurs humains sans envergure*” (Pavis, 1996, p. 382). A massificação mediática contemporânea tem-se mostrado particularmente permeável a este ‘teatro do mundo’. Alain Touraine (1994) venceu bem esse facto, acentuando a autonomia do sujeito num ‘face a face’ directo com a arena do dia-a-dia, ilibado, de algum modo, do peso da história e das doutrinas dir-se-ia axiais: “*As crises de mutação que fazem passar da sociedade industrial à sociedade programada correm o risco de fazer desaparecer a consciência de historicidade, e assim a própria ideia de modernidade, mas é também através dessas crises que a ideia de sujeito se desprende do historicismo*” (Touraine, 1994, p. 263).

Na contemporaneidade, as meta narrativas ideológicas que atribuíram um sentido pleno ao mundo diluíram-se – pelo menos no plano da sua mobilização social e interpretativa – e esse facto vital tem contribuído, nas últimas décadas, para o emergir de um espaço público em que o fundamental é, não a verdade, mas a simples produção de sentido. Ou, se se preferir: a simulação de tipo ficcional, que Lima (2008) propõe para caracterizar a performance, mas agora aplicada e transposta ao mediatismo das meta ocorrências, correspondendo à reactivação dos mitos clássicos¹³. Por outras palavras: o palco desnudou-se e como que ‘apareceu’ moldando toda a realidade, tornando-se acto espectacularizado em toda a sua força global e mediática. Esta metamorfose nos modos de ler e de compreender o mundo fez com que a ideia de “*contexto – tão cara à modernidade – cedesse muito do seu espaço ao intertexto*” (Machado, 2008, p. 48), ao diverso, ao diferendo e sobretudo à “*paródia*” (Hutcheon, 1985), ao cómico e carnavalesização (Hiebert, 2003; Lacaba-Gutierrez, 2006), isto é, ao entrecruzar de múltiplas linguagens, percepções e agires.

¹³ As “*meta-ocorrências*” são objecto de reflexão na área da Comunicação (Carmelo, 2008; Rodrigues, 1993) correspondendo a sequências ou cadeias ficcionais, de propagação global ou regional, que têm no início como base um facto real e a correspondente notícia. Contudo, quando os factos reais são depois apaixonadamente transformados, ao longo de um determinado período, em efabulação ficcional, intertextual e contagiosa, pode dizer-se que passamos a estar face a uma típica meta-ocorrência. Esta predisposição quase genética, que encontrou, noutras eras, sobretudo nas literaturas orais e mitológicas, o seu esplendor, está hoje a ser subtilmente reatada. Com efeito, as sociedades actuais revêem nas novas narrativas mediáticas as histórias exemplares onde projectam as suas fragilidades, as suas singularidades e os paradigmas da sua existência. A morte e a notícia da morte de Diana têm quinze anos, mas ainda hoje a respectiva meta-ocorrência continua a alimentar debates acesos, tomadas de posição diversas, para além de inúmeras conjecturas. As meta-ocorrências alimentam-se, portanto, do mesmo tipo de mistura entre ficção e real que florescia nos antigos mitos.

De forma particularmente sintomática Pavis (2001) refere que a maior parte dos grandes debates teóricos :

Ne portent plus sur l'épistémologie et la méthodologie, mais presque exclusivement sur l'étendue du territoire pouvant se réclamer soit des performances, soit de L'Ethnoscénologie, soit de la théâtralité. Territoire illimité, en constante augmentation du fait d'une activité ludique ou d'une métaphorisation incessantes : la notion de théâtralité est apposée à tout (rituels, pratiques de la vie quotidienne, arts plastiques, urbanisme, paysages, etc.). Emploi d'autant plus pléthorique que la théâtralité, ainsi mise à toutes les sauces culturelles, n'est plus qu'une notion métaphorique, échappant à toute saisie analytique, qui uniformise les objets analysés en leur imposant une désignation banale et convenue. Ainsi en va-t-il, par exemple, des métaphores que le land art emprunte à la théâtralité : la mise en scène, la spectacularité. Toutes les scènes, de la scène de ménage aux paysages américains aménagés par le land art, sont ainsi qualifiées de théâtral au regard d'un observateur potentiel; elles sont des performances, fabriquées pour nous et engageant une pratique humaine, données à voir en spectacle (Pavis, 2001, p. 17)

A divisão clássica entre palco e plateia, ou entre representante e representado, não só se esfuma como se projecta no mundo e nos media que o dão a ver como acontecimento, desenrolando-se numa multiplicidade acentrada de narrativas. Todo este vasto território da simulação é, nos dias de hoje, uma imensa performance que permite realizar diagnósticos sobre as encenações da própria realidade. Daí a concepção englobante que permite rever no teatro e sobretudo na performance em geral – um e outro dissociados da hipercodificação clássica que os caracterizaram – o papel de um paradigma analítico de tipo completamente novo.

Carlson (2004) já havia vaticinado esta tendência clara de superação, quando estabeleceu relações entre a emergência da performance no campo plástico da arte e do teatro e a vida contemporânea:

It is not surprising that such performance has become a highly visible – one might almost say emblematic-art form in the contemporary world, a world that is highly self-conscious, reflexive, obsessed with simulations and theatricalizations in every aspect of its social awareness. With performance as a kind of critical wedge, the metaphor of theatricality has moved out of the arts into almost every aspect of modern attempts to understand our condition and activities, into almost every branch of the human sciences-sociology, anthropology, ethnography, psychology, linguistics. And as performativity and theatricality have been developed in these fields, both as metaphors and as analytic tools, theorists and practitioners of performance art have in turn become aware of these developments and found in them new sources of stimulation, inspiration, and insight for their own creative work and the theoretical understanding of it (Carlson, 1996, p. 6)

Este vaticínio, como pudemos ver, não ocorreu apenas no campo da relação palco/não palco. Tal como aconteceu no design, através da assunção da estética (o legado da arte) e da não-estética (o legado da eficácia), também o universo da teatralidade tendeu, na sua coabitação múltipla, a superar claramente as fronteiras entre a ficção e realidade, entre a verdade e sentido e mesmo entre arte e não arte.

Esta desmontagem de uma longa tradição releva o papel da teatralidade e da performance como metáforas capitais do nosso tempo, tal como assinalou Stambaugh (2002):

En un principio, teóricos como Goffman usan el teatro como una metáfora de la acción humana. En varios escritos subsecuentes, performance aparece igualmente como una metáfora. Pero poco a poco el performance y la teatralidad se convierten en paradigmas analíticos. El paradigma puede valerse de metáforas y analogías, pero va más lejos en tanto que propone nuevos modelos teóricos. Cada vez se hace más claro que el performance y la teatralidad son centrales, no secundarios o accesorios al acontecer social, político y cultural (Stambaugh, 2002)

É neste contexto de descorporização do palco e de encenação do mundo – terreno onde o teatro e a performance coabitam – que passamos a apresentar um conjunto de conceitos que irão atravessar operatoricamente a nossa análise das Brincas.

I. 2. Teatro e teatralidades

I. 2. 1. Antes e depois da axialidade do texto

As transformações operadas no teatro ocidental, que analisámos enquanto descorporização das relações fixas palco-plateia que se projectam no mundo, já haviam sido antes cumulativamente influenciadas por formas teatrais não ocidentais. A definição de teatro advirá hoje, não de linearidades prescritas, mas antes de múltiplas incorporações com origem, quer nas diversas desmontagens processadas no Ocidente desde as últimas décadas do século passado, quer nas várias expressões não Ocidentais que nele pro-activamente foram afluindo¹⁴. As desterritorializações foram assim sucessivamente animadas por linhas de fuga que curiosamente misturaram a tradição e a contemporaneidade.

O teatro começou com o espaço, a voz e o corpo. O texto era a assunção plena desses aspectos que iam sendo transpostos para uma dimensão que permitia fazer contrastar o individual e o social. A passagem do teatro para uma apropriação comunitária pressupôs uma curiosa identificação entre representantes e representados. Por exemplo, na Idade Média, o teatro de natureza profana “*era perseguido pelo Cristianismo, havendo permissão da Igreja apenas para realizar os «Mistérios» no adro ou no interior do edifício religioso*” (Lima, 2006, p. 37). Geralmente, as manifestações teatrais eram

¹⁴ Este jogo de influências permite-nos também referir a relevância da etnocenologia que corresponde a uma lógica de corte – ou seja de demarcação intencional face à “*instituição*” – e que consiste numa tentativa de abordagem que se situa num território fronteiriço aos cânones do teatro ocidental, apelando aos contributos da etnologia. O ponto de partida reside em certas manifestações espectaculares originárias de culturas não ocidentais, mas também de “*formas ocidentais que não pertencem ao teatro convencional*” (Khaznadar, 1997, p. 55). Na etnocenologia, o conceito de cena é “*reabilitado incorporando a ideia de corpo e espaço cénicos*” (Bião, 1999, p. 17). No entanto, nem sempre a demarcação define a etnocenologia. Para algumas correntes etnocenológicas, mais próximas dos estudos da performance, as práticas espectaculares, são entendidas de forma ampla e integram as acções do quotidiano (Pradier, 1998). Para outras correntes, a etnocenologia estuda, “*documenta, e analisa as formas de expressões espectaculares dos povos (...) destinadas a um público*”, excluindo “*os factos e os gestos da vida quotidiana*” (Khaznadar, 1997, p. 55).

enunciadas em espaços pouco nobres, tais como carroças, tabladros, praças, não existindo espaços concretos para a apresentação de espectáculos. O teatro assumia um cariz de “*criação colectiva, de jogos cénicos sob máscaras e de personagens tipos, que caricaturavam a sociedade, a Commedia dell'arte significou, literalmente, a profissionalização do teatro*” (ibid. 2006, p. 37).

Foi a invenção da imprensa que acabou por trazer ao teatro um novo tipo de imersão institucional que passou a impor sobre o individual – e sobre as comunidades que se reviam no drama popular – uma nova categoria socialmente fixada. McConachie (2006) fez depender desta revolução o próprio legitimar do drama no mundo moderno:

In western theatre, however, many developments could not have occurred without the theatre's immersion in print culture. The legitimation of dramatic, text-based theatre as an independent institution, the development of perspective scenery within a proscenium frame, the authority accorded to dramatic authors, and the legibility of the gestures and characters presented by Western European actors were all dependent on the reality effects of print culture (ibid., p. 153)

A desmontagem do moderno passou, por um lado, pelo desinstitucionalizar do texto como unidade fixa e, sobretudo, pela relativização da própria noção de narrativa (de que o texto legitimador era afinal um óbvio e natural correlato). O conceito de pós-moderno colocou em evidência, na sua origem e desenvolvimentos – desde a obra homónima de Lyotard (1989) –, o anúncio de uma ruptura com os ideais modernos. No terreno, estas rupturas surgiram paulatinamente ao longo de todo o século XX e, a partir dos anos 60, pressupuseram uma maior abertura do teatro ocidental a outras formas culturais de compreensão do fenómeno teatral. Esta consciência que foi implicando necessariamente a absorção e apropriação de novas “*matrizes imagéticas e estilísticas*” acabaria por transformar-se num processo de ‘reelaboração’ do próprio conceito de teatralidade, no seio do qual o conceito seminal de representação viria a ser reformulado e até superado. A crise da representação está, pois, na essência do teatro e da cenografia pós-modernos (Motta, 2008).

De algum modo, a teatralidade pós-moderna reata a abertura original que, há dois milénios e meio, fora consagrada apenas ao espaço, à voz e ao corpo. A diferença é que hoje o texto é só já o fruto de uma interacção à procura dos seus múltiplos centros e fragmentos. Se Derrida (1981) tivesse agora escrito o seu *Glass*, talvez tivesse dito que a tragédia não passa, nos nossos dias, de um jogo que pretende dar a ver na articulação a nossa consciência global. Não é por acaso que a dissociação face à figura fixa e impositiva do texto constituiu sempre uma constante da luta impiedosa que o ‘mundo pós’ foi desencadeando contra o peso do teatro herdeiro da “*print culture*” (recorrendo ao conceito de McConachie). Hans-Thies Lehmann (2007) ao reflectir sobre as mudanças ocorridas no teatro contemporâneo considera a existência da ruptura com o “*teatro*

*dramático (...) subordinado ao primado do texto*¹⁵ que estaria “*pensado tacitamente como um teatro do drama*” como base para a emergência do teatro pós-dramático (Lehmann, 2007, p. 25).

Diagnósticos como o de Lehman pressupõem que se registou uma passagem realmente conflitual do campo dos signos linguísticos para o campo dos signos visuais (Lima, 2006), resultado, porventura, também, do excessivo peso acumulado que a história da literatura sempre fez sentir sobre a história do teatro.¹⁶

A conflitualidade desta transição que sucintamente pode resumir-se como superação do texto (à imagem da superação dos dogmas noutras áreas, desde os anos oitenta do século passado) colocou a nu algumas questões antes não analisadas e de que são exemplo a negligência grave face às diversas manifestações da teatralidade que se desenvolviam paralelamente.

Neste contexto podemos acrescentar a pouca atenção às teatralidades populares que tinham no espaço público da rua a cena.¹⁷

Carlson (2004) refere por exemplo as grandes evocações históricas, fruto do desenvolvimento duma visão romântica e do despontar dos nacionalismos, performances muito em voga nos finais do séc. XIX:

A vogue for large outdoor civic pageant/performances spread to many countries in the late nineteenth century. In Germany from the 1870s onward, in the aftermath of the Franco-Prussian War, huge outdoor spectacles were given in many locations, recreating historical and legendary events and mixing historical figures with mythic and allegorical representations.

These spectacles anticipated and may have served as the models for the very similar civic pageants presented to hundreds of thousands of spectators in locations across England and America between 1905 and 1925. This movement contributed strongly both to the idea of theatre as an outgrowth of community activity (ibid., p. 97)

¹⁵ Para Pavis (1996), o texto dramático enquanto elemento essencial do espectáculo sofreu uma profunda transformação. Para tanto terá contribuído uma visão de encenação como “*transposer l’écriture dramatique du texte (...) en une écriture scénique (...) concrétisation du texte, à travers l’acteur et l’espace scénique, dans une durée vécue par les spectateurs*”, o que, no entanto, não deixa de conferir centralidade ao texto. Para o autor o desenvolvimento das práticas teatrais nas últimas décadas “*semble avoir inventé son propre rapport aux textes et à la scène*” (Pavis, 1996, p. 210/214).

¹⁶ “*É um erro, em que muitos incorrem ainda com frequência, conceber a história do teatro como um simples capítulo da história da literatura. As raízes desse erro remontam à antiguidade clássica, quando Aristóteles na sua Poética considerou o espectáculo a parte menos importante do teatro, «pois a tragédia subsiste inteiramente sem a representação e sem o jogo dos actores», concepção esta que os teorizadores da Renascença entronizaram em dogma absoluto*” (Rebello, 1977, p. 6).

¹⁷ “*No que chamamos o mundo ocidental sempre as classes privilegiadas económica, social e politicamente, têm manifestado desprezo pela plebe, pelo populus in populo, pelo «povo popular»*” (Guerreiro, 1993, p. 13).

Narciso Telles (2005) realçou também o facto da menor atenção sobre estas práticas, referindo que o texto, nem sempre, ocupou um lugar central nas práticas teatrais. As análises ao teatro de rua ressentem-se ainda hoje deste tipo de olhar que sobrepõe o eixo da dramaturgia sobre o eixo que deveria ser o núcleo essencial do ser teatral – a cena:

A historiografia de nosso teatro foi escrita basicamente a partir da dramaturgia. A cena, local por excelência do acontecimento teatral, foi renegada ao segundo plano. A ampliação de pesquisas sobre a cena, especialmente nos programas de pós-graduação, tem tentando repensar essa visão. Porém, o teatro de rua é um tema ainda carente de discussão e pesquisas. O preconceito e a falta de uma conceituação clara dessa modalidade teatral são alguns dos problemas encontrados pelo pesquisador que queira investigá-la. Ao longo da nossa pesquisa, localizámos alguns trabalhos, a maioria infelizmente não publicados (ibid.)

I. 2. 2. Referências de uma metamorfose sem fim

As transformações que permitiram ancorar, nos nossos dias, as práticas da teatralidade a um devir aberto – no seio do qual o teatro de rua, a performance e até a herança mais ílesa a mudanças coabitam –, através de incorporações e desmontagens várias, contaram com protagonistas muito diversos. Passamos a analisar alguns passos relevantes desse longo caminho, de Berthold Brecht a Dário Fo.

O teatro de Brecht teve como objectivo desocultar o próprio curso da realização/enunciação das acções e reacções humanas num quadro histórico dado. Este tipo de actuação “*sem a quarta parede*”, colocou em evidência o facto de os actores estarem a ser observados, mas também o facto de os actores se estarem a observar a si mesmos, enquanto representavam. O gesto, para Brecht, é um signo das relações sociais presentes no desempenho de um determinado papel. É por isso que “*a dicção*” e o “*gesto*” necessitam, em Brecht, de ser meticulosamente seleccionados, requerendo, portanto, “*amplitude*” (Machado, 2008, p. 42). É um facto que, com o teatro de Brecht se inaugurou uma mudança que constitui o primeiro passo rumo a uma evidente função social do teatro (Pavis, 1996; Carlson, 1997), inserindo-se na cena o espectador como construtor¹⁸. Esta lógica de múltiplos olhares (activos, pró-activos, passivos), em conjugação com o reatar do coro¹⁹, tende a sobrepor-se às linearidades que a unicidade do texto, por si só, inevitavelmente condicionaria.

¹⁸ Os múltiplos olhares e a montagem aos “*golpes*” constituem a base estética do teatro de Brecht: “*A atitude proposta ao espectador brechtiano*” baseia-se na apresentação de uma “*narrativa que avança aos golpes, interrompendo a identificação do espectador com o protagonista, distanciando-o da acção*” e “*inserindo-o numa estética de construção*” (Desgranges, 2003, p. 129).

¹⁹ Na tradição do teatro ocidental, o coro, que teve a sua génese na tragédia, perde a sua função com o emergir do diálogo que se torna na norma da forma teatral. Contudo, o coro ressurgirá com o desaparecimento da “*dramaturgie illusionniste*”, sobretudo como meio de distanciamento (Brecht), e, mais recentemente, nas chamadas formas neo-arcaicas da comunidade teatral – como adiantou Pavis – “*il revêt le costume du group soudé et célébrant un culte. C’est le cas des spectacles de happenings, des performances faisant appel à l’activité physique du public...*” (Pavis, 1996, p. 46). O coro presente nas manifestações contemporâneas de matiz fragmentária, física e efémera traduz uma presença informe que contribui para revelar o indizível que este tipo de ‘culto’ propõe às comunidades onde se insere.

No fim dos anos cinquenta, Grotowski (1975) inicia uma pesquisa laboratorial sem precedentes, sobre o trabalho do actor²⁰. A pesquisa grotowskiana, concentrada na reabilitação da relação primordial entre actor e espectador, definiu-se como um “*teatro pobre*”, inscrevendo-se numa essencialidade que recusava a ajuda de qualquer “*maquinaria*” (Roubine, 1990). Contudo, uma arte “*pobre*” (materiais elementares, fusão com o quotidiano, inscrições imediatistas, etc.) pode ser uma arte muito enraizada na vida do ‘dia-a-dia’ e, portanto, necessária, nutritiva e autêntica. Será incompatível, no entanto, com o discurso kantiano sobre o génio ou com a adulação pós-romântica do artista. A atitude de Grotowski vai muito para além da lógica dos olhares cruzados de Brecht, ao criar fissuras na cena, transpondo-as para um domínio que supera a dissensão espectador-actor e reinventando – ao jeito de Buñuel, para quem a montagem era uma “*operação póstuma*” – a simplicidade dos meios.

A perspectiva da antropologia teatral²¹ desenvolvida por Eugénio Barba, desde 1961, no “*Odin Teatret*”, foi – e é ainda – utilizada com a finalidade de “*induzir descobertas que possam ser úteis ao actor na elaboração da sua arte. O trabalho corporal adoptado tem origens em Grotowski e também no teatro Kathakali*” (Machado, 2008, p. 44). A ideia seminal da estética de ‘poiesis’ é reposta por Barba de modo elementar, projectando a oficina no corpo do actor, na reinvenção dos espaços situacionais, na busca do pré-expressivo²² e no ‘work-in-progress’ das arquitecturas criadas.

²⁰ O parateatro de Grotowski (1975) corresponde a uma visão de corte, própria dos anos 70 do século XX, e que incide sobre o teatro tradicional. Pavis, no seu Dicionário do Teatro, recorre ao argumento estético para legitimar de fora o corte de Grotowski e assim situar os limites da “*instituição*”: “*...activité dramatique, théâtrale au sens large, ayant recours à des procédés empruntés au théâtre, mais ne visant pas une réalisation esthétique, et se situant en marge de l’institution*” (Pavis, 1996, p. 241).

²¹ A procura de raízes culturais comuns, através do estudo de um sem número de manifestações, nomeadamente não-ocidentais apresenta-se como uma das mais interessantes perspectivas da antropologia teatral de Barba. A busca de elementos transculturais e universais aproximam Barba das pesquisas iniciadas por Grotowski que considera a existência de um grande número de performances que partilham idênticos princípios, embora possam não se assemelhar nas suas manifestações. A antropologia coloca em evidência o teatro como uma rede de sintomas e vestígios sociais, ou seja, como uma continuada simulação que parte da representação dos homens por si próprios com a vantagem, como refere Pavis, de ambos os campos – antropologia e teatro – assumirem as respectivas desterritorializações: “*L’anthropologie trouve dans le théâtre un terrain d’experimentation exceptionnel, puisqu’elle a sous les yeux des hommes qui jouent à représenter d’autres hommes. Cette simulation vise à analyser et à montrer comment ceux-ci se comportent en société (...). Il y a, estime SCHECHNER, une convergence des paradigmes de l’anthropologie et du théâtre: «Tout comme le théâtre est en train de s’anthropologiser, l’anthropologie se théâtralise» (1985:33). Tel est le raisonnement, impeccable, de l’anthropologie théâtral*” (Pavis, 1996, p. 18.)

²² As perspectivas desenvolvidas por Barba sob o nome de *antropologia teatral* criam um artifício difícil de compreender. As suas pesquisas, embora baseadas na sistematização das técnicas do corpo (de Mauss) procuram alicerçar um programa de formação em que se torne possível alcançar um estado de consciência psicofísica, por parte dos seus actores, libertos da influência cultural de origem. O teatro das fontes (*le théâtre des sources* – de 1970 à 1979) interessa-se pelo estudo das diferenças e, também, pela identificação de princípios universais: “*Soucieux de trouver le tronc commun de toutes les manifestations spectaculaires, BARBA se met en quête du pré-expressif et des grands principes universels communs à toutes les traditions de jeu et de danse*” (Pavis, 1996, p. 241).

Tal como na pesquisa de Barba, a dimensão extra-quotidiana também está presente na longa prática reflexiva de Brook.²³ As suas pesquisas teatrais, de base intercultural seguiram coordenadas imunes à axialidade do texto (embora tenha consagrado muito da sua obra a um trabalho notável sobre os clássicos). A estética de Brook baseou-se em investigações que tinham o corpo e o espaço como centro. Os actores exploravam gestos quotidianos das mais diversas culturas nomeadamente as diversas formas de saudação, exprimindo-se nas suas línguas e experimentando movimentos de dança oriundos das mais diversas tradições (Carrière, 2001).

O que guia Brook na sua pesquisa é a possibilidade de nos transcendermos a nós próprios:

O teatro é o último fórum onde o idealismo ainda é uma questão aberta: muitas platéias no mundo inteiro responderão, com a sua própria experiência, que viram o rosto do invisível através de uma experiência que no palco transcendeu sua experiência de vida (Brook, 1970, p. 23)

Este desejo de transformar a cena num interface de inscrições culturais, de sonoridades específicas, de pulsões soltas e de corporalidades pluralmente marcadas transformou a teatralidade num horizonte de permanente investigação. Um projecto que se alimenta do projecto e que incorpora a diversidade expressiva numa estratégia 'anarrativa': como uma espécie de 'media réis' sem limites nem metas definidas.

Augusto Boal fez do seu teatro a essencialidade do humano, prossequindo, a seu modo, no caminho da dessacralização da arte e da desconstrução tão evidentes em Grotowski, Barba ou Brook. Para Boal, a maior contribuição não é no "teatro oficial", mas no teatro que o encenador preferiu designar como "essencial" e que se confunde com "o ser humano". Para Boal, todo o ser humano "é artista". E a razão é óbvia:

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

A ideia de recusa de um dogma, de um catecismo ou de uma cartilha oficial corresponde, em Boal, a uma redescoberta dos dados sensitivos e humanos como programa aberto a uma crise positiva da própria representação. Carvalho (2009) interpretou a postura de Boal como tendo ressonâncias em Brecht:

Boal dialoga mais do que nunca com a técnica do teatro épico de Brecht (...) como muitos artistas modernos, Brecht e Boal quiseram que o teatro fosse outra coisa além de «teatro». Que fosse capaz de desmontar o imaginário social dominante", mesmo com "o preço de ter que se negar – no sentido hegeliano de aprofundar para superar – a dimensão estética (Carvalho, 2009, p. 63)

²³ "Na vida cotidiana, 'se' é uma ficção, no teatro 'se' é um experimento...Na vida cotidiana, 'se' é uma evasão, no teatro 'se' é a verdade" (Brook, 1970, p. 83)

Dario Fo surge, neste leque activo de tendências, como uma referência importante que permite compreender o alcance e o contributo das formas populares para a morfologia do teatro contemporâneo. Alguns autores, (Souza, 1993; Veneziano, 2002), estudaram em profundidade as metodologias desenvolvidas por Fo destacando os seus diversos – e relevantes – focos de inspiração popular.

Para Fo (1999), a verdadeira linguagem cénica advém da força dramática que é impulsionada, por exemplo, pelos “*trabalhadores do mar e da terra, entoando seus cantos, movendo-se na gestualidade da dança*” (Souza, 1993, p. 136) ao ritmo e na cadência dos primeiros poetas. É dessa inspiração primeira que Fo faz emergir os elementos estruturais dos contos e das primitivas narrações que estão na base dos monólogos e dos diálogos que, depois, são levados aos palcos e ao seu público.

Júnior (2003) refere Dário Fo como um exemplo de actor profundamente implicado socialmente “*O actor do teatro popular é um artista integrado com sua cultura, conhece seu público e ‘respira’ com ele suas tradições; enfim, actua num teatro com função social. Dario Fo faz isto, mergulha nas suas tradições e quanto mais o faz, mais universal ele fica*” (ibid., p. 191).

Segundo Souza (1993), Fo inspirou-se nas informações sobre “*pantomimos*” e “*gesticuladores*”, numa espécie de comédia improvisada na Itália do século sexto, através da presença de actores ou “*jograis*”. Mas também se inspirou na “*ubiquidade*” do espectáculo medieval. A admiração e o campo de inspiração de Fo resultam da acção contínua desses “*giullari*”, ou jograis, que atravessam o teatro da Renascença, quer na feição de “*poeta plebeu*”, quer na de actor popular, até ao advento “*da Commedia dell’Arte, já em pleno séc. XV, época em que surge a primeira obra do teatro profano em italiano*” (ibid., p. 134). Esta recuperação de um estado primacial e puro, capaz de auscultar e revelar ritmos iniciais e métricas fundadoras, está na base da acepção e metodologia da teatralidade de Fo. Sobre este reatar de um ‘estado inicial’ puro, a autora afirma:

Dentro do método encontramos a procura da primitiva simplicidade e de caminhos, no mais das vezes inesperados: a persistência, a obstinação e a repetição fazem prever o ritmo, a cadência até à harmonia e à música: eis-nos, de novo, a ouvir os remadores que, desde sempre, cantam para imprimir aos seus gestos a força dramática da luta no mar; à sua gestualidade também se aproxima a dança... (...) No módulo do canto, da dança e dos gestos do trabalho identificam-se todos os homens: pescadores, camponeses, artesãos e poetas da vida quotidiana nas suas batidas e cadências reconstituídas nos setenários, os decassílabos e os dodecassílabos (Souza, 1993, p. 137)

A procura de um “*genotexto*” poético original – expressão de Kristeva (1969)²⁴, presente nas onomatopeias originais e nos jogos de linguagem associados aos actos e labor do dia-a-dia determinam realmente o método de Fo: “*A poesia antes de tudo!*”.

²⁴ Para a autora trata-se de um significante infinito: “*le génio-texte opère avec des catégories analytico-linguistiques (pour lesquelles nous devrions trouver à chaque fois dans le discours théorique des concepts analytico-linguistiques) dont la limite n’est pas de générer pour le phéno-texte une phrase (sujet-prédicat), mais un signifiant pris à différents stades du processus du fonctionnement signifiant. Cette séquence peut être dans le phéno-texte un mot, une suite de mots, une phrase nominale, un paragraphe, un ‘non-sens’ etc.*” (Kristeva, 1969, p. 221).

Estamos perante um método que permite improvisar e articular ressonâncias que evocam todos os tipos lexicais possíveis. “*Inspirado nos meios infantis de comunicação — as crianças criam línguas particulares quando se entendem, brincando e o fazem perfeitamente com a sua fabulosa imaginação — o «grammelot» reatado por Fo privilegia o sentido e o significado da mensagem discursiva, instaurando variados códigos*” (Souza, 1993, p. 138). A importância do teatro de Dario Fo situa-se, portanto, na capacidade de contar as coisas do seu tempo e desenvolver temas da actualidade, cujo uso provocatório lhe confere importância social.

Esta conjugação de tendências²⁵ veio tornar possível aos actores recorrerem às “*táticas ceriteudianas*”, a partir dos conceitos de Geertz (1978, 2002), que partem do princípio que a natureza humana é obviamente dissociável de uma matriz apenas biológica e sem vínculos culturais. Neste quadro, o homem constitui-se sempre num âmbito relacional – gerindo o conflito e o irrepresentável –, redefinindo uma relação de interactividade entre factores biológicos, sociais e culturais. Novos conceitos, como a performance, a improvisação e os happenings viriam ampliar ainda mais os limites da cena no último quartel do século XX. Canclini (2006) salienta as tendências “*pós-modernas*” de todas estas novas formas no sentido de “*expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes*” na procura “*da manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos, com energias perdidas*” (ibid., pp. 20/25).

Estabeleceram-se, desde então, práticas que converteram as ortodoxias do texto num campo fértil de muitas heterodoxias. As repetições, as estruturas não lineares, os acontecimentos simultâneos e a mistura de linguagens recolocaram, num novo espaço muito aberto, o teatro, a dança, a poesia, a música, as artes plásticas e os mais variados dispositivos multimédia e tecnológicos.

I. 2. 3. Categorias e códigos teatrais: uma questão ainda pertinente

Apesar da turbulência pós-moderna, avessa a categorizações fixas e delimitadas, Pavis (1996) considerou existirem ainda cinco grandes categorias teatrais: a dramática, a cómica, a trágica, o melodrama e o absurdo, a partir das quais podemos operacionalizar uma análise do espectáculo. É um facto que, no tocante a códigos e convenções, a evolução das práticas da teatralidade, como se viu, tendeu nas últimas décadas para a poli-expressividade, para a polissemia oficial e para uma grande variedade de registos não tuteladas.

²⁵ A emergência destas tendências prende-se com o desejo de um regresso às origens e com o sentimento de perda de referências fundamentais no teatro ocidental que como já referimos são ideias partilhadas por Artaud, Brook, Grotowsky e Barba; Por outro lado, assiste-se à valorização simbólica, da dimensão ritual e da presença do sagrado na experiência humana aliada a uma busca de autenticidade. Aliás, para Pavis “*de ces origines cultiques, le théâtre a aujourd’hui la forte nostalgie, maintenant que la civilisation occidentale a cessé de se penser unique et supérieur (...) Tout indique que le théâtre, après s’être à peine dégage du rite et de la cérémonie, recherche désespérément à y revenir*” (Pavis, 1996, p. 307)

O que significa que – independentemente da formulação de categorias gerais –, os códigos específicos do teatro apenas poderão decorrer da directa intervenção/ interacção da/na cena (caso dos códigos linguísticos, psicológicos, ideológicos e, em geral, dos culturais e de outros colaterais relativos à espacialidade – proxémica – e à voz – prosódica) (Pavis, 1996). Por outro lado, esses códigos apenas poderão ser avaliados no caso de uma conjugação discreta, por vezes invisível, que decorre do próprio ‘teatro em acto’, como aliás Rebello (1977) salientou de modo cristalino:

A palavra e a voz, a personagem e o gesto, o tempo dramático e o espaço cénico – coexistem virtualmente no texto, que em germe os contém, e é a encenação que os promove e projecta na sua dimensão exacta, ao mesmo tempo que possibilita o momento final e decisivo da criação teatral, que é o do encontro com o público ao qual se destina. Razões históricas circunstanciais poderão levar, em determinados momentos, a privilegiar um ou outro destes factores; mas o que caracteriza as grandes épocas da história do teatro é a conjugação de todos eles, a conversão numa unidade sociocultural da totalidade estética que o teatro é. (Rebello, 1977, p. 7)

Na impossibilidade aparente de se aceder a uma tipologia fixa, estrita e fechada de códigos, importará reflectir sobre o tipo de contexto cultural que está em análise neste nosso estudo, de modo a compreender o uso e mesmo a pertinência das convenções. Até porque o estudo específico das Brincas Carnavalescas de Évora, por nos conduzir a uma forma espectacular de rua que é razoavelmente ritualizada e tipificada, evidencia, de modo claro, o reconhecimento activo de certas convenções.

Convirá salientar, neste âmbito, que os aspectos que requerem, por um lado, uma “*dimensão mimética e imitativa*” e, por outro lado, abordagens de teor “*tradicional e popular*” – garantes, uns e outros, da estabilidade de uma obra como a de Gil Vicente²⁶ – constituem modos de convenção que estão seminalmente ligados às origens do teatro, mas também às suas formas de genuinidade ainda hoje residual:

Acaso será concebível que o instinto mimético, a natural propensão lúdica, a espontânea tendência imitativa, que se encontram na origem do teatro, durante os três séculos e meio que aproximadamente decorreram desde a fundação da nacionalidade à representação do primeiro auto vicentino, se não tivessem manifestado em Portugal? (Rebello, 1977, p. 14)

De resto, é um facto que esta conjugação (de tipo convencional) que legitima um denominador comum de ‘genuinidade’, a partir de um alicerce onde convivem o mimético-imitativo e tradicional-popular, foi historicamente conquistando o seu próprio público e o seu próprio espaço seguindo um caminho de secularização: “*Foi (...) a interdição de jogos profanos no interior dos templos, aliada ao declínio do primado espiritual da Igreja, que deu causa à secularização do teatro, o qual, liberto dos formalismos rituais, assumiu uma feição predominantemente popular, de harmonia com as exigências do novo público iletrado a que passou a dirigir-se*” (ibid. 1977, p. 19).

²⁶ “*Os elementos tradicionais e populares do teatro português a que Gil Vicente deu forma literária foram a primeira condição para a estabilidade da sua obra*” (Herculano apud Rebello, 1977, p. 16).

Rebello (1977) refere ainda, neste quadro, a grande importância dos jograis como mediadores entre o mundo medieval e o mundo das mediações técnicas:

Os jograis ou segréis, que prolongam a tradição dos antigos mimos e histriões, foram, na Idade Média, e até que a invenção da imprensa e a difusão do livro reduzissem a esfera da sua actividade, tornando-lhes praticamente inútil a função, os agentes divulgadores da literatura oral, falada e cantada, o que os obrigava a serem, antes de mais nada, actores. «O jogral – escreve Menéndez Pidal – conta as suas histórias pensando sempre no auditório que tem na sua frente, ao qual muitas vezes se dirige expressamente». Nele se confundem, pois, o autor e o actor: e tanto o vemos recitando e cantando (...) nas festas populares como nas cerimónias religiosas²⁷ ou ainda perante os senhores feudais nos seus castelos e o monarca no seu palácio. (ibid., p. 22)

É, pois, um facto, que o registo simultaneamente mimético-imitativo e tradicional-popular está na base de uma convenção 'inicial' (no sentido que Fo lhe poderia emprestar) que pressupõe – tal como foi óbvio na Idade Média – uma apropriação comunitária das representações e uma quase identificação entre representantes e representados (entre autores, público e actores). Esta convenção ainda hoje tem influências em manifestações teatrais que não atravessaram as vicissitudes das turbulências pós-modernas. É, no entanto estranho, no caso Português, que o teatro pré-vicentino surja aos olhos de muitos estudiosos como um território opaco, quando ele deveria constituir-se como matricial para a compreensão de uma convenção primacial. Rebello é claro quanto a esta questão, por rejeitar “a tese absurda de que, antes de Gil Vicente, o teatro fosse desconhecido em Portugal” (ibid., 1977, p. 13):

Como explicar que as ordens religiosas, de cujo seio os «mistérios» e as «moralidades» emergiram, separando-se gradualmente do ritual litúrgico, ao instalarem-se em Portugal não trouxessem consigo esses fermentos de que germinou o teatro moderno? Como admitir que jograis e trovadores, nas suas peregrinações por terras lusitanas, não incluíssem no seu repertório a narração, dialogada e mimada, de episódios burlescos ou inspirados nas novelas de cavalaria, nos evangelhos e nos livros hagiográficos, que tão grande popularidade alcançaram noutros países e que embrionariamente eram já teatro? (...) acaso será concebível que o instinto mimético, a natural propensão lúdica, a espontânea tendência imitativa, que se encontram na origem do teatro, durante os três séculos e meio que aproximadamente decorreram desde a fundação da nacionalidade à representação do primeiro auto vicentino, se não tivessem manifestado em Portugal? (ibid., p. 13/14)

Não é por acaso que estudiosos como Rodrigues Lapa, Andrée Crabbé Rocha ou António José Saraiva são unânimes em reconhecer a natureza teatral da contribuição prestada, por exemplo, por Henrique da Mota ao Cancioneiro Geral. Tal como a *Farsa do Alfaiate*, as *Trovas a um clérigo sobre uma pipa de vinho que se lhe foi pelo chão*, ao *Hortelão que a Rainha tem nas Caldas* ou a *Uma mula muito magra e velha*, são breves quadros de costumes, de acção concisa e esquemática, em que tomam parte diversos

²⁷ De notar que a acção negativa da Inquisição travou a tendência para uma aproximação natural entre a igreja e o teatro. Um exemplo dado por Rebello é particularmente significativo: “Em 1565, o arcebispo de Évora D. João de Mello opunha-se a que, mesmo «em vigílias de Santos ou de alguma festa», se fizessem representações «ainda que sejam da Paixão de Nossa Senhor Jesus Cristo, ou da sua Ressurreição, ou Nascimento»” (Rebello, 1977, p. 34).

interlocutores, cuja tipificação (obtida, geralmente, mediante processos linguísticos de seguro efeito cómico) atinge por vezes uma impressionante nitidez. Rebello também corrobora a relevância de Mota nesta questão genotextual:

Sob vários aspectos, e mau-grado o seu elementarismo, desponta nos entremezes de Henrique da Mota a sátira vicentina (...) a obra sumária de Henrique da Mota dá-nos a impressão – como justamente observa Andréa Crabée Rocha – de «uma criança que balbucia primeiro e depois articula». Na verdade, o teatro português, balbuciente desde o início da nacionalidade até aos fins do século XV, começa a articular com Henrique da Mota e só adquire com Gil Vicente o pleno uso da fala. (Rebello, 1977, pp. 59/61)

Esta questão é muito pertinente porque dela decorre a visibilidade de uma matriz inicial, importante, por exemplo, para analisar as Brincas Carnavalescas de Évora e outras manifestações de teor pré-teatral – ou mesmo teatral – que agregam nos seus constituintes o apelo mimético, a disposição lúdica, a tendência imitativa e ainda o espontaneísmo da improvisação de raiz popular sempre em coabitação com um necessário esquematismo e tipificação.

As Brincas Carnavalescas de Évora são efectivamente uma manifestação baseada em convenções, devido ao tradicionalismo do seu código, embora também sejam muito fundadas numa certa normatividade que tem a sua origem na ausência de uma ideia unívoca de projecto e na sobreposição pragmática e variada da enunciação face à rigidez de um guião. É um facto que um campo de trabalho pouco estudado pressupõe sempre limites e, por consequência, torna-se relevante a fixação mínima de uma identidade, para além da procura de uma linguagem susceptível de ser partilhada, isto é, incorporada do mesmo modo por um determinado grupo.

I. 2. 4. Teatralidade popular versus tradicional: um dizer que é um fazer

Vimos que o nosso mundo vive no meio de uma tensão entre a estabilidade global dos hábitos, o chamado “*mainstream*” e um sem fim de manifestações policentradas que nele proliferam. Esta convivência – que resulta de um forte espaço público mediatizado e também da persistência criadora dos artistas e das comunidades – continua, por sua vez, a ser filtrada, sobretudo localmente, por práticas que reflectem a existência, por um lado, de uma “*alta cultura*” e, por outro lado, de uma “*baixa cultura*” ou, se se preferir, de uma “*cultura popular*”. Ménéndez-Pidal (1954) considerou mais correcto o uso de “*tradicional*” em vez de “*popular*”. Já Viegas Guerreiro (1983) no seu estudo sobre literatura preferiu usar a designação “*popular*” a “*oral*” ou “*tradicional*”, considerando que “*cabe nele toda a matéria literária que o povo entende e de que gosta de sua autoria ou não*” (ibid., p. 7). Seja como for, trata-se de uma realidade com história – uma história que recua às matrizes pré-vicentinas – sem ter deixado de incorporar tendências e factos culturais do nosso tempo. É esse, também, o caso das Brincas Carnavalescas de Évora.

Machado Guerreiro (1976), ao referir-se às manifestações populares/ tradicionais, exprime um conceito muito interessante porque enunciado em ‘acto contínuo’:

Pensamos que se vai continuar a chamar teatro popular, entre nós, ao muito que existiu, ao pouco que existe e ao que se deseja que continue a existir: um teatro que se distingue do erudito, do culto, do profissional, do teatro de escola, porque o caracteriza uma realização mental, formal e vocabular facilmente apreensível pela camada popular para quem é feito, que sobrepõe o intuito de diversão ao de erudição e que utiliza o empirismo por técnicas estudadas e aperfeiçoadas, que normalmente desconhece – numa palavra, concebido, apresentado e presenciado por populares (Guerreiro, 1976, p. XIV)

Viegas Guerreiro relativa mesmo a noção de cultura²⁸, recorrendo a uma tradição de cultura com origem, como se viu, num teor marcadamente secular: “*Não há gente culta ou gente inculta. A cultura é só uma, tudo o aprendemos do nascer ao morrer, de nossa invenção ou alheia, sentados nos bancos da escola ou da vida. Não há uma alta cultura e uma baixa cultura, uma cultura superior e outra inferior ou popular. Mas só cultura.*” (Guerreiro, 1983, p. 24). Este relativar do conhecimento aplicado projecta-se naturalmente na produção teatral popular/tradicional, revista pelo autor como verdadeiro ‘acto contínuo’, ou, se se preferir, como uma liturgia cíclica ou um ritual que funde pragmaticamente os níveis do dizer e do agir e onde o espaço e o tempo se fundem numa única entidade física e imaginária²⁹.

É um facto que, num registo de raiz popular/tradicional, a distinção entre dois tipos de acção teatral considerados por Pavis (1996) – a acção global da fábula e a acção falada das personagens – se revela como particularmente útil. É o caso, por exemplo, da acção dramática na sua relação com o texto – o *Fundamento* – das Brincas Carnavalescas de Évora. Ou seja: o agir confrontado com o dizer. Para o autor, nas manifestações teatrais, a acção não é nunca um simples desencadear de movimento ou

²⁸ A este propósito o autor dá o exemplo das décimas na sua reflexão sobre a capacidade reflexiva e a sabedoria popular. Ao evocar uma “*Glosa de Pôtra, pastor analfabeto das cercanias de Beja, a um verso que lhe deu por mote o bispo da Diocese, D. Frei Manuel do Cenáculo:/ Mote/ Nós ambos somos pastores// Improviso de Pôtra// Senhor meu, batei as palmas/ Pois nós não somos iguais:/ Eu sou pastor de animais/ E vós sois Pastor das almas!/ Sofro frio e sofro calmas,/ Sinto do tempo os rigores;/ Vós brilhais entre os doutores,/ Servindo aos sábios de exemplo,/ Eu no prado e vós no templo/ Nós ambos somos pastores*” (Guerreiro, 1983, p. 21).

²⁹ Para Pavis, a junção de um tempo e de um espaço constitui o que Mikail Bakhtin, na literatura, designou por *cronotopo*, o que corresponde a uma unidade onde os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto. Transpondo para o campo do teatro, a “*acção e o corpo do actor concebem-se como uma amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas no espaço, ele é feito de espaço e feito de tempo. Este espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstracto (lugar funcional e temporalidade imaginária). O agir que decorre deste esquema é de índole simultaneamente física e imaginária. O espaço-tempo-acção é, deste modo, incorporado como um “mundo concreto e como um mundo possível imaginário*” (Machado, 2008, p. 39).

de agitação cénica perceptível. Todo e qualquer uso da palavra – em cena – é sempre também acto-em-acção e aí, mais do que em qualquer outro lado, “*dizer é fazer*”³⁰. É óbvia a alusão de Pavis ao pragmatismo de J. Austin (1971)³¹.

Nas Brincas Carnavalescas de Évora, os planos do agir e da locução efectivamente sobrepõem-se: qualquer locução ou acontecimento gerado na cena é sempre uma elocução mista, na medida em que o entrecruzar expressivo suscita níveis de entendimento e de compromisso muito variados. Por outro lado, os efeitos gerados em cascata, as chamadas perlocuções, adicionam-se, como um magma que desliza com turbulência, às novas locuções (palavra, movimento, gestos, sonoridades, multi-presenças). O tom é, quase na totalidade, a de uma constante acção falada e, tal como acentuou Pavis (1996), ao longo das representações, “*les personnages n’ont plus aucun project d’action et se contentent de remplacer toute action visible par une histoire de leur énonciation*” (Pavis, 1996, p. 11).

Com efeito, a multiplicidade das enunciações (os vários – e diversos – ‘actos de dizer’) sobrepõe-se à ideia unívoca de projecto, visto como um todo orgânico e compósito. Em cada representação das Brincas Carnavalescas de Évora, a ideia de projecto corresponde ao que Richard Schechner (1985, 2002) designou por “*comportamento duplamente restaurado*”³², ou seja: uma espécie de guião a cumprir, mas cuja sustentação é necessariamente superada pelos agires concretos e cumulativos (deslocações da trama face aos centros previamente definidos, por exemplo). É como se a retórica não servisse o sintagma, sendo este apenas um pretexto para que aquela brotasse em toda a sua dispersão encantatória: cromatismo, ‘décor’, adereços, sobreposição de vozes, contraste entre pose e desmontagem, risos, intrusão dos palhaços, redundâncias no acto de representação, actos actores-assistência, palavras espontâneas, falhas incorporadas, prosódica de ritmo oscilante e até a própria previsibilidade parodiada no seio da cena.

³⁰ “*Au théâtre, l’action n’est pas un simple affaire de mouvement ou d’agitation scénique perceptible (...) Toute parole sur scène est agissant et là, plus qu’ailleurs, « dire c’est faire »*” (Pavis, 1996, p. 11).

³¹ Segundo a teoria dos actos da fala de Austin (1971), quando A diz a B que a ama, cria-se uma locução onde se actualizam possibilidades oferecidas pela linguagem. Estamos perante uma ocorrência que interrompe uma sucessão de outras e que coloca na rede do que é dito circunstancialmente um novo conjunto de elementos. Por outro lado, as palavras (e o modo como foram enunciadas) não são imunes a um acordo, ou a um compromisso. A partir do momento em que A disse o que disse, o mundo nunca mais será o mesmo. É este o aspecto central da elocução. Por fim, os múltiplos efeitos gerados em A e B, uns decerto traduzíveis, embora seguramente a maior parte não o sejam, correspondem à perlocução. Esta pequena revolução designada por *pragmatic turn*, põe decisivamente em jogo o agir e o dizer, a acção humana e o próprio agir da linguagem. A intenção e a capacidade de decisão que estão ligadas ao agenciamento humano e que se propõem atingir metas através da manipulação do sentido, ou seja da significação, constituem-se como entidades autónomas face às adequações da linguagem ao que ela mesma significa (ou possa significar). Isto quer dizer que o agir humano e o agir possível das linguagens interagem de modo flexível e aberto no mundo e, nessa medida, todas as nossas acções, formadas, potenciais ou suspensas, acabam por resultar de um sincretismo pragmático.

³² “*Restored behavior includes a vast range of actions. In fact, all behavior is restored behavior – all behavior consists of recombining bits of previously achieved behaviors (...) most of the time people aren’t aware that they are doing any such thing. People just ‘live life’. Performances are marked, framed, or heightened behavior separated out from just ‘living life’ – restored restored behavior*” (Schechner, 2002, p. 28).

Um dizer que é um fazer e que modaliza, a seu modo, formas tradicionais enunciadas sobre o que seria a jangada do 'estado inicial' e puro proposto por Dario Fo. Analisar dramaturgicamente as Brincas Carnavalescas de Évora é percorrer uma geologia com várias camadas, as mesmas que neste capítulo desenvolvemos até aqui: o papel formador/motivador do texto, a matriz tradicional da convenção, a tensão entre as ortodoxias e heterodoxias da teatralidade e a função de um pragmatismo que emerge de uma comunidade como uma liturgia que enuncia. Não esqueçamos que Jourdheuil (1975) referiu que a dramaturgia não tem só a ver com a arte teatral mas igualmente com a função social que dela decorre:

Como discurso operante da prática artística sobre si própria, como instrumento de transformação desta prática na perspectiva de uma transformação da função social da arte, tem vocação para tratar não só dos textos antigos como da escrita do nosso tempo, não só do ofício tal como agora é mas também da sua mutação gradual, não só do espectáculo mas também do seu público e da sua crítica, não só da arte mas também da política e da filosofia e acima de tudo da política cultural (ibid.)

I. 3. As tipologias universais e empíricas: teatro e registos populares

I. 3. 1. O reconhecimento empírico das práticas teatrais

A forma e a estrutura dramáticas não implicam a existência substantiva do “*Teatro*” como um conceito geral e abrangente. As tipologias expressivas particulares, tais como teatro popular, teatro tradicional, teatro folclórico ou ainda teatro rural, para além de sugerirem diversidade e vitalidade, reflectem sobretudo uma curiosa aplicação da questão dos Universais às práticas teatrais³³. A Querela dos Universais atravessou toda a baixa Idade Média, projectou-se depois na Renascença e há mesmo autores que ainda hoje sustentam a actualidade da questão³⁴. A tensão entre os Universais (termo que corresponde à designação de conceitos de natureza geral) e os objectos empíricos (termo que corresponde às entidades individuais) tem que ver com a posição que estes mantêm com os signos e com os objectos a que se referem. No caso das práticas teatrais, a posição clássica (*Universalis sunt ante res*: Universais existem antes das coisas) pressuporia a existência de uma entidade geral – o “*Teatro*” – que a todas as formas e estruturas dramáticas se aplicaria. Em contrapartida, a posição nominalista (*Universalis sunt post res*) traduzir-se-ia pela denúncia do termo geral como sendo um mero nome sem qualquer relação com o real. Daí que cada caso concreto e diferenciado mereceria uma designação também clara e específica. A posição intermédia entre ambos os pólos da querela defendia o compromisso: apesar das características dos Universais, eles po-

³³ Saliente-se o propósito de Barba no desenvolvimento da pesquisa de elementos culturais e fisiológicos no homem quando representa (Barba & Savarese, 2006), que define a Antropologia Teatral, na tentativa de identificar princípios universais que atravessem as expressões cénicas em várias culturas.

³⁴ Veja-se o interessante comentário na Introdução de Anabela Alves (2001) à obra de João de São Tomás: “*Note-se que o problema está longe de se encontrar resolvido, e ainda nos dias de hoje um semiólogo e medievalista tão conceituado como Umberto Eco opta, precisamente na questão da relação do signo natural ao objecto, por uma posição nominalista, ao defender a impossibilidade de distinguir signos motivados de imotivados*” (Alves, 2001, pp. 22/23).

dem sempre tornar-se reconhecíveis nas coisas concretas³⁵. cremos que esta posição intermédia é a que melhor servirá às práticas teatrais, pois possibilita a percepção de teatro como um paradigma de fundo (seguramente caracterizável³⁶) ao qual se acoplarão particularidades que ditam virtualidades empíricas diferenciadoras. Deste modo operacional, se entenderão designações como as de teatro folclórico, rural, do povo³⁷ e outras. De qualquer maneira e tendo sempre em vista o caso das Brincas Carnavalescas de Évora, passaremos nesta subsecção a debater o reconhecimento empírico das práticas teatrais que se cimentam – ou cimentaram – a nível da conjugação entre o domínio do popular e do tradicional, tendo também em conta variantes regionais e não ocidentais.

A designação “*teatro popular*” surge, hoje em dia, imputada a duas realidades distintas: ou denotando proximidade a registos sociais de menos rendimentos ou à espectacularização massificada:

A noção de “popular” nas artes cénicas pode apresentar vários sentidos, podendo estar relacionada às camadas sociais, efectivada por aqueles que não têm poder de decisão – consequentemente com poucos recursos financeiros e técnicos, resultando numa produção pobre, numa encenação improvisada, etc.; ou, num segundo momento, ser assimilada pelo substantivo abstracto “popularidade”, que significa a presença espetacularizada do público associada à comunicação de massa e à indústria cultural; e, por fim, como memória histórica e tradição (Júnior, 2003, p. 189)

Embora em certos meios, nomeadamente na realidade contemporânea brasileira³⁸, mas também na portuguesa, o atributo “*popular*” tenha geralmente a tendência para designar e conotar algo considerado “*menor*”, o certo é que actor do teatro popular vive da e na proximidade/intimidade face ao meio onde vive, opera e actua.

³⁵ Esta versão ficou conhecida por *Universalia sunt in rebus* (Universais existem nas coisas) e teve como mentores Guilherme de Champeaux (1070-1120) e Anselmo de Cantuária (1033-1109).

³⁶ Tillis (1999) sintetizou o que se poderia caracterizar como uma ontologia do drama: “*The definition of drama that arises from the foregoing analysis is rather close to the root sense of the word: drama is something that is “done” by performers, for and to an audience. Specifically, drama is a manner of theatrical performance that occurs within a locally established, nonexclusive frame of make-believe action shared by performers and audience; a dramatic performance is enacted over time and space, using performance practices of design, movement, speech, and/or music*” (Tillis, 1999, p. 92).

³⁷ Teatro folclórico corresponde ao tipo de teatro que nasce espontaneamente numa comunidade e é feito na rua ou em espaços de encontro dessa mesma comunidade, não especificamente teatrais e que “*é transmitido tradicionalmente e produzido por e para pequenos grupos de pessoas que pertencem à mesma comunidade, seja ela rural ou urbana (...) repleto de improvisação e humor (...) ao contrário do (teatro convencional), que acentua cada vez mais a distância existente entre palco e plateia, o público ainda é um elemento extremamente activo na dinâmica da construção do espetáculo*” (Camarotti, 2001, p. 53). A designação “*Teatro do povo*”, dada a conotação desvalorizadora de teatro folclórico, é referida por este autor como mais apropriada. Por fim, a designação “*Teatro rural*” tem vindo a cair em desuso, sobretudo devido às rápidas mudanças operadas na sociedade, acompanhando o declínio do mundo rural.

³⁸ “*É certo que no Brasil, especificamente em São Paulo e Rio de Janeiro, a cena contemporânea deve muito às tradições populares, que são utilizadas e incorporadas no cotidiano das encenações, sem no entanto serem reconhecidas ou somente indicadas como ‘técnicas’; com raras exceções a utilização de tais procedimentos em cena é associada a um vínculo com a tradição popular. O teatro popular é considerado pelo senso comum como um gênero menor, pobre, sem sofisticação; em suma: ‘popular’*” (Júnior, 2003, p. 189-191).

Para uma melhor definição deste tipo de *'teatro popular'* importa analisar a recorrência de certas opções. Camarotti (2001) identificou, no seu estudo sobre manifestações dramáticas populares, trinta e quatro aspectos comuns em várias regiões do mundo, destacando-se como temas dominantes a morte, a ressurreição e os combates assim como a incorporação de elementos como o cómico, obscenidade e a improvisação³⁹. Independentemente da sua inserção no quadro do teatro tradicional (rural ou folclórico) – o *"Rustic folk theatre"* do mundo anglo-saxónico – ou do *"teatro do povo"*(Camarotti, 2001), o *"Bumba-meu-boi"*, tal como acontece por exemplo com as Brincas Carnavalescas de Évora, assume uma forma de nomeação corrente que, no seu contexto, se torna facilmente descodificável relativa à carga lúdica de que estão impregnadas (neste exemplo concreto, é designada por *"brincadeira"* pelos seus praticantes, também chamados *"brincantes"*). Este entendimento tácito e partilhado da natureza e designação das práticas teatralizadas é extensível ao facto de os elementos populares serem agentes e sujeitos da sua concepção, escrita, montagem, logística e oferta (incluindo aqui um espaço e *"preços acessíveis ao poder aquisitivo"* dos membros da comunidade (Vieira, 1977, p. 54).

Michael Preston (2002) no seu estudo sobre o contexto anglo-saxónico considerou existirem três grandes esteios nos textos teatrais tradicionais: *"The Christmas Rhyme book"*, *"Alexander and the King of Egypt"* e *"The Peace Egg"*. Como é apanágio da comunicabilidade de base oral – o que não significa ausência de texto⁴⁰–, não existe em nenhum deles uma estrutura fixa: *"...each contains evidence that is frequently misread (or ignored) concerning their composition, concerning their reflecting contemporary oral traditions, and concerning the various regional traditions that are signified by the term 'traditional drama'"* (Preston, 2002). Trata-se de uma tradição largamente difundida e representada pelos *"Mummer's plays"* em toda a Grã-Bretanha.

Os temas ligados à história do *"Folk theatre"*, que designaremos como teatro tradicional, pressupõem sempre um debate difícil e complexo, sobretudo porque o teatro tradicional e, em termos gerais, todo o campo das performances populares, não têm sido, até hoje, alvo de estudo por via da análise das suas práticas cénicas integradas.

³⁹ Camarotti (2001) refere a pujança destas formas de manifestação artística que segundo ele encontram sempre apreciadores e praticantes em todo o mundo.

⁴⁰ A oralidade significa não dependência estrita do texto na construção da cena. As práticas teatrais populares vivem até muitas vezes de textos com funções multiusos podendo prever finalidades muito diversas: *"One can sing a song at the same time as one dances: in such a performance, verbal, musical, and movement texts are all invoked simultaneously. As often as not, especially in folk theatre, a series of texts (single or multiple) will be performed sequentially. Texts other than those involved in drama proper--prologues, prayers, "pure" dances, and so on--are obviously a part of much folk theatre. Even if one is interested primarily in folk drama proper, one cannot ignore these other texts: they are essential parts of the form and provide the immediate textual context (as it were) in which the drama must be viewed"* (Tillis, 1999, p. 161).

Daí a tendência para um certo grau de especulação, mas também a necessidade cada vez maior de postulação relacional do teatro tradicional com outras modalidades culturais de teor expressivo:

Speculation about the ritual origins of this or that form seems to increase in inverse relationship to the amount of available information on the form's history. It is, however, not quite so difficult to speak of a form's relationship to other forms of performance activity. Folk theatre forms, not being predicated on authority, tend to share significant traits with other forms of activity within their culture (Tillis, 1999, p. 147)

Passemos a situar as dificuldades em identificar e definir uma determinada forma teatral de raiz popular. O problema fundamental decorre do facto de as funções serem quase sempre analisadas tendo como perspectiva dicotomias que analisam a teatralidade popular sempre em confronto com os poderes vigentes. Por exemplo, Bakhtine (1970) descreve o Carnaval como um mundo sem fronteiras que existe por oposição à cultura oficial. Alguns autores têm legitimamente questionado este tipo de antinomia (ou de antítese convencional) que geralmente é postulada entre o poder estabelecido e os formatos populares “*by looking at the way civilization ‘co-opts’ and thus disarms its discontents*” (Graff, 1989, p. 169). Nalgumas manifestações, nomeadamente de índole carnavalesca, a luz verde que é dada pelos poderes para a sua livre realização têm em vista factores essencialmente de controlo de atitudes subversivas.

Tillis (1999) prefere realçar o facto de todas as formas de teatro poderem ser vistas como potencialmente subversivas remetendo a função das suas formas expressivas para o âmbito da simples descrição: “*My choice, then, when speaking of the cultural function of a form, is to limit myself to a simple (perhaps even simplistic) description of the form's function for its immediate audience*” (Tillis, 1999, p. 150). Questionando o modo como o teatro tradicional se relaciona com os campos de estudos folclóricos e os estudos teatrais, Tillis, enuncia da seguinte forma: “*Is folk drama a coherent and discrete genre of folklore and/or of drama?*” (ibid. p. 150).

Existem dificuldades numa resposta imediata a esta questão. Em primeiro lugar, há que ter em conta a complexidade do significado da própria designação ‘género’⁴¹ e das dificuldades taxonómicas⁴². Em segundo lugar, nem sempre a natureza

⁴¹ Para Pavis, o termo género presta-se a toda a ordem de confusões: “*on parle couramment de genre dramatique ou théâtral, de genre de la comédie ou de la tragédie, ou de genre de la comédie de mœurs. Cet emploi pléthorique du terme de genre lui fait perdre tout sens précis et ruine les tentatives de classification des formes littéraires et théâtrales*” (Pavis, 1996, p. 147)

⁴² Referindo-se, por exemplo, às propostas taxonómicas de Propp e Thompson, Tillis (1999) referiu que o trabalho taxonómico aplicado ao drama oferecia poucos esquemas permeáveis a uma “*systematic classification of dramatic forms*” (Tillis, 1999, p. 169). Por causa desta situação torna-se extremamente difícil localizar (ou conjecturar a inserção de) um género de “*folkloric drama*” no seio de outros géneros. Até aos dias de hoje, segundo o autor, toda a taxonomia continua a derivar do sistema aristotélico (drama considerado com um plano único que incorpora tragédia e comédia). E todos os esforços levados a cabo, sejam de raiz geográfica ou baseados na clássica distinção literária entre tragédia e comédia não nos legaram bases satisfatórias para os propósitos classificatórios. .

da metodologia a seguir para a categorização dos géneros é partilhável⁴³. Em terceiro lugar, coloca-se a questão da relação parte-todo, na definição de um género específico e na relação que este estabelece com outros paradigmas que lhe são contíguos ou próximos⁴⁴. Em quarto lugar, há ainda a considerar o facto de os níveis de classificação dos géneros não corresponderem aos desenvolvimentos gerais da teoria do género. Por fim, a anterior questão gera uma quinta dificuldade sobre a tipologia a atribuir autonomamente ao teatro tradicional: “*Should all of folk drama be placed on the same level as, say, myths and traditional comments made after body emissions?*” (Tillis, 1999, p. 168)⁴⁵.

Tendo em conta estas cinco dificuldades, é um facto, no entanto, que, de acordo com a perspectiva deste autor, o denominado folclore teatral deverá abarcar, não apenas os aspectos dramáticos, mas também outros aspectos: “*non-dramatic music (e. g., the ballad), dance (e. g., the square dance), myth, legend, and fairytale of the storyteller’s art*” (ibid. p. 168). Relembremos o facto de muitas performances populares decorrerem numa situação geralmente de partilha comunitária onde o envolvimento estético não é exclusivamente partilhado pelos actores e pelo público, sendo, contudo, simultaneamente enunciado pelos actores – nos seus matizes vários – e recebido de modo aberto pelo público. A resposta positiva do autor à sua própria pergunta acabará por ser progressiva, ecléctica e prudente, sobretudo quando a questão do texto é colocada. De qualquer modo, ao criar uma categoria tão engenhosa quanto criativa – a “*public performance*” (que coloca lado a lado os mitos, as fábulas e os registos populares) –, salvaguarda a posição do texto quando criado no seio da performance e não constituindo-se como o ditame prévio e unívoco da cena⁴⁶.

Um outro aspecto que poderá contribuir para responder, de modo ainda mais cristalino, à questão enunciada por Tillis diz respeito ao papel desempenhado pelo corpo e por todo o tipo de gestualidade. Para Roig (2009), a carga simbólica dos gestos é de grande importância, mesmo quando o quadro visual é pobre ou quase nulo. Recuando no tempo, o autor realça o facto de, na Idade Média, a gestualidade não ter sido nunca gratuita: “*De hecho, repasando la literatura moralista medieval, una de prin-*

⁴³ Brandon (1967) com o objectivo de “*recognition of both the underlying common properties which link theatre forms together and the variety of differences which distinguish them from each other*” (Brandon, 1967, p. 3), só em relação ao sudeste asiático, considera a existência de 25 géneros dramáticos, diferenciados por exemplo, ao nível das regiões de origem e de ocorrência e ao nível dos temas e formas de apresentação, o que pressupõe diferentes enfoques de análise em simultâneo.

⁴⁴ “*My concern is with all forms of folk drama taken together: can folk drama be said to constitute a genre of folklore and/or drama? If so, on what level of classification can that genre be said to exist, and what distinguishes it from other genres at that level?*” (Tillis, 1999, p. 167)

⁴⁵ “*Indeed, should myths and traditional comments after body emissions be considered as part of the same classification? At issue here is not any value judgment about genres: most everyone will agree that myths involve a far higher level of aesthetic organization and social importance than do comments after body emissions. At issue, rather, is the theoretical organization of genres: how can one best speak of genres in a way that clarifies relations between genres*” (Tillis, 1999, p. 168)

⁴⁶ “*Now of course myth, legend, and fairytale have traditionally been treated as genres of text, rather than as performance (...) these texts have their primary existence in performance. Further, as I suggested in my typology of performance, the performance of texts such as these can be classified within the category of public performance specifically, within that of theatre*” (Tillis, 1999, p. 168).

cipales razones que tuvo la Iglesia para criticar el oficio de los juglares – tan denostados por la clerecía – fue la gestualidad de la que hacían gala” (ibid.). A ideia de um amplexo significativo de cariz multimodal, ligado geralmente a significações muito denotativas (o personagem que mexe na barba é porque está a reflectir ou dialogar com a divindade), permite entender os registos populares como uma alegoria viva que fisicamente se move entre (e com) o público:

Y es que toda voz emana de un cuerpo, y el cuerpo es visible mientras dicha voz sea audible, porque voz y cuerpo van unidos. La palabra pronunciada no existe en un contexto puramente verbal: forma parte necesariamente de un proceso general que incorpora otros elementos que alteran su significado final (como pudiera ser el tono o el ademán físico). Esta es la razón por la que el gesto se carga de valor moral y simbólico en una civilización basada en la oralidad. Así, si en una obra se indica que un personaje se mesaba la barba, el público medieval entendía que estaba reflexionando arduamente; y si lo hacía debajo de un pino, es que se encontraba en comunicación directa con Dios, puesto que la forma alargada del árbol lo vinculaba directamente al cielo (esto es, la estructura del pino se eleva hacia arriba y conecta con la tierra abajo, y, además, la hoja perenne representa la eternidad de la conversación, típico rasgo de todo intercambio con la divinidad) (Roig, 2009)

O argumento praticamente retira pertinência à questão de Tillis, já que aquilo que o autor considera ser o alicerce da teatralidade (“*a shared frame of make-believe action, enactment over time and space, and so on...*”) está integralmente contido neste amplexo alegórico em movimento que, desde a Idade Média, se projectou, ao nível da chamada “*baixa cultura*”, na enunciação ainda actual dos registos populares.

É como se o excesso remetesse sempre para a codificação da harmonia e esse permanente acto de controlo fosse, ele mesmo, uma metáfora do mundo:

El gesto se convirtió en uno de los principales elementos de la cultura medieval: se transformó en una disciplina estrictamente regulada. De ahí proceden las condenas fulminantes lanzadas contra las gesticulaciones exageradas de los juglares, que no siguen los principios codificados de una gesticulatio mesurada. En el imaginario medieval, todo exceso que aleje del equilibrio o de una situación de estabilidad del cuerpo corresponde simbólicamente a un desorden moral (Roig, 2009)

Os registos da teatralidade popular, independentemente das designações colaterais e regionais, denotam vínculos naturais e espontâneos de proximidade e intimidade, definem contextos de partilha e auto-construção, fazem depender o texto e outros ditames da lógica da própria performance e existem, no terreno, ao arrepio das dicotomias poder/não poder com que são amiúde postuláveis. Além disso, constituem-se como uma espécie de alegoria do mundo que representam, ao estabelecerem laços particulares com níveis pré-conhecidos de sentido. A sua dimensão estética reside nessa capacidade comunitária de reconhecimento e no domínio auto télico (valor próprio intrínseco) que se traduz pela partilha criativa enquanto processo, de certo modo ahistórico e tendencialmente ritual. Um modo actualizado de *Universalia sunt in rebus* (Universais existem nas coisas) que permite rever o “*Teatro*” e as suas práticas (enquanto “*make-believe action*”), adicionando-lhe o irrepresentável como saber de cariz empírico que se vai propagando de geração em geração.

I. 3. 2. O tempo como construtor de horizontes

Mesmo em tempos caracterizados como imemoriais, a memória foi sendo assegurada por narrativas estáveis, embora de natureza muito diversa (Connerton, 1999). Os mitos, por exemplo, nunca se confundiram com os chamados textos “*sagrados*”. Estes últimos não podiam – e não podem – ser alterados e a sua razão de ser poucas vezes deixou de se confundir com um literalismo congénito. Ao invés, os mitos viviam, e vivem, de uma noção elástica de matriz, ou de ponto de partida, de tal forma, que segundo Blumenberg (1990) no seu trabalho sobre o Mito, refere que é na relação entre “*tema*” e “*variações*” que o auditório e a emissão acabam por encontrar um sentido (um sentido fluido, mas que permanece como se propagasse uma evidência muito mais importante do que qualquer geometria canonizada pela memória). Os mitos aprenderam há muito a viver num mundo sem escrita que concedia à memória maior flexibilidade e mais margem de manobra, de inventividade e de recriação. A amnésia colectiva nos tempos míticos coincidia com aquele espaço difuso do vivido – o espaço dos vencidos – que nem sempre era agregado na narrativa e que, no futuro, se viria a transpor com distorções e silêncios. Os vencidos apareceram, às vezes, nas narrativas míticas e populares como é provado, por exemplo, na longa tradição da Sibila Tiburtina – evocadora dos feitos de Alexandre-o-Magno, do mesmo modo que os populares, em princípio ileso à inscrição histórica, apareceram nos autos de Gil Vicente. Mas a dominante nunca foi essa como veremos a propósito das “*Mummer’s plays*”.

Segundo certos autores contemporâneos como Gil (2004) e Cruz (1988), na linha de Blumenberg, argumentam que a modernidade nunca matou o mito, antes o incorporou e modelizou nas novas narrativas e na nova amplitude racional e subjectiva. Aliás, sobrevive ainda nos nossos dias um conjunto variado de práticas de base ne varietur que não relevam o perfil estático das narrativas fechadas. Também a reprodução mnemónica referida por LeGoff (1996), persiste actualmente muito para além do literalismo. O mesmo se poderá dizer das manifestações teatrais de cariz popular. O envolvimento híbrido⁴⁷ da liturgia cristã, da tradição e do que Blumenberg (1990) designou por “*reocupação*” do mito (o modo como o mito ininterrupta e constantemente se actualiza)

⁴⁷ Segundo Madeira (2010) também a presença do híbrido na sociedade contemporânea é irrefutável, carecendo no entanto de clarificação conceptual. Para tanto a autora reflecte sobre diversas relações presentes na literatura sobre a temática: “*É possível estabelecer ainda outras ligações entre os termos «híbrido» e «mestiço» e, também, entre «híbrido» e «heterogéneo». Da primeira relação resultaram as controvérsias nas ciências sociais sobre que termo melhor daria conta do fenómeno das misturas: «hibridismo» ou «mestiçagem». Estas controvérsias dividiram, por exemplo, Laplantine e Nous (2001, 2002) — que defendem o termo «mestiçagem» — e Young (1995), Canclini (2001), Pieterse (1995, 2001, 2004) (...) entre outros, onde se contam até os «antropólogos experimentais», como se autodenominam os artistas chicanos Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes — que defendem o termo «hibridismo»” (ibid., p. 2).*

determina, em boa parte, as manifestações pré-teatrais do mundo pré-Iluminista⁴⁸. Esse facto, tal como Pettitt sublinhou (2005), foi a base para a controvérsia entre apólogos das origens litúrgicas, apoiados pelos críticos “*who professed to find Christian sacrificial themes in their Elizabethan tragedies*” e os apólogos das origens pagãs, com o apoio de críticos “*who preferred to see Macbeth, Lear and Falstaff as cultic scapegoats*” (ibid., p. 8).

Em Portugal no século XVI são patentes diversos registos de encenações da procissão de Corpus Christi, que incorporam dados pagãos na circunstância religiosa.⁴⁹ Estes verdadeiros autos em movimento davam especial realce aos grupos representados através da incorporação dramatizada dos vários misteres e ofícios (de que hoje ainda existe memória nas procissões dos santos padroeiros das várias localidades onde as diferentes actividades económicas muitas vezes estão representadas através duma figuração teatralizada).

Curioso será tomarmos em boa-nota duas referências sobre este tipo de procissões: a primeira, ocorrida na cidade da Bahia em 1696, onde “*bandos de mascarados, músicos e dançarinos*” transformavam o acto “*num verdadeiro teatro ambulante sujeito aos temas do calendário religioso*” (Moura, 2004, p. 325) e a segunda, referida por Osório Mateus (1988), dando conta da apresentação no ano de 1504, de um auto de Gil Vicente – Martinho de seu nome –, apresentado nas Caldas da Rainha por ocasião da festa de Corpus Christi, como sendo a primeira representação teatral dessa procissão. O autor refere ainda que a sua importância se ficou a dever ao facto de “*o texto ser o mais antigo de teatro para a procissão do Corpus Christi*” (ibid., p. 11). Estes exemplos permitem concluir que o facto de, muitas vezes, não se encontrarem referências anteriores a determinadas épocas para algumas manifestações deste tipo⁵⁰ não significa, não só a sua não existência como coloca a lume uma perenidade que elas projectaram e modelizaram através de múltiplas gerações.

Em boa medida as origens rituais das “*Mummers’ plays*”, por exemplo, também se prendem com esta inserção mista de dados, com destaque para o “*clowning*”:

The case for the ritual origins of the mummers’ plays rested primarily on their death-and-revival action, but with the demise of Frazerian anthropology there is no need to focus exclusively on this feature: other aspects of the performance, the clowning for example, may be of as much or more significance for their origins and development (Pettitt, 2005, p. 14)

⁴⁸ “...the single-celled form from which all higher dramatic species evolved was not a pagan fertility rite but the liturgy of the Catholic church. From the elaboration of the quem quaeritis trope of the Easter services there emerged a liturgical drama which became steadily more complex and representational, acquired spectacular, secular and even comic elements, was transferred progressively from the church to the churchyard and the streets, passing at the same time from ecclesiastical to guild and civic auspices, and modulating from Latin to the vernacular, eventually blossoming into the mystery cycles of the later Middle Ages. These in turn, via the moralities and interludes, led on to the achievements of the Elizabethan and Jacobean theatre” (Pettitt, 2005, p. 21)

⁴⁹ Segundo vários autores (Mateus, 1988; Moura, 2004; Saraiva, 1992; Tinhorão, 2000), no século XVI, eram comuns em Portugal as representações populares do drama da paixão e da ressurreição.

⁵⁰ “Late-medieval and early-modern England had a vigorous festive culture which, as already noted, is quite well documented, but the documentation does not extend to our mummers’ plays” (Pettitt, 2005, p. 21).

É de relevar, de qualquer modo, o facto de este tipo de corpus europeu estar, neste momento, a ser estudado: “*The history of folk drama clearly needs to be re-written, independently of any assumptions about its nature, origins or antiquity, and without recourse to allegedly comparative evidence from supposedly primitive cultures*” (ibid., p. 14).

Curiosamente, os estudos mostraram-se mais preocupados em definir padrões para os “*Mummers’ plays*”, negligenciando aspectos contextuais importantes e recusando-se a integrar os elementos dramáticos presentes nestes usos, no campo dos estudos teatrais:

The ritual origins theory is at worst wrong, at best irrelevant, and in either case has had a severely limiting and distorting effect on the study of the folk plays themselves. It has been the dominant factor in the persistent reluctance of both folklorists and theatre historians to consider dramatic customs as drama, or sometimes even as customs, or to accord a history of development and change, creation and re-creation to either the individual play or the tradition as a whole. Most permanently damaging has been the failure to record fully the living traditions of folk drama (Pettitt, 2005, p. 17)

Com efeito, torna-se rara a documentação que se refere concretamente aos elementos teatrais presentes nestes tipos de manifestações populares. Daí que as mais comuns perspectivas de análise e o próprio trabalho taxonómico elaborado se tivessem traduzido no que pode caracterizar-se por uma “*distorção*” (mesmo ao nível dos personagens⁵¹).

Um exemplo deste tipo de distorção e silêncio centra-se na tendência para detectar elementos festivos e carnavalescos no teatro elisabetiano, ocultando os planos em que esses elementos realmente se manifestavam:

The recent fashion for detecting popular, festive, or “Saturnalian” elements in Elizabethan drama, or of proposing a carnivalesque status and function for the Elizabethan theatre, even when not undermined by the ritualist and evolutionary assumptions already discussed, was decisively disadvantaged by this lack of a reliable account of just what there was by way of popular festival, carnival and Saturnalia in Elizabethan England. There was a perceptible reluctance to await (let alone contribute to) the “full-scale anthropology of Elizabethan society (Pettitt, 2005, p. 19)

Brody (1969) já tinha alertado para uma tal tendência distorcida que impede a focalização no que realmente importa investigar: “*No matter how many words and scenes the ceremony accrues, loses or juxtaposes, it is all no more than the water breaking, shifting and receding around the rock-like centre of the action. It is this centre of action we must deal with if our study is to have any value*” (Brody, 1969, p. 10).

⁵¹ “*This applies equally to the characters, at least their names and identities as opposed to any ritually significant acts they may indulge in or any symbolic (preferably phallic) properties they may carry, and to the dialogue, much of which has a disturbingly unceremonious or inconveniently modern ring: “the Play, and any significance it may have, resides in the action: the text is a local accretion, often both superfluous and irrelevant” (Pettitt, 2005, p. 18).*

I. 3. 3. A autonomia do teatro tradicional e dos registos populares

Em 1744, quando Vico publica a *Scienza Nuova*, o autor napolitano reconhece que todas as “nações”, bárbaras ou civilizadas, mantêm como elo específico de constituição o que designa por “*three human costumes*”:

All have some religion, all contract solemn marriages, all bury their dead. And in no nation, however savage and crude, are any human actions performed with more elaborate ceremonies and more sacred solemnity than the rites of religion, marriage and burial- For, by the axiom that 'uniform ideas, born among peoples unknown to each other, must have a common ground of truth' it must have been dictated to all nations that from these three institutions humanity began among them all, so that the world should not again become a bestial wilderness. (Vico, 1968, pp. 332/333)

Estas três características que identificam a comunidade das “nações” acabariam por tornar-se, igualmente, em princípios de identidade constitutivos da História, a nova ciência em questão proposta pelo autor.

Na relação que o autor subsequente estabelece entre ‘instituições’, ‘modificações’ e ‘tempos’, no livro IV, surgem então as famosas três naturezas que a espécie humana teria atravessado, no quadro da própria lei natural. A primeira “*was a poetic or creative nature which we may allowed to call divine*” (ibid., p. 917/918); esta ideia de uma idade de ouro, definida pela simbiose entre substâncias divinas e o humano, precederia a natureza heróica, “*believed by the heroes themselves to be of divine origin*” e de que a Antiguidade seria exemplo eloquente. Finalmente “*the third is the human law dictated by fully developed reason*” (ibid. p. 922).

É deste quase mito que Vico designa por Idade do Ouro, em contraposição às Idades Heróica e da Razão, que Pettitt (2005) vai buscar a origem do Folclore, dos seus rituais e, naturalmente, também, das “*Folk plays*”. No tempo em que:

Folklore itself emerged from its roots in anthropology and antiquarianism as an independent discipline, devoted to the study of “survivals” from a more primitive phase of social and cultural development, among which folk beliefs and their associated customs could indeed be seen as an archaic alternative... (...) The influence of this view on theatre historians (such as Chambers himself) has had decisive implications for the place and the treatment of such customs as display recognizably dramatic features—the folk plays—in theatre history, where they are invariably put at the beginning, accompanied by much talk of origins, roots and sources, and rather less of their dramatic characteristics. (Pettitt, 2005, p. 2)

Não deixa de ser interessante como a ideia inicial e mitificada das origens do folclore se sobrepôs ao tratamento dos seus atributos e estrutura como se o fundamental fosse, não o fundamento da teatralidade que tais manifestações acarretam, mas o seu papel de vestígio de uma era pura, anterior e quase invisível.

Com efeito, em pleno século XIX, as “*Mummers’ plays*” ainda reflectiam o calendário agrícola, as mutações sazonais e uma atenção especial à reprodução humana sem que os aspectos formais do teatro fossem realmente convocados. Contudo, data do início do século XVII o momento em que as “*Mummers’ s plays*” se foram autonomizando como forma que ia aliando o ‘mumming’ ao ‘play’, ou seja, a prosódica à prática teatral: “*The mummers’ plays were born when a cluster of traditional, seasonal, peram-*

bulatory shows (it is convenient, but inaccurate, to call them 'mummings') acquired a distinctly dramatic item – let's call it the 'play' – probably sometime in the late-sixteenth or early seventeenth century. A mummings' play is a mumming with a play in it (except that it's not really a mumming and not really a play)" (Pettitt, 2002, p. 68).

O tipo de acção concreta colocada em cena nas “*Mummer's plays*” corresponde sobretudo às “*Wooing Plays*”⁵² e às “*Hero Combat Plays*”⁵³, havendo uma relação interessante com o jogo: “*games, gambols and interludes*” (ibid., p. 67) que, por sua vez, representavam uma forma tradicional à parte das “*Mummings' plays*”. Com efeito, estes “*games, gambols and interludes*” têm uma história registada que permite reconstituir uma continuidade entre a Idade Média tardia e a tradição mais recente, o que efectivamente não acontece com as “*Mummings plays*”, embora seja dado como adquirido que os “*games*”⁵⁴, *gambols* e *interludes*” (ibid., p. 67) eram amiúde colocados em cena em grande proximidade com as “*Mummings plays*” e outros espectáculos de tipo preambular. É, pois, claro que ambas as tradições terão coexistido e interagido, tendo mesmo partilhado o mesmo material textual e dramático.

I. 3. 4. A legitimidade do teatro tradicional e dos registos populares

Quando tentamos circunscrever a noção de teatro tradicional, deparamo-nos com uma grande diversidade de sentidos. Ora aparece descrito como associado ao diálogo e ao texto, ao movimento e à improvisação, ou ainda às dimensões conflituais de tipo oscilante e à ausência de estrutura; ora por vezes, surge como pura essência mimética, ainda que o termo aristotélico “*mimesis*” deslize semanticamente de autor para autor⁵⁵. Os primeiros estudos realizados acompanharam a visão da tradição ocidental do teatro como género literário, herdeira da perspectiva do drama aristotélico e desse facto decorre o seu carácter eminentemente literário.

⁵² O autor refere que o “*wooing material crosses boundaries between different structural categories of games. In performance terms, for example: Some wooing games involve dialogue which is merely spoken some dialogue which is sung; Some wooing games have dialogue sung to the accompaniment of dancing some have mimetic dancing without dialogue and there are probably some which have mimetic action but no dancing or dialogue*” (Pettitt, 2002, p. 76)

⁵³ “*Wooing is manifestly a significant motif in traditional drama: one whole category of mummings' play is conventionally designated the Wooing Plays, but in addition several local traditions of a quite different category, the Hero Combat Play, have one or more additional scenes involving wooing action (...) It has become conventional to discuss or even categorize the action of the mummings plays in terms of wooings, combats, slayings, and cures, (...) Wooing is manifestly a significant motif in traditional drama: one whole category of mummings' play is conventionally designated the Wooing Plays, but in addition several local traditions of a quite different category, the Hero Combat Play, have one or more additional scenes involving wooing action*” (Pettitt, 2002, p. 75).

⁵⁴ O mesmo autor salienta a existência de dois aspectos em que os conteúdos dos jogos se podem dividir: “*characters (or at least figures) and plot (or at least action), but in each case to suggest (with illustration) that each of these is inadequate as a means of categorization and might be replaced by an aspect of the form or structure*”. Por exemplo, “*figures or characters appearing in games of course vary greatly, and include peasants, priests, peddlars, kings, doctors, etc., but there is I think only one type of figure who potentially is sufficiently striking or sufficiently dominating – it its own right – to define a type of game, and that of course is the beast-figure*” (Pettitt, 2002, p. 72).

⁵⁵ Teremos oportunidade de analisar mais detalhadamente as diversas acepções de *mimesis* no IV Capítulo.

Quando o teatro é reduzido ao nível dos textos literários, uma distinção irreduzível acaba por se impor entre mundos e visões. Tal poderia ter sentido no âmbito do teatro ocidental, muito dependente do exercício hipercodificado da palavra, ou seja, directamente ligado ao logocentrismo que Jensen (1995) designou por “*intimidade transcendente*” e que mais não é do que a osmose que ligaria, num só alicerce, o pensamento, a palavra e a realidade. Ora esta visão da palavra como centro do mundo expressivo – com origens clássicas e uma continuidade ligada à sacralização do verbo – nem sempre ocorre noutras culturas.⁵⁶

Nos estudos de autores como Bentley (1967), Abrahams (1972) e Frye (1957), terá existido uma pressuposição de “*superioridade*”, como que reflectindo uma ambiguidade no que, ao longo do século XX, foi a lenta passagem da era vertical da civilização à era horizontal das culturas. Essa disposição tendeu a obscurecer a história e a legitimidade das manifestações teatrais que escaparam ao ditame literário e ao meta texto clássico, com destaque para a visão aristotélica.

Em estudos mais recentes, DeMarinis (1993) considerou intrínsecos à performance teatral um conjunto de dados, nomeadamente a apresentação física perante um dado público, a co-presença entre emissores e receptores, a simultaneidade de produção e ainda a comunicação e a sua natureza efémera e irrepetível, destacando-se desta forma como evento e acção⁵⁷. Com esta clarificação, DeMarinis pretendeu situar a questão artística lado a lado, embora autonomamente, com a questão comunicacional. Esta necessidade de comunicação e de co-presença, independente dos formatos e tradições, foi também salientada por Fischer-Lichte (1992)⁵⁸. A metáfora teatral introduzida noutros campos de estudos foi ainda útil para autores oriundos das Ciências Sociais, como Turner (1982) e evidenciada por Goffman (1959) na sua proposta de uma tipologia de performance aberta a observadores “*casuais e não-tão-causuais*”, no que designou por performance do “*si*” e dos papéis sociais⁵⁹. Já no contexto das teorias da recepção

⁵⁶ Tillis enfatizou este aspecto crucial de modo claro: “*When drama is reduced to literary texts, an insurmountable distinction is posited between words and all else. This is, perhaps, understandable-if not desirable-when one is dealing with European spoken drama, which places an unusually high premium on words, but it makes nonsense of the vast majority of drama forms throughout the world*” (Tillis, 1999, p. 136).

⁵⁷ DeMarinis apresenta “*the two basic conditions that any theatrical events must fulfil in order to be included in the class (theatrical performance): (1) physical co-presence of sender and receiver, and (2) simultaneity of production and communication*” (ibid., 1993, p. 137).

⁵⁸ “*...a theatre performance does not just produce a web of signs that can also be received in the process of its production. Rather, a theatre performance that does not take place before an audience, i. e., cannot be received, is not a theatre performance*” (Fischer-Lichte, 1992, p. 7).

⁵⁹ Goffman (1959) entende que estas performances podem ser entendidas metaforicamente como Teatro, mas no entanto não são em si mesmas Teatro. Sobre o tópico Dawsey (2007) acrescenta que “*a abordagem teatral desenvolvida por Turner contrasta com outra, elaborada no campo da sociologia por Erving Goffman (1959). Evoca-se uma distinção entre teatro e metateatro. Ao passo que Goffman toma interesse pelo teatro da vida cotidiana, Turner procura focar os momentos de interrupção, os instantes extraordinários, ou seja, o teatro desse teatro*” (ibid.).

de Jauss (1978)⁶⁰, DeMarinis (1993), atribuiu à “*recepção do público*” o carácter estético – ou não – das performances, fazendo assim depender a análise da acção teatral de novas perspectivas e considerações.

I. 3. 5. O pré-conhecimento e a mimesis nos registos populares

Neste tipo de performances existe sempre um conhecimento partilhado com a comunidade. Trata-se de uma condição para o estabelecimento de um vínculo entre os vários tipos de performers. Este prévio conhecimento no teatro tradicional foi tendencialmente associado à ideia de manutenção (repetição) no que respeita ao uso de temas, figuras, estruturas e desfechos dando pouco espaço à improvisação e à recriação⁶¹.

Há, no entanto, relativizações que deverão colocar-se a este desiderato comunitário de tipo hermenêutico (conceber a arte como uma resposta a uma pergunta que se conhece à partida). Por exemplo, Schechner (1988) defendeu que o pré-conhecimento não é um atributo que se possa dissociar da própria noção de drama existindo numerosos exemplos em que a ausência ou presença de pré-conhecimento pode ser realmente irrelevante. É um facto que, nas Brincas Carnavalescas de Évora, tal como noutros tipos de performance, quer a improvisação, quer a liberdade de romper, quer ainda a introdução de inovações estão naturalmente presentes. Tendo em conta este dilema – que se prende com a previsibilidade ou não da diegese –, Tillis (1999) questionou, insistindo na importância do dado hermenêutico: “*Se um texto pré-existente, literário ou não, não pode ser assumido como característica identitária e definitiva do drama, que característica poderá assumir essa posição?*” (ibid. p. 83, tradução nossa). A resposta a esta questão implica, obviamente, muito mais do que o recurso à presença dos actores (performers), a espacialidade onde decorre (palco ou não) e até a própria tradição da “*mimesis*”.

A importância do pré-conhecimento de um determinado formato narrativo (e de todas as vicissitude formais e co-presenciais que o acompanham) acaba, no fundo, por entroncar com a questão da mimesis. Embora para alguns autores a mimesis signifique, ou uma forma específica de diálogo (Frye, 1957; Bentley, 1967), ou actividade específica do actor ou performer (Green, 1978), já para a matriz aristotélica o conceito aproxima-se sobretudo de uma praxis que não exclui a ideia de pré-conhecimento. Na Poética

⁶⁰ Privilegiando a noção de *horizonte de expectativas*, Hans Robert Jauss (1978) desenvolve uma teoria da recepção que põe em relevo a análise da experiência literária do leitor. Para que seja possível descrever a recepção de uma obra e do seu efeito (escapando ao possível psicologismo da análise) torna-se necessário, segundo o autor, reconstituir o horizonte de expectativas do seu primeiro público, isto é: “*le système de références objectivement formulable qui (...) résulte de trois facteurs principaux: l’expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d’oeuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l’opposition entre (...) monde imaginaire et réalité quotidienne*” (Jauss, 1978, p. 430).

⁶¹ Abrahams (1972) atribuiu à noção de drama um conceito muito ligado à noção de prolepse (literalmente: “*preconhecimento da resolução*”) que pressupõe um saber, por parte dos performers, sobre o modo como a trama se desenvolve e realiza até ao final. Trata-se de um tipo de desempenho que tem em vista uma prévia determinação dos fins por parte de quem o representa. No teatro tradicional, segundo o autor, as audiências partilhariam este pré-conhecimento dos desfechos, o que lhe conferiria um estatuto de característica estável e que constatamos nem sempre ocorrer.

de Aristóteles (em II. 6), ao caracterizarem-se termos como “*comédia*” e “*comediantes*”, o procedimento torna as certezas ambíguas, dando ênfase ao nomadismo e ao pré-conhecimento que inevitavelmente se lhe associa:

Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas, pelo facto de se imitarem agentes [drôntas]. Por isso, também, os Dórios para si reclamam a invenção da tragédia e da comédia; — a da comédia, pretendem-na os Megarenses, tanto os da metrópole, do tempo da democracia, como os da Sicília, porque lá viveu Epicarmo, que foi muito anterior a Quiónidas e Magnes; e da tragédia também se dão por inventores alguns dos Dórios que habitam o Peloponeso: dizem eles que, na sua linguagem, chamam kômai as aldeias que os Atenenses denominam dêmoi, e que os “comediantes” não derivam o seu nome de komázein, mas, sim, de andarem de aldeia em aldeia (kómas), por não serem tolerados na cidade; e dizem também que usam o verbo drân para significar o “fazer”, ao passo que os Atenenses empregam o termo prátte. in Poética (em II. 6)

Ainda que a clivagem entre tragédia e comédia aristotélica se dissocie obviamente da clivagem tradição literária do teatro/registos tradicionais (o cómico aparece associado, em Aristóteles, à representação de acções humanas consideradas inferiores, fazendo opor o que é “*torpe*”, embora sem causar dor ou dano, ao “*pathos*” trágico), há autores que distinguem tipos de mimesis conforme o registo seja popular ou “*sofisticado*”. É o caso de Green (1978), que se refere à “*mimesis of the performer, specifically to differentiate between the mimesis of the ‘folk drama’ performer (who engages in “impersonation”) and that of the performer in either ‘popular’ or ‘sophisticated drama’ (who engages in ‘role-playing’), a differentiation based primarily on the former’s ‘juxtaposition of fictive and mundane role(s)’*” (Green, 1978, pp. 846/847 apud Tillis, 1999)⁶². De qualquer modo, esta diferenciação, mesmo se discutível, não deixa de apelar para a realidade hermenêutica do pré-conhecimento partilhado.

Aliás, Green (1978) concebe mesmo diversas tipologias de mimesis que ordena do seguinte modo:

- a) Posse/Transe: uma representação que encarna um outro como se fosse o próprio.
- b) Actuação dramática (representação de personagem): uma representação que se propõe ser um outro, sendo o próprio.
- c) Mascarada: representação da imagem de um outro em contexto não dramático (exp. Cortejo de Carnaval).
- d) Representação simbólica: representação de um outro sem que se pretenda ser esse outro.

Desta sistematização, Tillis (1999) inferiu que apenas uma das tipologias de “*mimesis*” se relaciona directamente com o objecto de estudo em causa, nomeadamente a “*actuação dramática*”. A questão persiste e concede, quer aos registos populares, quer

⁶² Green (1978) defendeu existirem diferentes tipos de “*mimesis*” no quadro do teatro tradicional e do chamado teatro sofisticado, na medida em que os papéis ficcionais e mundanos assumem, num e noutro modelo, características próprias. Esta justaposição sendo típica do teatro tradicional é, segundo alguns autores, também passível de ser realizada no caso do teatro convencional (Brandon, 1967).

à tradição dita erudita um mesmo lugar nesse tipo de representação que “*se propõe ser um outro, sendo o próprio*” e em que os respectivos papéis emergem da mimesis e são necessariamente filtrados por um dado pré-conhecimento.

Porventura o fundamental nesta questão é a existência de uma intencionalidade que evidentemente pressupõe pré-conhecimento e, ao mesmo tempo, um consistente jogo de expectativas. É esta simultânea disposição e afectação em acto – de cariz emocional e/ou estético – que acabará por afectar o público. Brecht (1973) é, neste caso, um exemplo adequado já que o teatro épico apela mais à razão do que à emoção do espectador. Tal como DeMarinis (1993) também particularizou, o teatro pressupõe um tipo de acção que gera sempre processos de tipo “*manipulador*” e que se traduz essencialmente em perlocução, ou seja: em efeitos criados junto do público capazes de alterar o cognitivo e o emocional (crenças, sentimentos, expectativas, ideias, etc.), acabando por provocar respostas e reacções apropriadas.

I. 3. 6. Ritual no teatro tradicional: Registos populares e tradição erudita

Para Richard Schechner (1985), o Teatro está inexoravelmente ligado ao ritual. Segundo Tillis (1999), apesar do teatro se poder orientar segundo finalidades estéticas ou de mero entretenimento, opor-se-ia sempre ao ritual pelo facto de este ser regulado pela eficácia religiosa. A oposição será, no entanto, mais ténue do que Tillis terá advogado, pois ritual não pode reduzir-se apenas à esfera circunscrita da circunstância religiosa. De qualquer modo, para o autor, de acordo com esta possível oposição, o teatro tradicional teria qualidades próprias de um tropo como o oxímoro, enquanto o ritual ou o “*ritual drama*” corresponderia a um efectivo oxímoro (articulação de termos realmente opostos).

Relembremos que as concepções que tornam dissociáveis os registos populares e eruditos são de raiz europeia. Dömötör (1981) é um bom exemplo deste reducionismo. Segundo este autor, os registos populares oporiam, em si mesmos, a realidade do ritual e a realidade do drama, como se uma e outra fossem incompatíveis e como se aquilo que define e caracteriza as práticas teatrais não se pudesse, de modo nenhum, rever-se e corporizar-se nas suas performances. Por outro lado, de modo simétrico, também a “*arte profissional*” seria radicalmente imune à operação ritual. Este mecanicismo binário debate-se, naturalmente, com a necessidade de uma abertura.

A descrição das formas teatrais que Tillis levou a cabo, distinguindo três formatos de argumentos principais, responde a essa necessidade:

- 1 – Tradução do efémero e irrepitível, próprio da performance, para um tipo material estável que possibilite, em qualquer altura, a revisitação da performance⁶³.
- 2 – Sistematização formal que permita classificar padrões e/ou identidades⁶⁴.
- 3 – Articulação operativa de semelhanças e diferenças entre formas teatrais de modo a estabelecer relações de tipo metonímico⁶⁵.

Embora Tillis saliente que estes argumentos não são exclusivos, é um facto que os três se abrem à narratividade que tanto pode advir da actualização ritual como da enunciação teatral profissional. Sobretudo das “*linhas de fuga*” que atravessem e des-territorializem uma e outra. Nomeadamente os realces dados ao “*efémero e irrepitível*” – o ser existencial e ontológico da cena –, aos “*padrões e/ou identidades*” – a definição dos performers em cena – e às lógicas de contiguidade ou “*metonímicas*” – esse salto cognitivo que faz da representação “*ser um outro, sendo o próprio*” – são absolutamente comuns e partilháveis pelos registos populares e pela tradição erudita.

I. 3. 7. Registos populares: a analogia em vez da homologia

Tendo em vista uma possível classificação dramática – entendida como terreno aberto –, Tillis (1999) propôs o recurso à diferença entre procedimentos homológicos e analógicos, baseando-se numa caracterização de Stephen J. Gould (1983): “*Homologies are similarities based on inheritance of the same genes or structures from a common ancestor, while similarities formed within different genetic systems by selective pressures of similar environments are called analogies*” (Gould, 1983, p. 137 apud Tillis, 1999, p. 171). Esta diferenciação é extremamente interessante, pois ajuda-nos a

⁶³ “... description serves the fundamental purpose of translating (as it were) ephemeral and unrepeatable performances into a body of material that can be transmitted to, and consulted at, a time other than that of performance. Such translations, I scarcely need say, can never do justice to the performances they describe. A truly complete description, if possible at all, would be vastly longer than the performance itself. Still, even the most rudimentary description can convey valuable information” (Tillis, 1999, p. 142).

⁶⁴ “... description allows one actually to speak of forms, rather than merely of individual performances. Without descriptions (however incomplete) of the traditional Yangge of Dingxian and North Shaanxi, it would be impossible to recognize that they were regional variants of the same form. When one realizes, however, that in both places the performance was associated with the Lantern Festival of the New Year, that in both places it was performed in the same social milieu, that in both places it had the same structure of events, and so on, then one can confidently assert the existence of a formal identity” (Tillis, 1999, p. 142).

⁶⁵ “The third purpose of description is to provide a basis for articulating the similarities and differences among various forms of theatre and thus for comparing them in part or in whole. A description of Yangge (again, however incomplete) allows one to recognize that certain of its traits bear similarities to those of other forms far afield in the world, such as the English Mummings’ Play. More importantly, perhaps, a description allows one to recognize the superficiality of most of those similarities. Description’s fourth purpose is to make possible an analysis of how a form works within its host culture. The inevitable co-presence of secular texts and a religious altar in Yangge suggests not simply that the form served both secular and religious functions, but that the very distinction between secular and religious spheres of life was not a distinction of great relevance to the northern Chinese peasantry” (Tillis, 1999, p. 142).

posicionar, através de uma óptica muito transversal, os registos populares a um nível arquitectural, ampliando o conceito de Genette (1982) do texto à situação da cena como um conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, géneros, etc. – de que releva cada texto ou situação expressiva singular.

Podemos considerar as performances populares assentes na temática das Lutas de Cristãos e Mouros – de que temos exemplos em Portugal e Espanha, disseminando-se pela América Latina e Filipinas – como caso típico de homologia. Tratando-se de formas estruturalmente similares e origens partilhadas, desenvolveram-se, no entanto, diversamente.

Para Tillis (1999), as homologias podem ser usadas para espelhar não apenas as influências de umas culturas noutras culturas, por vezes recíprocas, mas também o modo como cada cultura anfitriã “*domestica*” e incorpora essas influências.

É óbvio que um exame aos dados históricos específicos constitui um instrumento essencial para concretizar, com rigor, uma classificação baseada na homologia. Mas a história é um instrumento e não um fim. É preciso, pois, estar-se atento à presunção de relações genéticas, não as pensando apenas a partir de uma estrutura formal.

Neste contexto, recorreremos ao exemplo de Tillis (1999) relativo à similaridade entre as “*Paixões de Cristo*” europeias e as “*Ta’ziyeh*” (que não procedem de modo nenhum de uma herança europeia):

Historical data do not show any evidence of transmission, or even a likely path or means for it, despite the argument for a genetic relationship presented by Mumammad Ja’far Mahjub. Mahjub contends that Ta’ziyeh “is derived from [but is not a “blind imitation of”] the religious plays of the Western world in the Middle Ages” (1979: 146), but his evidence is circumstantial at best. There is no inherent need to argue for homology here: not only are devotional forms of folk drama performed to this day in Europe (for Poland, see M. Young 1976, 1977; for Germany, Loney 1991 and also Lane and Brenson 1984; for Italy, D’Aponte 1974), but there are also the Rām Lilā and Rās Lilā forms, among other devotional traditions, in India (see Schechner 1982 for an interesting comparison of the Rām Lilā and an American homology of a European devotional drama; see Hawley and Goswami 1981 for a detailed examination of the Rās Lilā), and an array of analogous forms in South-East Asia (Tillis, 1999, p. 172)

Passemos agora ao paradigma analógico. Ao contrário da homologia, as formas análogas de drama denotam similaridades estruturais recíprocas, ainda que não relevem qualquer parentesco genético entre si. Segundo Tillis (1999), podemos considerar três tipos de analogias: situacionais, textuais (tendência para a improvisação) e práticas (traços ligados à dança ou ao uso de marionetas, etc.). O estabelecimento de analogias pode ser metodologicamente muito útil de forma a:

- a) proporcionar o conhecimento de possíveis homologias, mesmo quando são inesperadas;
- b) funcionar como ferramenta que possibilita situar o drama em situações geo-históricas determinadas e, por vezes, indo ao encontro de respostas a contextos de carência espiritual ou outra;
- c) entender diferentes modos de esteticização do mundo e de meta comunicação, pois nem sempre o acto de “*framing*” é idêntico;

d) levar a cabo uma classificação a partir do aprofundamento de analogias e homologias, i. e., para além da exploração dos conceitos de homologia e de analogia, existe ainda uma enorme potencialidade de desenvolvimento taxonómico.

Neste sentido, o teatro tradicional poderá ser entendido como um grupo análogo entre muitos outros, sendo a sua estrutura essencialmente binária, dadas as características externas das suas formas textuais e, por outro lado, dado o sentido de intrínseca partilha comunitária que processam⁶⁶. A perspectiva de Tillis incide, na natureza maleável, nómada e criativa do “*Folk drama*”: “*Forms within the analogical group of folk drama are perhaps the ultimate opportunist forms of drama, being able to fill cultural niches with relatively little fuss, and able, moreover, by their non-authoritative and ‘close to the ground’ nature, to change as their niches inevitably change*” (Tillis, 1999, p. 176).

Embora as formas do teatro tradicional não conduzam a mudanças drásticas nas comunidades onde se enunciam, as mudanças demográficas e os processos de industrialização atingiram, no entanto, com força a diversidade das suas manifestações no mundo. Contudo, isso não quer dizer que, em certos locais, não haja possibilidade de renascer, de poder afirmar-se e até de gerar novas formas.

I. 4. Os Níveis da performance

I. 4. 1. Performance como campo activo de relação

Performance, termo que deriva do francês antigo *parfournir*, (completar ou realizar inteiramente), refere-se, de modo muito claro, ao momento – ao ‘agora-aqui’ – da expressão. O que significa que a performance consuma, completa ou convoca uma experiência. Em termos mais singularizados, ao nível da representação, a performance é um agir vital, como referiu Taylor (2001), de transposição do vivido ao nível de práticas variadas e efémeras⁶⁷.

⁶⁶ “*Folkloric drama, I contend, should be understood as one possible analogical group among many. The two structural components on which this group is predicated are the external characteristics of its forms’ texts (i. e., an unfixed text that demonstrates variation in repetition) and the strong sense of shared community that obtains in its forms between performers and audience. While forms that have these two traits in common obviously make for a more exclusive and significant analogical group than forms that share only one trait (e. g., the sharing of verse by Yangge and Renaissance-era spoken drama), folkloric drama remains but one possible analogical grouping among many, and all of its forms also have places in a variety of other analogical groups, not to mention in their disparate homological families*” (Tillis, 1999, p. 175).

⁶⁷ “*Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar ‘twice behaved-behavior’ (comportamiento dos veces actuado). ‘Performance’, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance – incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc, que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de ‘evento’. En otro plano, ‘performance’ también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología*” (Taylor, 2001).

Numa dada acepção, a performance surge como actividade quase exclusiva do ‘fazer artístico’, enquanto género ou subgénero artístico ligado a certas mediações (espácio-temporais, audiovisuais e relacionais) que desafiam o formato tradicional de apresentação/recepção/fruição do objecto artístico. No entanto, mercê de mudanças emergentes no terreno e de vasta produção oriunda dos estudos performativos e culturais, este leque de actividades alargou-se, passando a incorporar rituais e actividades lúdicas muito diversas (legitimando a inclusão de todo e qualquer acto expressivo do quotidiano). Nesta acepção de latitude muito ampla refiram-se sobretudo os contributos de Schechner (1985, 2002), Kirshenblatt-Gimblett (1999) e Turner (1982, 1987), entre outros.

Muitas das concepções subjacentes à tentativa de definição de performance entrecruzam-se. Os seus autores de referência circulam entre várias áreas de produção de conhecimento da área. Dawsey (2007) refere a emergência da antropologia da performance da seguinte forma: “*Nas interfaces da antropologia e do teatro, surge uma das abordagens de estudos de performance. Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, em sua relação com Schechner, vai virando aprendiz do teatro*” (ibid., pp. 529/530)

Os estudos da performance surgem a partir da necessidade de abrir campos de estudo que possam responder a realidades cada vez mais complexas, no contexto que emergiu da “*condição pós-moderna*” e Schechner (1998) realça o seu carácter transfronteiriço e móvel: “*Performance Studies is «inter» – in between. It is intergeneric, interdisciplinary, intercultural – and therefore inherently unstable*” (Schechner, 1998, p. 360).

No entanto, ao permitir uma nova abordagem sobre os fenómenos socioculturais contemporâneos impõe a necessidade de uma maior clarificação do conceito. A indefinição pode/poderia proporcionar por um lado, a exclusão de certas actividades performativas – dado a sua inovação – enquanto outras expressões de menor qualidade se encaixariam sem qualquer problema, devido a um factor arbitrário de inclusão.

Embora o reconhecimento algo ‘nómada’ da condição de performance seja um atributo reconhecido por diversos autores, a verdade é que a significação que lhe é atribuída varia bastante. Se Mckenzie (2001) enfatiza uma dimensão não linear⁶⁸, outros

⁶⁸ “*The desire produced by performative power and knowledge is not modeled on repression (...) the mechanisms of performative power are nomadic and flexible more than sedentary and rigid, that its spaces are networked and digital more than enclosed and physical, that its temporalities are polyrhythmic and non-linear and not simply sequential and linear. On the performance stratum, one shuttles quickly between different evaluative grids, switching back and forth between different challenges to perform – or else. «Perform – or else»: this is the order-word of the emerging performance stratum*” (Mckenzie, 2001, p. 19).

autores como Stambaugh (2002) realçam uma dimensão de tipo incorporadora, ou seja, uma prática que tudo “*absorve*”⁶⁹. Já Langdon (1996) postula uma lógica de compromisso⁷⁰.

Schechner (2002) enquadra os estudos da performance de acordo com os distintos tipos da actividade humana⁷¹ enquanto Turner (1995) enfatiza a dimensão de drama social desenvolvendo o conceito de liminaridade,⁷² que se reveste de particular importância. Nos estudos da Performance, decorrente do conflito de “*estar entre*” gerando crises, este aspecto apresenta-se como possibilidade única de encontrar soluções e potenciar aos performers as necessárias “*transformações*”.

Taylor (2001) coloca em evidência o papel da memória e da preservação do saber⁷³, mas também dissocia a previsibilidade e o ‘ser-construído’ próprios da teatralidade do ‘ser-peripécia’ próprio da performance⁷⁴. Esta variedade interpretativa confirma que a performance é um termo que excede o que designa. É como se condensasse uma poética capaz de se sobrepor à sua própria eficácia significativa. Estamos real-

⁶⁹ “*Quisiera proponer una definición lúdica del polémico concepto (con agradecimiento a Yolanda Muñoz): el performance es una esponja mutante y nómada. Es una esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la teorías de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y ahora los estudios postcoloniales. Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín per-formare (realizar), para con el paso de los siglos denotar desempeño, espectáculo, actuación, realización, ejecución musical o dancística, representación teatral, etc.*” (Stambaugh, 2002).

⁷⁰ Langdon (1996), considera como elementos essenciais da *performance*: *display* (exibição para outros); competência, talento e técnica; avaliação; experiência (expressiva, sensória e emocional) e *Keyng* (interpretação e comunicação focada no evento).

⁷¹ Schechner (2002) refere como performances: os rituais, as actividades lúdicas e o jogo, as artes performativas, os desportos, os eventos sociais e festivos e outros aspectos da vida quotidiana em que se desempenham papéis sociais.

⁷² “*the attributes of liminality or liminal personae («threshold people») are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial*” (Turner, 1995, p. 95).

⁷³ Para esta autora é necessário ter uma “*comprensión de performance al hacerla copartícipe de memoria e historia, como tal, performance, participa en la transmisión y preservación del conocimiento*” (Taylor, 2001).

⁷⁴ “*‘Performance’ incluye pero no puede reducirse a los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos: teatralidad, espectáculo, acción, representación. Teatralidad y espectáculo, capturan lo construído, el sentido abarcativo, de performance. Las maneras en que la vida social y el comportamiento humano pueden ser vistos como performance aparece en esos términos, aunque con una particular valencia. Teatralidad, desde mi punto de vista, implica un escenario, una puesta en escena paradigmática que cuenta con participantes supuestamente “en vivo”, estructurada alrededor de un guión esquemático, con un ‘fin’ preestablecido (aunque adaptable). De manera opuesta a las narrativas, los escenarios (peripecias) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripecia algo vivo y atrayente. De modo diferente a ‘tropo’, que es una figura retórica, la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o una acción. Los argumentos teatrales están estructurados de manera predecible, respondiendo a una fórmula, que hace que se puedan repetir. La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su ser construída, pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que ‘performance’ no necesariamente implica*” (Taylor, 2001).

mente perante um termo “(...) que connota simultâneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar” (Taylor, 2001).

As abordagens de cariz antropológico oscilam, de modo quase bipolar, entre a emergência da genuinidade ou da artificialidade⁷⁵. A noção de performance cultural – como veremos mais abaixo – é entendida como a diversidade das formas de comportamento e tipos de acontecimentos presentes em distintas manifestações em que a reflexividade⁷⁶ decorre do seu próprio uso, a um tempo “*servindo para exprimir e eximir a ameaça das contingências externas ou, pelo contrário, obscurecer essa tensão e revelar o carácter plástico e ambivalente das formas culturais e simbólicas*” (Raposo, 1997, pp. 164-165). O autor acrescenta que Milton Singer (1972) ao definir “*performance cultural*” como uma forma de expressão artística que obedece a uma programação prévia da comunidade, com local próprio para sua ocorrência, horário definido para início e fim das actividades, delimitação entre performers e público, etc. “*lhe concede um carácter estético e espectacular, excepcional, mas não redundante, que Schechner viria a designar como ‘restored behaviour’ (comportamento restaurado) ou twice-behaved*” (Raposo, 2005).

Neste contexto de relativização sobre uma noção necessariamente ambivalente de performance, não podemos deixar de situar os conceitos de, memória colectiva, memória social e memória cultural que, embora distintos, se nos afiguram extremamente úteis para a nossa análise (Halbwachs, 2004; Assmann & Czaplicka, 1995; Fentress & Wickham, 1992). Neste quadro enquanto, que, a memória comunicativa se caracteriza pela proximidade com o dia-a-dia, a memória cultural é fruto da interligação extra-quotidiana entre memória, cultura e grupo:

The concept of cultural memory comprises that body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose “cultivation” serves to stabilize and convey that society’s self-image. Upon such collective knowledge, for the most part (but not exclusively) of the past, each group bases its awareness of unity and particularity (Assman & Czaplicka, 1995, p. 132)

Já Fentress e Wickham (1992) usam o termo “*memória social*”, opondo-se ao conceito de “*memória colectiva*” de Halbwachs (2004), valorizando sobretudo o processo individual e selectivo face ao peso excessivo do colectivo. De entre as características

⁷⁵ “Para Turner, así como para otros antropólogos que escribieron en los sesentas y setentas, las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura (...) Para otros, performance significa exactamente lo opuesto: el ser construido de la performance señala su artificialidad, es “puesta en escena”, antítesis de lo “real” y “verdadero”. (...). Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que estas performances no sean “reales” o “verdaderas”. Por el contrario, la idea de que la performance destila una verdad más “verdadera” que la vida misma llega desde Aristóteles a Shakespeare y Calderón de la Barca, desde Artaud y Grotowski hasta el presente...” (Taylor, 2001).

⁷⁶ O conceito de reflexividade, é usado por Turner (1982) como um atributo da performance (cultural) e do drama (social).

da memória colectiva identificadas por Assmann & Czaplicka (1995)⁷⁷, encontram-se duas fundamentais: a afirmação de uma identidade específica e a capacidade reflexiva que, no nosso estudo de caso do Grupo de Brincas Carnavalescas dos Canaviais, pudemos detectar como dimensões de análise importantes⁷⁸.

I. 4. 2. Performances culturais e a comunidade ‘por preencher’

Um dos elementos mais importantes da performance é a experiência, enquanto auto-invocação, mas também como implicação simultânea de vários dispositivos, nomeadamente poéticos, estéticos e comunicacionais (Turner, 1982; Turner & Bruner, 1986; Bauman, 1986, 1992; Langdon 1996; Silva, 2008). A experiência implica o agenciamento permanente do mundo. A performance suscita sobretudo a suspensão dessa permanência em benefício de um fazer que vale como espelho da comunidade ou grupo que o pratica. Esta espectacularidade, que é mais uma cartografia do que um decalque, surge reflectida nos cinco “*momentos*”, definidos por Turner (1982). Dawsey (2005) sintetiza os “*momentos que constituem a estrutura processual de cada experiência vivida*” da seguinte forma:

1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência completa-se através de uma forma de “expressão” (Dawsey, 2005, p. 19)

Segundo o mesmo autor, Turner (1982) interessa-se “*por momentos de suspensão de papéis, ou interrupção do teatro da vida quotidiana. Em instantes como esses – de *communitas*⁷⁹ – as pessoas podem ver-se frente a frente como membros de um mesmo tecido social. Daí, a importância dos dramas sociais e dos rituais que os suscitam (através de rupturas socialmente instituídas) ou que deles emergem (como expressões de uma ação reparadora). No espelho mágico dos rituais, onde elementos do quotidiano se reconfiguram, recriam-se universos sociais e simbólicos*” (ibid., p. 18).

⁷⁷ Eis as seis características da memória colectiva identificadas pelos autores: *a materialização de identidade, a capacidade de se reconstruir, a formação, a organização, a obrigação e a reflexividade* (Assmann & Czaplicka, 1995, pp. 129-132).

⁷⁸ “(...) a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. (...) Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente as quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (LeGoff, 1996, p. 426).

⁷⁹ “*communitas para Turner corresponde aos corpos de vínculos sociais que se produzem em condições de liminaridade, de indeterminação, de carência de referentes de quem vive entre as fases de «separação» e de «agregação» de um rito de passagem. (...) a filiação grupal gera sentimentos de pertença, os seus marcos conviviais são garante de afirmações identitárias*” (Pais, 2008, p. 245).

Esta reconstituição que refaz a experiência, através da sua suspensão, está na base das performances culturais. No fundo, as performances culturais constituem um fazer que constantemente se revê, ou seja: um palco de espectacularidade que é bom anfitrião de todo o tipo de eventos e experiências capazes de significar (não apenas simbolicamente⁸⁰), de modo multifacetado, a própria comunidade que as enuncia.

O carácter polissémico das performances culturais fá-las resistir à interpretação mais imediata e denotativa. A sua riqueza prende-se com esta aparente ambiguidade que veicula, embora, tal como acontecia na iconicidade medieval, se torne acessível e descodificável na comunidade que o gera. Uma opacidade transparente: eis o paradoxo das performances culturais em acto, tal como Raposo (1997) sinalizou:

As performances culturais são supostas gerar uma pluralidade de significados enquanto são exibidas, postas in actu (staged), e, portanto, resultam difíceis de interpretar, uma vez que são fruto das tensões políticas ou das relações de poder. Simultaneamente são portadoras de símbolos culturais (textos e significados) que remetem para um contexto cultural (modelos e padrões) que, no entanto, é suposto ser pensado pelos seus membros apenas como “real” e “autêntico” na materialidade da interação social (e não da staged performance). Por outro lado, a rigidez modelar desta última perspectiva é contrariada sistematicamente pelo carácter plástico e transformativo com que os indivíduos ou os grupos sociais estrategicamente exibem, deformam ou omitem (de modo reflexivo) significados e acções políticas através das mais variadas performances culturais (Raposo, 1997b, p. 165)

Ao contrário do que acontecia no mundo pré-moderno, dominado pela matriz da tradição⁸¹, a ideia de comunidade – entendida com algo que é dado e não se nomeia⁸² – surge-nos hoje, sobretudo nos grandes interfaces urbanos, como um “*conceito ‘por preencher’⁸³ e não como uma realidade dada e vivida: o fim “dos pontos firmes e solidamente marcados de orientação que sugeriam uma situação social que era mais duradoura, mais segura e confiável do que o tempo de uma vida individual”* (Bauman, 2003, p. 47) conduziu amiúde a uma procura quase desesperada de “*comunidade*”, não como algo resultante da uma experiência herdada, participada e vivida, mas como uma conceptualização necessária e imaginária de devir. Este curiosíssimo universal “*por*

⁸⁰ “... se o poder informa os símbolos, seguramente também o processo de simbolização está sempre a produzir novos efeitos políticos” (Raposo, 1997, p. 165).

⁸¹ Langdon encara a tradição como a partilha por um grupo de alguns sistemas significativos (valores, símbolos e expectativas) (Langdon, 1996).

⁸² A partilha, como algo dado e quase “*natural*”, está na base da visão de comunidade de Bauman: “... Nenhum agregado de seres humanos é sentido como «comunidade» a menos que seja «bem tecido» de biografias partilhadas ao longo de uma história duradoura e uma expectativa ainda mais longa de interação frequente e intensa” (Bauman, 2003, p. 48).

⁸³ Bauman sustenta que alguns dos factores da modernidade, nomeadamente as revoluções Industriais, estão na base da falência da ideia tradicional de comunidade: “As mudanças operadas no sec XIX, esse acontecimento (que) entrou para a história com um nome um tanto eufemístico de «revolução industrial», com as consequentes diferenças ao nível da relação com o trabalho, o espaço, o tempo e os modos de vida urbanos assim como, o desaparecimento do modo de vida rural, que conduziram ao desaparecimento da «comunidade»” (Bauman, 2003, p. 30).

*preencher*⁸⁴, que é a comunidade dos nossos dias, torna-se tão mais palpável e próximo quanto iluminado pela força em acto das performances culturais (mesmo quando implicam “*mercadorização*”⁸⁵) como se a falência da ideia de comunidade – compreendida como um adquirido que não se diz a si próprio – gerasse, por um lado, a racionalidade da identidade⁸⁶ e, por outro, uma procura de vestígios e indícios que idealmente proporcionassem modos mais profundos de reconhecimento.

Bauman (2003) recorre mesmo ao conceito de “*comunidade cercada*” para definir novos padrões próprios de agrupamentos humanos que visam criar distância face aos outros: os “*intrusos*”. Para o autor não se pode entender o cosmopolitismo da era global, situado no “*território da extraterritorialidade*”, senão como “*uma fuga face à da comunidade*” (ibid. p. 53-55)⁸⁷. Numa crítica feroz à apelidada “*esquerda cultural*”, Bauman refere que a visão culturalista, transformando “*as desigualdades*” em apenas “*diferenças culturais*”, contribui não só para a tendência conservadora de perpetuação como para a manutenção de guetos – espaços de “*confinamento e imobilização*” – e em última análise para a “*impossibilidade de comunidade*”. Insurgindo-se contra as visões multiculturalistas, o autor insiste: “*(...) por mais que devemos respeitar o direito de uma comunidade à protecção contra forças assimiladoras ou atomizadoras administradas pelo Estado ou pela cultura dominante, devemos também respeitar o direito dos indivíduos à protecção contra pressões comunitárias que negam ou suprimem a escolha*” (ibid. p. 124).

I. 4. 3. Performances artísticas e a reinvenção do irrepetível

A arte tornou-se no curso da modernidade, de finais do século XVIII até ao advento pós-moderno, na única actividade realmente vinculada ao agir íntimo do indivíduo. Esse facto, no seio de uma cultura progressivamente massificada e desligada já da serenidade pré-moderna, levou a arte a posicionar-se em terrenos mais ou menos previsíveis: por um lado, enquanto disposição formativa, tentando apropriar as suas figuras aos ecos sociais da industrialização do mundo (casos do *stijl*, do concretismo ou do construtivismo) ou impondo tensionalmente a sua morfologia e dimensão plástica sobre as estruturas e as instituições modernas (caso dos expressionismos). Por outro lado,

⁸⁴ “*Como «comunidade» significa entendimento compartilhado do tipo «natural» e «tácito», ela não pode sobreviver ao momento em que o entendimento se torna auto-consciente. Daí que a comunidade «falada» (mais exactamente: a comunidade que fala de si própria) é uma «contradição»*” (Bauman, 2003, p. 17).

⁸⁵ Nas performances culturais, verificam-se “*processos contemporâneos de mercadorização da cultura popular (produção, circulação e consumo)*” (Raposo, 2000, p. 3).

⁸⁶ A identidade é caracterizada por Young como a compensação de uma desagregação: “*...precisamente quando a comunidade entra em colapso a identidade é inventada*” (Young, 1999 *apud* Bauman 2003).

⁸⁷ Taylor (2001), pelo seu lado, enfatiza a necessidade do estudo das diferenças culturais para que, dessa forma, a diferença expressa por uma comunidade possa ser preservada. Para Bauman “*Há um preço a pagar pelo privilégio de «viver em comunidade»*”, já que, ao oferecer a segurança, pode limitar a liberdade: “*a segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito*” (Bauman, 2003, p. 10).

afirmou-se também enquanto negatividade, atitude crítica e apologia catártica (casos do dadaísmo, surrealismo, informalismos, artes de natureza social e contra-culturas manifestatárias). Esta espécie de sangria simbólica e actuante do ‘corpus’ moderno – que se ouve em Albenberg e se lê em Breton ou se vê e sente em Strindberg – irá tornar-se num epicentro que dá voz e cenário à voragem e sentidos do mundo, como também reflecte uma certa auto-mutilação própria de um universo impessoal, urbano e maquínico.

O pós-moderno ao desconvocar o futuro como paraíso (ideologicamente sonhado) retira sentido às vanguardas, na medida em que a antecipação de formas e ideias deixa de ter a acuidade que havia tido em dois séculos de efervescente modernidade. A este facto acresce o colapsar das correntes/modas dominantes em benefício da paródia, já que a reocupação/reutilização sobreposta da experiência passada se vai tornando num modo plural e aberto – pelo menos desde os anos 80 do século passado – de vincular o agir íntimo do sujeito a algo que lhe dê sentido.

A performance, no seu domínio estritamente artístico, está muito ligada ao decantar da experiência moderna e, de modo cumulativo e projectivo, à novidade suscitada pelo mundo pós-moderno. E é neste interface que ela ainda se posiciona hoje em dia: por um lado, enquanto “*happening*”, ela dando ainda corpo ao que sobra do ‘não-ser’ catártico e angustiado do mundo moderno; por outro lado, enquanto obsessão do irrepitível-presente, ela emprestou – e está a emprestar – à cena características lúdicas, questionadoras e sobretudo paródicas.

No mundo de hoje, é impossível segregar expressões porque todas, ao fim e ao cabo, se desterritorializam. Daí que a abordagem da performance em geral – quer na dimensão antropológico-cultural, quer até na sua dimensão holística (Kirshenblatt-Gimblet, 1999) – não possa eximir-se desta outra abordagem, a artística, tão simbolicamente sintomática das mudanças de mundo em que entrámos há três décadas. A reflexão que se segue cabe, pois, a nível operatório, entre as várias outras linhas de diagnóstico parcelar que legitimam uma perspectiva de índole teórica adequada, tendo naturalmente sempre em vista a análise do caso das Brincas Carnavalescas de Évora.

Recuemos à raiz do conceito de performance. Na sua emergência e criação de sentido, a performance reata o espírito da não-reproductibilidade, tão caro às categorizações de Walter Benjamin (1994). Trata-se, com efeito, de um acontecimento único que supera os modos de significação limitada, na medida em que se expõe e desoculta como matriz de si mesma. Daí, também, a sua dimensão inevitavelmente estética. A posição quase mística inerente à irreproductibilidade da performance (irrepetíveis são todos os gestos reveladores no quadro religioso) contém um paradoxo: é que a morfologia, os actantes e a espacialidade da performance sempre tenderam a incorporar e a captar dados tecnológicos do dia-a-dia, emergindo muitas vezes formal e intrinsecamente como um acontecimento em que o carácter único e o “*ao vivo/live*” se dissocia pouco do que é mais funcional no mediático e repetível (do vídeo do fim dos anos setenta à ‘tecnoubiduidade dos dias de hoje que assim é). Este paradoxo constitui parte efectiva da performance do nosso tempo e é comum à sua aparição nos locais artísticos, mas também nos locais mais mediáticos.

Uma das origens da performance remonta ao final dos anos setenta do século XX, a par da fase final do conceptualismo plástico e do advento dos chamados pintores selvagens. Numa publicação da Galerie Diagonale de Paris, dirigida à época, curiosamente, pelo português Egídio Álvaro (e que abrange os anos de 1979 a 1981), pode ler-se no texto final, em jeito de balanço: “*Durante estes últimos anos, a Diagonale foi um haut-lieu da performance (...) Performances, acções, intervenções, rituais, situações. Pouco importa a palavra. Uma nova arte está neste momento a definir-se, a ganhar maturidade, a tentar delimitar o seu campo de pesquisas e a construir a rede da sua compreensão do mundo*” (Álvaro, 1981, p. 46). À época, as situações performativas prefiguravam já o estado de iminência e o propósito de anulação temporal que a cena e os actos criados suscitavam, quer porque se tratava de ocorrências contínuas em que os sentidos resistiam à significação, quer porque o décor exorbitava a duração, quer ainda pelo facto de cada performance corresponder a uma suspensão do corpo que, no entanto, se expõe sendo corpo⁸⁸

Nestas e noutras performances, o controlo do tempo torna-se num confronto em que já não estava em causa a recodificação das expectativas criadas pela tradição pós-iluminista (o imprevisto, a ausência, a espera indefinida à Godot, ou até uma situação sem finalidade, como vimos). A superação do espaço da cena, da narratividade, do estar de dentro ou de fora da cena, apareciam já na performance há mais de vinte anos, de modo fulgurante. Desde os anos 80 do século passado que, no cenário das performances, o recurso ao corpo se foi, portanto, tornando numa espécie de proclamação do ser-agora-aqui, implicando muitas vezes situações-limite, violentas e até imponderáveis (casos de Jan Fabre, Binar Schieef, Reza Abdoh, Laiala Human Steps ou La Fura dels Baus).

Uma autonomização do espaço artístico da performance (sobretudo face ao espaço ‘construído’ moderno⁸⁹), ainda que com linhas de fuga projectadas noutras áreas, conferiu-lhe identidade e acabou por traduzir-se numa afirmação disciplinar a nível do mercado da arte contemporânea.

O conceito de “*liveness*”, e a própria a/re-presentação de situações de fundo real, reactivando os factores de avidez da corporalidade (dor, prazer, stress, etc.), surgem contemporaneamente na performance como actos a ser presentificados como uma realidade própria, mas tentando esteticizar-se pelo modo como se articulam com os seus públicos – “*mutual feedback*” – fisicamente presentes ou online. Inúmeros exemplos advindos da publicidade e dos media suscitam um interessante debate sobre as próprias fronteiras da performance.⁹⁰

⁸⁸ Segundo Marcel Mauss (1974), as expressões de um dado grupo são “*passadas às gerações futuras por meio de símbolos*” mediados pelo corpo (Mauss, 1974, p. 372). Deste modo, a “*técnica que um corpo comporta pode ser transmitida de forma impressa ou oral, conceituada, descrita, relatada; mas pode ainda ser transmitida por atitudes corporais e pelo próprio movimento*” (Machado, 2008, p. 46).

⁸⁹ ⁹¹ Museus e teatros são construções formatadas pela modernidade, uns e outros prisioneiros de uma dada propriocepção. Os espaços construídos desse modo são necessariamente espaços hipercodificados e dissociados de um tempo criado pela contingência, pelo acaso e pela maturação, mas também pela genuinidade persistente do tradicional-popular.

⁹⁰ Evoca-se a reflexão produzida em torno do vídeo publicitário da Amnistia Internacional sobre as fronteiras da performance, acessível em: http://shootingpeople.org/watch/film.php?film_id=585.

Ainda que o nosso tempo seja de integração e desterritorialização, há sempre disposições polémicas de resistência. Uma delas refere-se à relação entre vídeo e performance.

Mesmo assumindo que o vídeo e outros media baseados na sequência de imagens, compartilhem âmbitos de performatividade, sobretudo devido aos impactos que suscitam, não podem, pura e simplesmente, ser incluídos no que seria o perímetro ou domínio da performance.

A questão contemporânea de ambiguidade entre ficção e real, ou entre ficção e não-ficção, dissipam tradicionais limites, encontrando fronteiras cada vez mais compostas por linhas de fuga ambivalentes e mutuamente permeáveis

A ontologia ambígua que o video-performance (ou o devir filme da performance) provoca está na base de interessantes questionamentos. Mas é justamente essa ambiguidade – tal como acontece, como se viu, com o paradoxo significativo das performances culturais – que acaba por gerar um multi-posicionamento que transforma o próprio “*médium*” em performance.

Numa perspectiva de análise semiótica, Carmelo (2003) considera que:

Num mundo em que «o sentido é o ar da comunicação», também em torno do palco, ou fora dele, o significado se torna numa prática permanente de seriação, construção e de concatenação de possibilidades ilimitadas. Caberá ao semiótico, não tanto radiografar em termos lógicos essas possibilidades, mas sobretudo acompanhá-las, modelizá-las com flexibilidade, agir em função delas e verificar-lhes os efeitos em ligação com outras áreas e actividades (numa palavra: desterritorializando o teatro e o não-teatro) (Carmelo, 2003b, p. 274)

O caso da performance é, neste sentido, emblemático: nascida como disciplina autónoma num lugar incerto que oscilou entre as artes plásticas, algum teatro, o happening e o mundo literário (sessões de poesia visual, por exemplo) e num tempo incerto (no limiar da ruptura ‘pós’), transformou-se na radiografia das próprias possibilidades que a contemporaneidade postula. Mais do que metáfora do mundo, a performance – num campo cada vez mais ambíguo entre o artístico e o não-artístico, devido às ‘correntes de ar’ do espaço mediático – é hoje o barómetro do ilimitado, i.e. a performance, mais do que sinalizar o mundo de fora para dentro, encarna-o de forma lúdica e paródica, dando a ver o que as suas articulações (cada vez mais ‘techno’ e meteóricas) poderão ‘processar’. A performance deixou, pois, de ser uma simples suspensão do real para passar a ser a cena da sua própria simulação. Cremos que estes dois aspectos poderão extravar o terreno do caso particular da performance artística. Daí, também, a sua relevância.

I. 4. 4. A performance como objecto epistémico

Este subtítulo evoca *Les Mots et les choses* de M. Foucault (1966) que postulou o aparecimento do homem, no início da modernidade, enquanto objecto epistémico⁹¹. Ou seja: como algo que devia passar a ser estudado no centro de todas as coisas: como o apear da narrativa divina desse lugar – através da descoberta científica de todas as ciências sociais – ao homem que ora se sentava no seu novo trono (social e não já divino). A performance, como agir significativo que suspende e simula o real repondo-o ficcionalmente, é um terreno eminentemente social. Para além das suas muitas variantes epistemológicas e conceptuais – culturais, antropológicas ou artísticas –, a performance atravessa o território em que o homem se revê e contempla a si mesmo e, nessa medida, ou seja, sob um ponto de vista da meta performance, ela acaba por ditar um regresso à constatação inicial de Foucault sobre o aparecimento (ou reaparecimento) do homem como objecto epistémico.

A Performance não é nunca, pois, apenas a performance, mas sim, como referiu Carroll (1986), uma ferramenta complexa ao serviço da interpretação de uma variedade muito lata de comportamentos.

Os Estudos da Performance implicam um *embodied knowledge* e para Kirshenblatt-Gimblett (1999) não se poderão fechar em compartimentos estanques, mas superar as fronteiras instituídas pela história de arte e pelas próprias ideias e nivelamentos de valor:

Performance Studies starts from the premise that its objects of study are not to be divided up and parceled out, medium by medium, to various other disciplines--music, dance, dramatic literature, art history. The prevailing division of the arts by medium is arbitrary, as is the creation of fields and departments devoted to each. Most of the world's artistic expression has always synthesized or otherwise integrated movement, sound, speech, narrative, and objects. Moreover, the historical avant-garde and contemporary art have long questioned these boundaries and gone about blurring them. Such confounding of categories has not only widened the range of what can count as an artmaking practice, but also given rise to performance art that is expressly not theatre and art performance that dematerializes the art object and approaches the condition of performance (Kirshenblatt-Gimblett, 1999)

Tal como em novos campos epistemológicos, os Estudos da Performance seguem um princípio de economia teórica e metodológica, dando atenção multidisciplinar à enunciação dos discursos, às representações, ao corpo e às identidades, aproximando-se da ideia mais geral – mesmo em áreas como a da teoria política – de

⁹¹ “Quando a história natural se transforma em biologia, quando a análise das riquezas se volta em economia, quando sobretudo a reflexão sobre a linguagem se converte em filologia e se extingue o discurso clássico em que o ser e a representação encontravam o seu espaço comum, então, no movimento profundo de uma tal mutação arqueológica, surge o homem com a sua posição ambígua de objecto para um saber e de sujeito que conhece: soberano submetido, espectador olhado” (Foucault, 1988, p. 351).

'Performance Turn'⁹². Na margem dos estudos comunicacionais e de outras ciências do ramo social e das humanidades, os Estudos da Performance têm-se desenvolvido no mundo em diálogo com variados campos do saber:

Ray Birdwhistell argued that "Performance is an inherent constituent of all communication" (Birdwhistell 1970, in Sullivan 1986: 7), while Dell Hymes suggested that "It is through the study of performance' that one could look forward to an integration of the social sciences and humanities." (Hymes 1975, in Sullivan 1986: 3). (...) "During the last two decades Performance Studies programs have been established in the United States, Australia, England, Wales, France, and Brazil, among others. Increasingly, individual Performance Studies courses are being included in existing theatre history and speech and communication curricula, as well as in folklore, anthropology, ethnomusicology, art history, literature, history, cultural studies, and area studies programs including American, Asian, and African, among others (Kirshenblatt-Gimblett, 1999)

Os encontros científicos dos últimos anos contribuíram decisivamente para que os Estudos da Performance encontrassem diversas plataformas de convergência, entre as quais se destacam as abordagens de largo espectro (nomeadamente a praticada pela New York University, entre outras, cujo "*Department of Drama*" mudou o seu nome para "*Department of Performance Studies*" e onde Schechner desenvolveu a sua perspectiva) até à abordagem designada por Etnocenologia⁹³ (que passou a marcar presença na Universidade de Paris VI).

Começamos pelo modelo da New York University. O programa da New York University desenvolveu-se em torno de um quadro contemporâneo e experimental com ligações às vanguardas históricas, salientando-se as vantagens da abordagem da performance face ao drama, sobretudo pelo impacto intercultural que suscita.

A nova designação da NYU fez da performance o centro irradiador de todos os estudos e campos, situando-se numa área mais vasta de comunicação discursiva.

Passemos agora ao caso da Universidade de Paris VI. Este segundo modelo, diz respeito à etnocenologia que visa impedir a produção de etnocentrismos no estudo das artes performativas, nos seus contextos culturais, sociais e históricos. Trata-se de um ponto de vista que recusa privilegiar o chamado "*Western theatre model*", apoiando-se numa perspectiva transdisciplinar.

⁹² "Like other new knowledge formations (*Cultural Studies, Visual Culture, Postcolonial Studies, Gender Studies*), *Performance Studies* starts with a set of concerns and objects and ranges widely for what it needs by way of theory and method. *Performance Studies* has made common cause with, and is contributing to, the many fields from which it draws. By theorizing embodiment, event, and agency in relation to live (and mediated) performance, *Performance Studies* can potentially offer something of a counterweight to the emphasis in *Cultural Studies* on literature and media and on text as an extended metaphor for culture. *Performance Studies* can enrich the discussion of discourse, representation, the body (to be distinguished from embodiment), and identity. One can even discern what might be called a performative turn in contemporary cultural, aesthetic, and political theory" (Kirshenblatt-Gimblett, 1999).

⁹³ A Etnocenologia refere-se ao estudo dos "comportamentos humanos espectaculares organizados, o que compreende as artes do espetáculo (...) além de outras práticas espectaculares não especificamente artísticas" (Bião, 1999, p. 15) que se definem por "uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta de ações banais do cotidiano" (Pradier, 1999, p. 4).

Mas existem outras tendências, para além das que decorrem do modelo da New York University e da Etnocenologia. Está em curso no início deste século uma intensa interacção entre teoria e prática, arte e academia, arte e saber. Novos objectos de estudo, sobretudo os objectos anormativos da arte contemporânea, estão a suscitar discursos sobre a categorização e a memória descritiva dos géneros e configurações. Neste quadro, o papel dos Estudos da Performance é essencialmente questionador e, ao mesmo tempo, relacional quanto a disciplinas, objectos e sujeitos em causa:

New objects of study, particularly the unruly objects of contemporary art, destabilize not only what counts as art but also how they and all that came before them might be studied. Performance Studies is not simply a more encompassing version of theatre studies. What is at stake is not inclusiveness per se, for inclusions are often structured in ways that reproduce the conditions of their exclusion. Rather, Performance Studies picks up the gauntlet thrown down by resistant artistic and cultural practices. This requires the fashioning, however provisional, of a (post)disciplinary subject adequate to the task. It is in that spirit that Performance Studies questions the relationship between disciplinary formations, disciplinary subjects, and their objects of study (Kirshenblatt-Gimblett, 1999)

O conceito de performance é particularmente produtivo e reflecte uma postura aberta e de interface que tem em conta a necessidade de dissuadir as divisões culturais das artes por media e género, tal como acontece com o teatro. No entanto, o termo na acepção de arte performativa está, como se viu, longe de estar universalizado. A adopção da performance, num regime de espectro largo, não significa apenas a superação do teatro; essa adopção requer fundamentalmente uma prática caso a caso, isto é: uma espécie de 'work-in-progress' aberto a possibilidades pragmáticas e projectuais muito vastas e exigentes que terão a sua fonte em happenings, na omni-tradição teatral ou tão-só no quotidiano⁹⁴. A adopção da performance como um campo vasto e inclusivo de práticas iniciou-se junto de quem as enuncia e não na academia. Tal como foi, aliás, realçado por Schechner & Appel (1990). Foi do terreno, portanto, que o novo conceito englobante de Estudo das Performance emergiu. Várias foram – e são – as fontes que contribuíram para este movimento de fundo que a NYU acabaria por consagrar como linha e modelo epistémicos de análise e reflexão⁹⁵.

⁹⁴ “An expanded view of performance requires more than simply adding to the inventory of what has historically been considered theatre (or oral interpretation). It requires a reconceptualization of performance in light of each and every inclusion. In other words, performance is a responsive concept, rather than a Procrustean bed. It is not simply a big tent under which all may gather, but an organizing concept under revision in light of the many activities to which it is addressed. Those activities may be taken for granted, part of the quotidian world. They may derive from traditions with great historical depth and theories about themselves, to mention only the *Natyshastra* for India and *Zeami* for Japan. Or, they may arise from contemporary experimentation, whether *Happenings*, performance art, postmodern dance, or installation art. This set of possibilities is as vital for artists as it for scholars” (Kirshenblatt-Gimblett, 1999).

⁹⁵ ⁹⁷ “Such radical artistic practices produce notions of performance of special interest to Performance Studies. A lively interchange between scholars and artists (and a blurring of the distinction) has informed the theatre anthropology (Eugenio Barba), intercultural performance (Peter Brook), poor theatre (Jerzy Grotowski), environmental theatre (Richard Schechner), theatre of the oppressed (Augusto Boal), reverse anthropology (Guillermo Gomez-Peña), and the Los Angeles Festival (Peter Sellars). (See Schechner 1993; Pavis 1996; Jeyifo 1996; Bharucha 1997). As such artists look to everyday life, industry, popular culture, and ritual, to the outmoded and the repudiated, and to other cultures, so too do the scholars who study them” (Kirshenblatt-Gimblett, 1999).

Os Estudos da Performance assumem-se como um campo essencialmente inclusivo e com impactos na ordenação da memória e do tempo. A própria ideia de herança – e de tradução – em articulação com a dupla local/global merece especial atenção desta nova área de vocação alargada e transversal⁹⁶. Os Estudos da Performance constituem, resumindo, um campo de trabalho promissor tendo em vista a necessidade de explorar temas ligados ao conhecimento e à criatividade cultural sempre em articulação com mudanças tecnológicas e científicas do nosso tempo, incluindo aí as inovações da indústria, as reconfigurações permanentes a nível global e local/tradicional e as perspectivas ligadas à justiça e às sociabilidades emergentes. Estamos perante um terreno em que o reaparecimento do homem como objecto epistémico tem, pois, todo o sentido.

I. 4. 5. Convergências: performance, teatralidades e outras áreas

Nos anos sessenta, o teatro afirmou-se enquanto crise: relativou o seu espaço tradicional – o palco –, rompeu com a predominância do texto e com o ditame de encenação no teatro, insurgiu-se contra convenções estabelecidas, assumindo o perfil de vanguarda do seu tempo; e, por fim, consumou interfaces com novas tendências de outras áreas artísticas e apoiou-se na estrutura de teatro de grupo. Foi o momento da criação do movimento independente do teatro comercial, do estabelecimento de um discurso do teatro para a infância e juventude, da experimentação e laboratório de criação. Nos EUA e em Inglaterra – e um pouco por todo o lado – constituíram-se novas estruturas teatrais de vivência comunitária, privilegiando a improvisação e a interpelação da assistência, e que à mercê dos ventos de mudança económica, social e política, dos novos valores geracionais (beatnics, hippies) se afirmaram na cena mundial.

Os Happenings, a génese teatral da performance, a instalação, a dança teatro, o novo circo, os contributos de Brecht, Boal, Brook e Barba, assim como o percurso de Grupos como Bread and Puppet Theatre e Fura del Baus dão-nos uma breve panorâmica do alcance que augurou atingir novos patamares criativos e novas modalidades disciplinares. Para Pavis, a metodologia de criação colectiva foi “*reivindicada como tal pelos seus criadores desde os anos sessenta e setenta*” (Pavis, 2003, p. 79.). Essas décadas foram marcadas por lutas políticas e, em conformidade, surgiu desse cenário social um conjunto de grupos que passou a utilizar o método de criação colectiva nos seus trabalhos. Alguns dos grupos que trabalharam com esse método foram Bread

⁹⁶ “*Because of the inclusionary spirit of Performance Studies (and the theoretical concern with what “inclusion” presumes), the field is particularly attuned to issues of place, personhood, cultural citizenship, and equity. Artists and scholars concerned with intercultural performance deal with these issues by bringing diverse performance cultures into conversation and collaboration with one another. At the same time, Performance Studies scholars are developing theories of heritage as a mode of cultural production that have implications for cultural policy dealing with preservation and equity in a variety of contexts. (See Kirshenblatt-Gimblett 1995 [Appendix B] and 1998.) It could be said, for example, that heritage is a way of producing the local for export, tourism being a global market for this commodity. Or, put another way, processes of globalization produce the local, while altering the very nature and value of the local. Issues of equity and social justice inform the work of activists, both artists and scholars, concerned with a wide range of issues, from labor, immigration, and homelessness to homophobia, racism, AIDS, violence, and censorship.*” (See Boal 1998; Cohen-Cruz 1998; Muñoz 1999; Thiong'o 1998; Kondo 1997; Piper 1996; and Taylor 1996)” (Kirshenblatt-Gimblett, 1999).

and Puppet Theatre (1962), Performance Group (1962), Open Theatre (1963), La Mama Experimental Theatre Club (1961), Théâtre du Soleil (1969), Teatro Experimental de Cali (1955) ou La Candelária (1966).

O teatro de rua, ainda que em parte devedor deste verdadeiro laboratório ao vivo, aparece-nos como uma das vertentes mais dinâmicas, do que se pode denominar por teatro popular.

O teatro, nunca como antes, passou a ser o instrumento de mobilização social (integração e inclusão social e educacional) de vastos sectores da população. O desenvolvimento de diversas abordagens teatrais nas suas dimensões educacionais, artísticas, sociais e culturais conheceram nas últimas décadas um profundo desenvolvimento tendo em vista dois pressupostos básicos: A perspectiva da construção do conhecimento e o empowerment dos indivíduos, grupos e comunidades.

Assim, torna-se relevante compreender o desenvolvimento do movimento do Teatro Educação na sua relação com a mudança operada no teatro contemporâneo e a sua fundamentação no espaço educacional a partir dos pressupostos das correntes pedagógicas, psicológicas e do movimento do teatro para a infância, ocorridas ao longo do séc. XX.

A progressiva reflexão sobre os processos de mudança e de transformação numa sociedade em profunda mudança faz eclodir as mais diversas experiências teatrais em múltiplas dimensões de aplicação: *“the new discourse of applied theatre (...) suggests that ‘applied theatre’ has moved from being an umbrella term to refer to a range of particular forms of theatre practice sharing specific common features, to become a term referring to a specific form itself”* (Ackroyd, 2007).

O termo *“popular theatre”* contém em si-mesmo a dimensão questionadora e transformadora pela possibilidade de reflexão e de construção de conhecimento⁹⁷. Segundo Pavis, a ideia de *“animação teatral”* corresponde a uma fase necessária e já devidamente implantada – e significada – das indústrias culturais, mas coloca também uma questão interessante quanto ao contexto que preside a uma dada identidade e que, em certos meios, é projectada de modo bastante restritivo ao teatro⁹⁸. A designação de *“teatro e comunidade”* aparece também no mundo latino associada a esta visão do teatro com uma clara função social, no entanto constata-se uma heterogeneidade de significados e diversidade de designações que se vêm utilizando, (*“Community Theatre”*, *“Community-based performance”*, *“Animação Teatral”*, *“Applied Theatre/Drama”*, *“Teatro Social”*, *“Teatro para o desenvolvimento”*, *“Théâtre-Action”*, etc.) e que reflectiremos em

⁹⁷ *“Popular theatre is a process of theatre which deeply involves specific communities in identifying issues of concern, analysing current conditions and causes of a situation, identifying points of change, and analysing how change could happen and/or contributing to the actions implied (...) refers to the broadest spectrum of theatre which embraces community, education, and social concerns and which is located within ‘community,’ be it a community of interest or one of geography”* (Prentki & Selman, 2000, p. 8).

⁹⁸ *“L’animation théâtrale ou culturelle accompagne aujourd’hui la simple création de spectacles, pour préparer en profondeur le terrain d’une réception plus efficace des produits culturels. Cette notion, apparue en France dans le courant de la décentralization dramatique et de l’action culturelle, reflète tout la vague de l’entreprise théâtrale d’aujourd’hui et de sa fonction dans la société (...) Fondamentalement, l’animation a compris que le theater ne se réduit pas à l’analyse d’un texte et à sa mise en scène, mais que toute innovation et creation n’ont de chance d’être correctement recues que dans un context où le public a été prepare à l’art dramatique”* (Pavis, 1996, p. 17).

maior detalhe no último Capítulo. No entanto, todas elas respiram uma mesma perspectiva de actuação empenhada e implicada social e politicamente, no desenvolvimento da comunidade (Kershaw, 1992; Van Erven, 2001; Cohen-Cruz, 2005; Caride & Vieites, 2006; Bento, 2003; Taylor, 2003; Thompson, 2008; Nicholson, 2005; Nogueira, 2002; Schininá, 2004; Epskamp, 2006).

O teatro tradicional e as manifestações populares, na acepção da sua intersecção entre antropologia e arte, oferecem-se, neste contexto, como oportunidades de excelência para questionar o teatro contemporâneo, na sua dimensão criadora e interventiva.

Estudos recentes têm vindo a perseguir este desígnio em contextos diversos como Austrália, Brasil e Portugal (Bolland, 2008; Carleto, 2009; Gonçalves, 2006; Chafirovitch, 2008).

Tal como referiu Boland (2008)⁹⁹, temos a oportunidade de reatar o que foi o espírito que presidiu às fórmulas tradicionais, como, se ao fim e ao cabo, se tratasse de uma “*modern adaptation of the centuries-old European folk tradition of mumming*” (Boland, 2008, p. 3)¹⁰⁰. O desafio que o teatro tradicional ou, as várias formas da performance popular, colocam à novíssima perspectiva de intervenção teatral, passam por subalternizar o texto em benefício do “*thought-language-context*” da comunidade¹⁰¹ im-

⁹⁹ “*Traditional forms of rustic folk theatre offer rich opportunities for enabling contemporary theatremakers to devise performances that use the satiric aesthetic of the carnivalesque to explore the social themes that animate the conversations of ordinary citizens in their local pubs. Paulo Freire’s conceptualisation of the conscientização process provides a new model for guiding dramaturgical research that is conducted with the intention of creating and presenting original entertainments amongst site-specific popular audiences. This paper demonstrates how the processual phases of the conscientização process encourage the same ‘points of process’ that Baz Kershaw identifies as the ‘four main characteristics of the radical in performance’*” (Boland, 2008, abstract)

¹⁰⁰ “*“Dialogic exchange’ and ‘participatory engagement’ (...) enables performers to engage their audiences in varying types of direct address communication that seek to interrogate issues of current topical discussion and reflect upon those issues through a modern adaptation of the centuries-old European folk tradition of mumming*” (Boland, 2008, p. 3).

¹⁰¹ Para Boland, o desafio consiste em “*critically reassess their role as theatre-makers who, because they cannot begin with a reading of a script, must learn to initiate their production efforts with a reading of the ‘thought-language-context’ (Freire, 1998: 141) of their fellow citizens*” (Boland, 2008, p. 3).

plicando, naturalmente, um esforço de levantamento discursivo (de que são exemplo as conversas no “*pub*”¹⁰²), de confronto/diálogo reflexivo com o público¹⁰³ e de envolvimento mais geral, tendo em vista um verdadeiro “*theatre of situation*”¹⁰⁴.

O quadro destas relações quase íntimas entre o ‘teatro de situação’ e as comunidades coloca óbvias perspectivas de convergência. Existe uma partilha quase natural entre os campos do teatro e antropologia e desse facto decorrem também novas possibilidades de estudo (Marcus, 2004). As interações entre o teatro e os Estudos de Performance, resultantes em boa parte do que se passa no terreno, também têm como base princípios de convergência em que a definição de fronteiras nem sempre é clara:

Every emerging field of study seems to go through a period of growing pains in which attempts are made to discover collectively shared language and disciplinary boundaries. Recent discussions and publications related to community-based or grassroots theatre reveal the extent to which this type of exchange is taking place in this fertile area of theatre and performance studies. Theorists and practitioners such as Sonja Kufinec, Richard Owen Geer, Bruce McConachie, Jan Cohen-Cruz, and Richard Schechner have all worked to define, describe, and theorize a wide array of performance practices associated with grassroots theatre (Brino-Dean, 2002, p. 329)

Neste contexto de múltiplas convergências, são de de salientar os contributos de várias gerações de autores que, obviamente reflectem distintas fases e perspectivas teóricas e metodológicas, no estudo do teatro popular português (Gallop, 1936; Chaves, 1947; Lima; Mourinho, 1956; Dias, 1963; Neves, 1963; Alvarellós, 1963; Bonito, 1963; Picchio, 1964; Abelho, 1968; Ribas, 1970; Guerreiro, 1972; Wallenstein, 1974; Vasconcelos, 1976; Lemos, 1980; Montez, 1987; Amarelo, 1993; Costa, 1996; Correia, 1989; Casimiro, 2007). No entanto, e apesar do esforço individual de alguns estudiosos, o caso português apresenta alguma “*negligência*”, em torno das investigações sobre o teatro popular de raiz rural, tal como considerou Castro Guedes (2009):

¹⁰² “*During the early phase of dramaturgical investigation, the theatre-makers need to be on the lookout for the types of information that would authenticate their theatrically framed dialogues, and the depictive actions that their representational characters portray, by locating their characters in a contextualised ‘theatre of situation’ (Fo, 1985: 132) so they have a clearly identifiable relationship with the themes that they have discovered through their conversations with pub patrons and bar staff*” (Boland,2008, p. 8)

¹⁰³ “*The ‘problem-posing’ messages of the ‘ideological transaction’ (Kershaw, 1992: 63–64) are introduced through songs and through the points of view presented by each of the representational characters. The escalating tension depicted in their points of clash occur throughout the performance phase that shapes the audience’s experience of the successive elements of the dramatic storyline. The actions of each representational character work to precipitate a ‘crisis’ that calls for ‘redressive action[s]’, which will result in either ‘reintegration’ of characters within a world in which harmony is re-established, or the ‘recognition of irreparable schism’ (Turner, 1982: 69)*” (Boland,2008, p. 11)

¹⁰⁴ A autora refere ainda o uso de “*Dario Fo’s reflections concerning ‘popular theatre’ by focusing on the importance of locating representational characters within a locally contextualised ‘theatre of situation’*” (1985: 135–36). No seu trabalho este aspecto teve particular interesse: “*These representational characters emerge from the theatre-makers’ conversations with the pub patrons and are embodied in five characters that have specific roles to play. These are a ‘presenter’, a ‘figure of light’, a ‘figure of darkness’, the ‘object of desire’ and the ‘sham doctor’. The concept of placing representational characters within a locally contextualised ‘theatre of situation’ is a perspective that we have found to be very useful for the reason that we can ‘hold’ these precepts ‘in our heads’ as we work on developing scenarios for dramatic action that are tightly constructed around the interests of our prospective audiences*” (Boland,2008, p. 6)

A importância do teatro de raiz e tradição populares é decisiva não só para a compreensão do próprio teatro português no seu todo histórico, como parte integrante do nosso património cultural, mas mesmo como elemento de estudo sociológico e antropológico, julgo eu... Porém nada ou muito pouco tem sido feito. E pior: trata-se de um edifício a desmoronar de quem importa, no mínimo, registar a memória da existência, mesmo que sejam ruínas. (ibid.)

Apesar de excepções de grande valia¹⁰⁵, há evidentemente um grande trabalho a desenvolver nesta área de imenso potencial e de desejadas parcerias disciplinares.

I. 5. Em jeito de revisão conclusiva

Neste capítulo começámos, numa primeira secção, por traçar ligações entre diversos conceitos de cultura e a essência da performatividade. Dessas ligações deduziu-se uma lógica partilhada por vários autores (Erickson, Nunez & Beraza ou Foster) que sublinhava a importância do conflito como matriz das representações, a apropriação comunitária do irrepresentável (do 'não dito') como algo perene e ainda uma dimensão relacional que nos remeteu para conceitos de Deleuze, aliás permeáveis às ponderações de Burke, Tönnies, Bourriaud ou Nancy. Um segundo momento desta secção equacionou a performatividade num quadro em que a teatralização do mundo e a emergência meta comunicacional (sob a forma de imaginary act, frame ou make-believe) surgem já para além da axialidade do texto (Lehmann). Seguidamente, analisou-se o trajecto que conduziu a uma tal descorporização do palco contemporâneo (Brecht, Brook, Barba, Boal, Fo), estabelecendo-se relações com as origens, ou seja, com registos simultaneamente mimético-imitativos e tradicionais/populares. Nestas focalizações (cultura, nexos da performatividade e implicações entre a desmontagem contemporânea e a tradição) esteve sempre presente um intuito de criação de um quadro, para a análise subsequente, quer à especificidade expressiva/performativa das variantes populares, quer à análise da natureza da performance, ela mesma.

Na segunda secção do capítulo, estabeleceu-se um confronto entre a teatralidade e tensão clássica "*Universais*" versus Categorias empíricas. As diversas variantes adjectivas e particulares do teatro, com destaque para a popular/tradicional, foram depois filtradas de acordo com conceitos operativos, tais como a public performance

¹⁰⁵ *"Existem, de facto, recolhas de autos populares de enorme significado e utilidade. Eu conheço duas edições, ambas datadas da década de 70: a de Azinhal Abelho na Colecção Metrópole e Ultramar, Editora Pax; e a de Leite de Vasconcellos com coordenação e notas de Machado Guerreiro, da responsabilidade da Universidade de Coimbra. É muito provável que existam outras, sobretudo teses a nível académico, mas possivelmente mais centradas nesta ou naquela vertente particular e reduzidas a uma expressão literária ou, quando muito, fotograficamente ilustrada. (...) Das festas dos "Caretos" em Trás-os-Montes às duas "Floripes" (tão diferentes: o auto nas Neves e a lenda em Olhão), das "Danças Dramáticas" na Ilha Terceira às "Cavalcadas" em Valongo, há por aí um manancial de muitas mais expressões teatrais e para-teatrais de raiz popular a recolher. E, já agora, não apenas ao nível do espaço nacional, mas mesmo lusófono: quer o "Bumba meu Boi" no Brasil, quer o "Tchiloli" em São Tomé. Mas isto são meros exemplos! Urge uma recolha sistematizada para se constituir num acervo que está por fazer. (...) este teatro de raiz e tradição populares é um património imaterial (a registar materialmente), que, não sendo caso completamente único na Europa, tem a virtude de daqui se ter espalhado por outros continentes num registo cultural muito português com um vigor e amplitude enormes" (Guedes, 2009).*

de Tiliis (que coloca ao mesmo nível o mito, as fábulas e os registos populares) ou a distorção de Pettitt. Além disso, verificou-se existir um campo comum a diversas variantes da teatralidade popular, por via dos vínculos de proximidade, dos contextos de partilha e auto-construção; das disposições estéticas; e ainda da construção da cena, independentemente das antinomias 'poder/não poder'.

Na terceira secção, percorremos a noção de '*Folk drama*', passando a denominá-la em português como "*teatro tradicional*", tendo enfatizado os níveis da improvisação, diálogo, dimensões conflituais e ausência de estrutura (a que se acrescentaria, a rematar, o pendor analógico). Por fim, verificou-se que os dispositivos originários na mimesis (representação que se propõe ser um outro, sendo o próprio) e filtrados pelo pré-conhecimento, são comuns quer à tradição erudita, quer à tradição popular. Facto este, de relevo para a análise do caso das Brincas Carnavalescas de Évora.

Na quarta e última secção deste capítulo, passámos revista à grande relação da noção de performance. No entanto, aferiu-se da sua real eficácia significativa, quando confrontada a fins ou terrenos específicos. Do teor antropológico, ao artístico, da suspensão de Turner, aos Estudos da Performance, por natureza questionadores e inclusivos, vimos que havia um potencial imenso neste campo em que o 'fazer' excede sempre a natureza da sua designação. Relacionámos este dado vivamente pragmático com a noção de comunidade, que a si mesma se diz (uma invisibilidade activa que pressupõe também uma apropriação natural), quando confrontada com as sociedades contemporâneas que se socorrem da identidade como espelho já instrumental. Por fim, antes de uma análise às necessárias perspectivas de convergência, verificámos ainda que a performance pode assumir, em todas as suas extensões/acepções, um cariz de iconicidade ou de 'encarnação' (mostrar o mundo por dentro, simulando-o) e não apenas indexical, ou seja, de simples sinalização (mostrar o mundo, denotando-o de fora para dentro). Esta moldura conceptual relevou-se de grande abertura e potencial para o estudo de caso das Brincas Carnavalescas de Évora, na medida em que sugere uma ancoragem interessante entre dimensões contemporâneas (simulação) e tradicionais (suspensão).

CAPÍTULO II
Percursos e Contextos: Diálogos com as Brincas
Carnavalescas de Évora

II. 1. Manifestações teatrais de índole popular: “origens” e “genuinidade”

Se recuarmos até à Grécia antiga “*eram os feitos dos deuses que se representavam e, quando Téspis separou o ditirambo do coro satírico, surgiu a tragédia*”. O teatro surge “*para que todo o povo pudesse comungar da história ‘trágica’ dos deuses, partilhando com eles o sofrimento*” (Abreu, 2000, p. 29). Esta apropriação em que o rito (a repetição do único) comunica directamente com o mito (a narrativa profunda actualizada pelo rito) acabaria por ser reatada, uns séculos mais tarde, no mundo cristão. O teatro popular teria, nesta pressuposição, surgido como uma manifestação de proximidade ritual e lúdica¹⁰⁶ junto do povo, mas não como sua criação autónoma.

Terá, pois, sido a partir dos mistérios do ‘fazer’ dos sacerdotes gregos e, mais tarde, das tradições apostólicas, com destaque para as paulistas, “*que os monges medievais descobriram os temas, compuseram os textos*” (Abreu, 2000, p. 30), as composições e interpretaram os ritmos e as músicas. O paralelismo é evidente: a partir de narrativas originais (mitologia grega e evangelho cristão), a vivência de situações rituais acabou por transpor-se para a vivência de manifestações presenciais de partilha do sofrimento em nome de uma superação, fosse a ‘katarsis’ no caso grego, fosse a ‘salvação’ no caso cristão. É, pois, natural que o teatro popular medieval cristão funcionasse como os vitrais das catedrais da época: como uma ilustração sensorial, imediata e alegórica das vias a percorrer para que o humano chegasse ao que o originou e ao esteio último que o salvaria. A imaginação, o quotidiano e o cimentar da tradição terão feito o resto.

É por isso que toda a tradição associada a este tipo de teatro popular medieval é de enorme relevo, não apenas para a compreensão específica do teatro português, na sua dimensão histórica, cultural e patrimonial, mas também para uma dimensão epistemológica mais geral com incidência nas ciências sociais. Embora se registem naturais espaços em branco no campo da investigação, é um facto que existem recolhas de Autos populares de grande significado. Duas destas edições, datadas da década de 70 do século passado, correspondem aos trabalhos desenvolvidos por Leite de Vasconcellos, (com a coordenação de Machado Guerreiro) e Azinhal Abelho entre outros.

Já mais recentemente viram a luz do dia, do ponto de vista editorial, os trabalhos de recolha do Teatro Mirandês (Gefac, 2003, 2005) e do Teatro dos Bonecos de Santo Aleixo (Passos, 1999; Zurbach, Ferreira & Seixas, 2007) embora, centrando-se mais particularmente nos aspectos da fixação do “*texto*” e no estudo dos aspectos literários: “*é muito provável que existam outras, sobretudo teses a nível académico, mas possivelmente mais centradas nesta ou naquela vertente particular e reduzidas a uma expressão literária ou, quando muito, fotograficamente ilustrada*” (Guedes, 2009).

¹⁰⁶ A este propósito cita-se uma passagem que ilustra bem esta dimensão de ludicidade: “*Num programa televisivo que mantinha, Antonio Pedro informou que, quando se dirigiu à Ribeira (Ponte de Lima) para assistir à representação do auto carolíngio, perguntou por ela, ao que um popular lhe teria respondido: «- Aqui num há treato nenhum; o que há é uma truquia prá gente se divertir!»*” (Abreu, 2000, p. 30). Tal como na Grécia com as peças de Aristófanes, como com as “*sotties*” medievais ou a representação das farsas do Chiado, é o divertimento do povo o objectivo a alcançar, mas também o ingrediente que mantém estas peças, e as mantém recriando-as

Efectivamente os Bonecos de Santo Aleixo, forma ímpar do teatro de bonecos popular, que partilha com as Brincas um espaço geográfico comum, tendo coabitado no tempo em alguns “*montes*” da região, tem sido objecto de estudos académicos que acompanharam o seu processo de revitalização no sentido de uma mais valia patrimonial (Correia, 1989).

Muitas manifestações culturais conhecidas na actualidade têm claros antecedentes neste registo performativo medieval. É o caso emblemático do teatro religioso popular que continua vivo ainda hoje e com representações por toda a Europa, o que, no caso português, como exemplificaremos de seguida, acontece sobretudo em meios de índole rural onde a consciência da “*tradição*” ainda é parte clara do ser da comunidade e do vivido (Cruz, 1994). Raros são os textos que nos chegaram dos que precederam a imensa produção de Gil Vicente. Mas não deixa de ser sintomático que, nos primeiros trabalhos do primeiro dramaturgo português, seja patente uma forte influência, precisamente, do teatro popular e religioso medieval.

Outros casos, como o panorama investigativo francês, não comungam desta falta de fontes textuais do período medieval. No entanto, na Península Ibérica, apesar da raridade dos fundamentos ligados à palavra¹⁰⁷, é certo que os vestígios ainda hoje vivos indiciam, de modo cristalino, uma grande tradição e a certeza quanto à variedade de práticas¹⁰⁸ que, há muitos séculos, aqui tiveram lugar:

Não partilha desta escassez textual o teatro francês medieval, de cuja Tradição se conservou abundante número de textos. À penúria dos textos escritos, em português e em castelhano, pode contrapor-se a representação dos espectáculos populares, que testemunham, de alguma forma, a existência duma tradição¹⁰⁹ que não deixou cortar os laços com o passado. Nalguns casos, apenas pequenas cenas ou quadros de encenação local, noutros, espectáculos mais longos que têm lugar em aldeias recônditas com uma periodicidade de representação mais ou menos regular, todos servem de testemunho desse longo percurso que se perde na incerteza das origens (Cruz, 1994)

¹⁰⁷ Como Picchio (1964) refere “*Se é verdade não se terem encontrado textos de teatro medieval religioso (...) não é menos certo que, se estas formas de espectáculo não tivessem sequer aflorado o país, não teria motivo as numerosas proibições destinadas a reprimir-lhes a devassidão*” (ibid., p. 27) “*por um lado, as condenações e protestos eram contra a arraia-miúda devota e galhofeira que fazia das peregrinações pândega e oração misturadas (...) fecundas oficinas de poesia popular, mas também, e sobretudo, em palco de «folias» e «chacotas», danças dramáticas que Gil Vicente virá a utilizar mais tarde, aproveitando em cheio o seu carácter espectacular. Por outro lado, o que a hierarquia estigmatizava era também o espectáculo nado dentro do próprio templo com as mascaradas dos clérigos*” (ibid, p. 29).

¹⁰⁸ No que poderemos designar por teatro popular religioso os exemplos que detemos ilustram bem a sua diversidade. Sobre esta temática, dos pastores, apresentamos como exemplos na actualidade o auto dos pastorinhos em Lamegal referido por Cruz (1994) e os pastores da Figueira da Foz referidos por Lé & Lé (2004). No que se refere ao tema da Paixão – “*são conhecidas as representações sobre a Paixão de Cristo em Duas Igrejas, Três-os-Montes, a cuja fama nacional talvez tenha ajudado a analogia com as representações de Oberammergau, na Alemanha, como também goza de certa fama o Auto da Paixão, que se representa em Curalha, concelho de Chaves*” (Cruz, 1994).

¹⁰⁹ “*O que existe hoje não é mais o que existiu ontem, no entanto, o que é hoje só é desta forma actual, porque ontem foi daquele jeito que foi. Se no passado tivesse sido de outra forma, hoje também não seria do jeito que é. A tradição alimenta a própria tradição: esta é sua dinâmica*” (Tenderini, 2003, p. 29).

González (2002) sugeriu uma classificação do teatro português quinhentista que se dividiria (1) no teatro de Gil Vicente, (2) no teatro dos continuadores de Gil Vicente (o teatro popular ou a escola vicentina) e ainda (3) no teatro clássico (tragédias e comédias escritas segundo os modelos dramáticos gregos e latinos). A maior parte das tradições analíticas reata a imagem dicotómica das escolas literárias, uma liderada por Gil Vicente e a outra por Sá de Miranda, reservando sempre, ou quase sempre, para a margem o teatro popular ou de tradição vicentina, o teatro jesuítico desenvolvido no âmbito escolar e até o teatro de Camões: “*a desproporção de estudos críticos, relativamente abundante no caso de Gil Vicente e dos autores de teatro clássico, mas muito escassa para o teatro popular, vem reforçar esta imagem tradicional*” (ibid., p. 9). A esta falta de interesse não é alheia a fraca qualidade dos autos levados a cabo pelos continuadores de Gil Vicente. Segundo Carolina Michaellis (1922), “... *esses sucessores imobilizaram o Auto, quanto à forma; e quanto aos assuntos e à essência, rebaixaram-no, banalizaram-no, tirando-lhe as arestas e os espinhos pungentes da crítica social e pessoal, mas também os trechos líricos*” (ibid., p. 118). Curiosamente, autores como Oliveira Barata (1991) e Luciana Pichio (1964), se advogaram a importância do estudo do teatro popular para a própria compreensão histórica do teatro português, não deixaram, no entanto, de o considerar ao nível das criações “*menores*”.

De qualquer modo, o teatro popular manteve ao longo do tempo um registo de verdadeira perenidade, o que significa que projectou até ao presente diversas matrizes que se foram enraizando no imaginário popular e na legitimação da própria vida em comunidade. Os autores da chamada escola vicentina levaram, pois, a cabo, independentemente da qualidade e âmbito dos seus registos, uma actividade muito regular:

Eram eles que representavam autos (...) recebiam encomendas (...) deviam responder de imediato à urgência de alguma celebração particular ou de alguma festividade particular (...) foram as suas obras que viajaram até aos lugares mais longínquos da geografia portuguesa e das suas colónias para serem representados por amadores em datas assinaladas. (...) Houve casos em que o êxito popular as fez perdurar até aos nossos dias” (sobretudo através de constantes reimpressões em) «folhas volantes» (González, 2002, p. 14)

O teatro popular, apesar de muitas vezes considerado pela óptica especificamente literária como uma espécie de subproduto – e deve evidenciar-se que o teatro é antes de mais representação¹¹⁰ –, constituiu-se, para além da sua comprovada perenidade, como o contributo mais genuíno do teatro português para o teatro europeu.

¹¹⁰ “*Teatro não é só literatura dramática. Teatro quer dizer, antes de mais nada, representação. E da representação, além do texto fazem parte os actores, a aparelhagem cénica e o público*” (Picchio, 1964, p. 23).

É essa a opinião de Picchio (1964):

a crítica (...) considerou as “piadas” coloquiais e a língua solta, popular, das farsas e entremezes que constituem o cerne do repertório teatral português como razões mais que suficientes para relegar muitas obras à categoria de subliteratura pouco digna de atenção. Ora eu gostaria (...) deslocar a atenção dos leitores para o teatro dito menor, para aquelas farsas urbanas ou campestres da tradição vicentina, nas quais se acha talvez o contributo mais original e, portanto, mais autêntico da dramaturgia portuguesa para o teatro europeu (ibid., p. 22)

II. 2. Tipologias possíveis das manifestações teatrais de índole popular

Determinar uma categorização de toda a produção teatral de raiz popular é, por natureza, um objectivo reversível, na medida em que as formas, o imaginário, as transposições religiosas, as recriações, o interface entre “tradição” e localismo e as próprias pressões sobre a tradição conduziram qualquer categorização que se quisesse fixa a deslizar, a alterar-se e a propor-se a si mesma sempre como transitória. Tendo em conta essa limitação, fica claro que as tipologias aqui apresentadas são apenas instrumentais e destinam-se a situar tão-só modelos operatórios a que recorreremos no nosso estudo de caso.

II. 2. 1. O Auto hagiográfico

O Auto hagiográfico, debruçando-se sobre o exemplo dos grandes passos bíblicos ou da vida de Santos foi inquestionavelmente um tipo muito popular na dramaturgia europeia. González (2002) apresenta-nos Afonso Alvares como autor dramático “criador do auto hagiográfico” (ibid. p. 14). O sucesso e o gosto que este tipo de representações despertava, só se pode compreender atendendo à religiosidade popular da época, sem esquecer o papel que, nesse contexto, era ocupado pela música, canto e pelas danças que acompanhavam as representações. Ao fim e ao cabo, tal como aconteceu, na Idade Média, com a noção de mártir no Islão, os santos, no universo cristão, corresponderam a figuras extraordinárias e incomuns, cuja memória e imaginário propunham à comunidade um ritualizar constante que se insere no campo alegórico dos exempla¹¹¹. Nas Brincas Carnavalescas de Évora, a referência hagiográfica é enunciada apenas em alguns dos títulos dos seus fundamentos (Grupo Rainha Santa Isabel; Grupo Sagrado), embora a vocação alegórica própria desta tipologia esteja mais dirigida para heróis de dimensão nacional/local (Grupo Giraldo sem Pavor; Grupo Pedro Cem; Grupo João Soldado).

II. 2. 2. O Momo

A importância do momo “como género dramático prévicentino” que, a par dos arremedilhos, era representado em quase todo o teatro medieval português, tinha como base o uso de máscara e da mímica e estaria enquadrado na tradição europeia das

¹¹¹ O tema assume um cariz predominante alegórico e de *exempla* nas suas matizes de novela, teatro, épica, relato didáctico, histórias de profetas ou pura incursão no maravilhoso (Cardaillac, 1981).

mascaradas medievais. Não se tratando apenas de um divertimento, mas antes de um reflexo das grandes encenações do poder, os textos eram “*reduzidos à expressão mais simples: desafios, embaixadas, mensagens (...) por vezes recitados*” (Picchio, 1964, p. 34/36).

Na tradição anglo-saxónica de “*Folk theatre*”, as Mummers’ Play ocupam um lugar de destaque distinguindo-se em três grandes grupos: Hero-Combat Plays, Wooing Plays e Sword Dance Plays. No grupo mais comum, Hero-Combat Play, tal como nas lutas de Moros e Cristianos, nas Bugiadas ou no Auto de Floripes, o tema apresentado consiste num combate, opondo as forças do bem e do mal, cristãos e infiéis. No caso inglês, o representante cristão, (porventura com um muito menor séquito que em terras ibéricas), é protagonizado por São Jorge, combatendo um Cavaleiro Turco. Um dos dois morre, mas depressa ressuscita pela habilidade de um médico charlatão.

À imagem das Sword Play da tradição anglo-saxónica (Helm, 1980), temos as Danças de Espada da Terceira (Açores), “*inspiradas no teatro popular da Quaresma*” (que) “*colocam em cena a morte e a ressurreição de Cristo, no quadro de uma tradição do chamado teatro de adro ou teatro vicentino (fonte das «danças de pandeiro», que saíam, outrora, durante a Quaresma, logo na quarta-feira de Cinzas, no sábado Santo e no domingo de Páscoa)*” (Bretão, 1998, p. 30). Não se inserindo totalmente na categoria Momo, dado que se assiste à predominância da dança, as Danças de Espadas da Terceira tal como as Sword Plays, aproximam-se, no entanto, dessa tipologia, na medida em que as figuras em cena não desenvolvem uma narrativa congruente do ponto de vista formal, sendo regidas pela presença de um apresentador (Bufão) que vai pontuando a passagem de diversas figuras.

Hoje em dia as Danças de Espadas já não se exibem, como era prática tradicional, a céu aberto, nos adros das igrejas ou frente às casas mais importantes. A nova topografia passou a cingir as suas actuações a espaços interiores, nas numerosas associações e colectividades que se desenham pela ilha, tendo-se deslocado completamente para o período do Entrudo (Bretão, 2001, 1998; Costa, 2009). “*O «assunto» (enredo) retrata, regra geral, aspectos de carácter bíblico (vidas de santos), histórico (factos relevantes da História de Portugal e da História da Ilha Terceira), ou de ficção (casamentos desfeitos, amores não correspondidos, emigração, doenças, etc.), numa linguagem dramática, onde, não raras vezes, ressaltam os vocábulos provenientes do meio ruralista dos participantes: o campo e o «monte» terceirenses*” (Costa, 2009).

Aproximando-se às Brincas Carnavalescas de Évora em muitos aspectos, o «mestre» (figura também comum), usa uma espada, além do apito, que como uma batuta de maestro vai regulando a actuação do grupo.

II. 2. 3. Os Jogos espectaculares ou Autos Sacramentais

Picchio (1964) considerou que a tradição ligada às “*animações*” da procissão do Corpus Christi constitui uma identidade específica a ter em conta, apesar de muitas vezes se sujeitar à polémica em torno da sua natureza (espectáculos versus teatro). De qualquer modo, é claro que em “*toda a área ibérica apareceram documentos anti-quíssimos que atestam o costume de animar a procissão do Corpus Christi com jogos*

espectaculares que, em Castela, teriam originado a gloriosa tradição dos autos sacramentales” (ibid., p. 29) referindo já na actualidade a realização dos “*entremezes da festa do Corpo de Deus da Ilha do Pico*” (ibid. p. 441). Em Portugal no século XVI aparecem já vários registos de encenações para a procissão de Corpus Christi dando-se especial realce aos vários grupos representados com a incorporação dramatizada dos vários misteres e ofícios (de que hoje ainda existe memória nas procissões dos santos padroeiros das várias localidades onde as diferentes actividades económicas estão representadas através duma figuração teatralizada).

Curioso será tomarmos em boa-nota as referências a uma destas procissões ocorrida na cidade da Bahia em 1696 e onde “*bandos de mascarados, músicos e dançarinos transformavam o acto num verdadeiro teatro ambulante sujeito aos temas do calendário religioso*” (Moura, 2004, p. 325).

Osório Mateus (1988) refere a apresentação, em 1504, de um auto de Gil Vicente, Martinho de seu nome, apresentado nas Caldas por ocasião da festa de Corpus Christi, como sendo a primeira representação teatral nesta procissão. Realça a sua importância pelo facto de “*o texto ser o mais antigo de teatro para a procissão do Corpus Christi*” (Mateus, 1988, p. 11).

Neste âmbito, pode ainda inserir-se o tipo de Auto religioso próprio das festas de Natal e dos Reis de cuja tradição se adquiriu a denominação genérica de auto pastoril e presépio. Ainda hoje encontramos seus sucessores no Presépio da Tindade – Beja (Lima, 2009) e nos autos pastoris da Figueira e do Lamegal (Lé & Lé, 2002, 2004; Cruz, 1994). Este tipo de representações são descritos como “*quadros cénicos, à guisa de opereta (e) remontam ao séc. XVIII*” (Lé & Lé, 2002); outros, como a romagem do diabo apareceriam já no séc. XIX e constam de “*textos bem elaborados*” em verso, “*redondilhas*” (ibid.). Estes autos são considerados como “*uma forma dramática de raiz erudita*” (ibid.), embora, para certos autores, não passem de uma “*mera adaptação popular dos autos hieráticos da Idade Média*” (ibid.). A propósito dos Presépios, refiram-se um conjunto de aspectos que se aproximam do processo das Brincas Carnavalescas de Évora quanto ao texto, duração e variação: “*...de certeza que o texto manuscrito primitivo sofreu muitas alterações no decorrer do tempo e que está hoje completamente adulterado. Já os vi representar várias vezes, e sempre com variantes, com improvisos de momento, bem ao gosto do público, que aprecia as situações inesperadas*” (Marcos Viana apud Lé & Lé, 2002).

II. 2. 4. Cordel: as “adaptações, imitações e cenas esparsas”

Para a compreensão deste âmbito, deverão evocar-se duas referências singulares do teatro português: António José da Silva e Baltasar Dias.

Baltasar Dias a quem é atribuída uma parcial responsabilidade pela estrutura dramática do actual Tchiloli oriunda, mesmo que remotamente, da sua tragédia do Marquês de Mântua,¹¹² poderá ser considerado um dos primeiros autores a receber proventos de direitos autorais, por decisão régia, apesar dos seus textos terem sofrido toda a sorte de adaptações.

Após o trágico desaparecimento de “o Judeu” (António José da Silva) e devido à particular abertura do seu legado, assistiu-se “à profusão de adaptações, imitações e cenas esparsas” reproduzidas anonimamente. “As tipografias lançam no mercado em edições populares, os textos mais díspares. Eram os cegos que se encarregavam da venda e difusão destas edições económicas ditas de «cordel» “que mais do que traduzidas “eram adaptadas ao gosto português. (...) Metastasio foi um dos autores de “primeiro plano no repertório de cordel português” (Pichio, 1964, pp. 196/197) assim como Fortuna, um “ponto do teatro da rua dos Condes e poeta ocasional de décimas e modinhas e autor de farsas destinadas a imediato consumo”¹¹³. Os autores – muitos seguramente anónimos – dos Fundamentos das Brincas Carnavalescas de Évora inserem-se dentro desta tradição de uma constante rasura, reutilização e enunciação fragmentária, embora a reserva (e amiúde a gestão do segredo) substituísse sempre aquilo que significou e significa a produção de “Cordel” no espaço público.

¹¹² Mesmo que “do ponto de vista meramente formal, o tchiloli pode ser entendido como um conjunto de actividades expressivas (...) tendo por base o auto de temática medieval de Baltasar Dias (...) é o resultado de uma inculturação africana do discurso dramático europeu bem como da aculturação das práticas mágicas locais na religião cristã levando ao sincretismo cultural praticado nos rituais dos mortos pela população mestiça santomense” não podendo confinar-se à “leitura linear do tchiloli em termos de dramaturgia cénica ou a ‘recuperação’ do discurso dramático baltasariano” (Kalewska, 2005).

¹¹³ Este autor é aliás referido como “um dos cultores de um género menor, mas que não foi de somenos no teatro dos sec XVIII e XIX: o elogio dramático” (Pichio, 1964, p. 201).

II. 2. 5. Espectáculos folclóricos

No apêndice bibliográfico da História do Teatro Português, Picchio (1964) retemeu um diversificado número de representações para a categoria de espectáculos folclóricos:¹¹⁴

os autos e comédias que periodicamente são representados nas aldeias portuguesas com textos religiosos (Auto de Santa Bárbara, conhecido também como «estrelóquio de Santa Bárbara» em Ceriz, Bragança; Auto do Nascimento do Menino Sagrado, ou «ramo do Natal» em Vinhais) ou cavaleirescos (Auto de Floripes, representado na aldeia das Neves (...) Viana do Castelo); os espectáculos alentejanos de «Bonecos de Santo António», que põem em cena a Dança dos Anjos, ou a cena do Começo do Mundo, Nascimento do Sol e da Lua; as várias partes das representações da ilha de S. Miguel, nos Açores («Embaixada», «Vilão», «Loa», «Comédia» e «Despedida»); os entremezes da festa do Corpo de Deus da ilha do Pico, etc. (ibid., p. 441)

A autora advogou ainda que os textos associados a estes espectáculos de teor cíclico teriam ligação evidente a anteriores textos:

Podem ser adaptações das obras literárias mais antigas, como o Auto da muito dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, do Padre Francisco Vaz de Guimarães, que se representou na aldeia de Duas Igrejas, o Auto de Santo Aleixo, de Baltasar Dias, encenado em Samil, perto de Bragança, o Auto de Santa Catarina, também de Baltasar Dias, representado em Mafamude, ou ainda O grande Desvario sobre o eterno tema de Inês de Castro, de Sucções". Neste âmbito inserem-se ainda as reelaborações dramáticas de «romances» (...) «procissões» (os Reis, as Janeiras, os Círios, As Maias, As Verónicas, Os Anjinhos, Os Fogaréus, etc.) com equivalente em toda a área europeia" e "ligadas com festividades do calendário litúrgico e cuja origem provém de antigas cerimónias pagãs (ibid., p. 441)

¹¹⁴ De referir também, neste contexto, os já referidos autos pastoris e dos reis magos da Figueira da foz. Trata-se de uma tradição antiga que se baseia em "quadros de significado religioso-pagão, à laia vicentina, musicados nas primeiras cenas, coloridos e com um peso histórico notável (...) sobem ao palco de algumas colectividades do concelho da figueira" perdendo-se "no tempo a sua origem. Os autos pastoris representavam-se antes em casas particulares, em cenas dispersas. Fomentavam o convívio familiar e a relação entre a vizinhança" antes de 1882. Saem em cortejo de vários locais dirigindo-se para as sedes das principais colectividades: A Figueirense e a Dez d'Agosto (Lé & Lé, 2002).

Um outro exemplo será o Auto da Paixão, representado ainda em vários locais do Nordeste trasmontano tendo gerado belíssimos filmes, como o Acto da Primavera de Manuel de Oliveira em 1963 e Vilar de Perdizes, Terra de Abril de Philippe Constantini em 1977¹¹⁵.

No âmbito desta tipologia dos chamados “*Espectáculos folclóricos*” – que realça a sua natureza cíclica e de reelaboração dramática¹¹⁶ –, pode ainda incluir-se o «Auto da mui dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo» de Francisco Vaz “*discreto dramaturgo português de Quinhentos*” (Rodrigues, 2007, p. 91). O autor refere que “*a primeira impressão do Auto tenha sido de 1583 (Évora, Manuel de Lira), (...) e, desde então, imparavelmente se têm as edições sucedido*” (ibid., p. 94).¹¹⁷

O caso das Brincas Carnavalescas de Évora reverte desta tipologia dois dados de relevo. Por um lado, a sua óbvia natureza cíclica; e por outro lado, o propósito reelaborativo dos seus textos e tramas. Já no que diz respeito ao aspecto estrita e linearmente religioso, a partilha desta tipologia é bem mais frágil.

II. 2. 6. Tradição e património familiar partilhado com a comunidade

Esta tipologia diz respeito a um tipo de cena em que a desmontagem natural de efeitos faz com que toda a comunidade – e não apenas os actores – seja porta-voz do que se representa. Há dois exemplos – As papeladas de Valongo e o teatro Mirandês – que ilustram na perfeição esta tipologia e que, em muitos dos seus traços, comungam com atributos específicos das Brincas Carnavalescas de Évora.

¹¹⁵ Não será demais incluir a tentativa de sistematização de Rodrigues (2007) sobre as manifestações actuais, dando-nos conta que “*Tais representações têm-se sucedido ainda nos séculos XX e XXI, só me tendo sido possível recolher uma informação muito lacunar. Em Teatro Popular Mirandês (Instituto de Desenvolvimento Social, Lisboa, 2002), Valdemar da Assunção GONÇALVES, citando diversas fontes, dá-nos conta de espectáculos em Ifanes (1903), em Caçarelhos (1939), em Algoselo (Vimioso), em Genísio e em Duas Igrejas (1948), declarando possuir cópia de texto de 1956 recolhida em Caçarelhos. Em Teatro Popular Português. Trás-os-Montes. I Religioso (Braga, Pax, 1968) Azinhal ABELHO referira representações em Moimenta, Duas Igrejas, Curalha e Bustelo, localidade onde assistiu à função do casco cujo texto recolheu. Uma simples pesquisa na Internet põe-nos ao corrente de repetições em 2005 (Bustelo) e 2006 (Fatela, Santo António de Monforte e Sonim-Valpaços). Em tese de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, em 1987, intitulada Teatro Tradicional Popular da Paixão, Maria Santa Vieira MONTEZ ocupou-se de algumas versões encenadas, tais como – e cito a título elucidativo – as de Vilar de Perdizes e Curalha, Caçarelhos, Coelhooso (Bragança), Covelães (Chaves), Campo de Vitoras (Vimioso), Moimenta (Vinhais), Izeda (Bragança), Duas Igrejas (Miranda), Agrochão (Vimioso) e Algoselo (Vimioso), apontando as diferenças entre as duas primeiras, as mais conhecidas, e as restantes” (Rodrigues, 2007, p. 94).*

¹¹⁶ Como performances cíclicas, neste caso relativas ao verão, pode-se referir a “*prática ritual de roubos, filha ancestral da transgressão solsticial*” e também as “*cavahadas, cavalgadas e combates rituais, muitas vezes sob a forma de danças (...) opondo cristãos a mouros ou turcos*” (Lopes, 2008, p. 5).

¹¹⁷ Relativamente ao facto de relativo desconhecimento deste autor nos estudos sobre a temática “*O texto de Francisco Vaz tem, quer-me parecer, sido um tanto injustamente marginalizado, ora porque considerado demasiadamente discípulo dos Evangelhos canónicos, ora porque acusado de pouca garra quando comparado com realizações dramáticas de contemporâneos*” (Rodrigues, 2007, p. 95).

As papeladas de Valongo foram referidas por Nogueira (2007) seguindo a forma com que designamos esta tipologia: “*Tradição e património familiar partilhado com a comunidade*” (ibid., p. 191). Ao fim e ao cabo, estas “*conformam uma complexa e persistente manifestação cultural que tem sido pouco mais do que menosprezada pelos vários domínios das ciências, indiferentes aos dados que aí poderiam obter. Trata-se de teatro popular autêntico*” (ibid. p. 189). Embora aparentemente a representação tradicional destas papeladas pareça já ter desaparecido, o facto é que o seu legado continua vivo: “*O teatro popular de Valongo extinguiu-se, mutatis mutandis, na sua autenticidade primitiva, mas deixou o rasto de uma manifestação cultural sui generis, que importa registar e estudar com seriedade*” (ibid. p. 197).

O autor refere ainda alguns aspectos da performance das papeladas que remetem para um paralelismo com as Brincas, no domínio criativo do espaço de representação criado: “*A movimentação cénica processava-se de modo linear e fluente, sem entradas nem saídas de personagens, cuja troca se fazia por simples «deixa» no interior do mesmo quadro cénico (...) Teatro gesticulado, mas não gritado, inteligível por todos à força da voz poderosa dos homens-actores (...)*” (ibid. p. 193). Destaca-se igualmente o processo de “*caracterização das personagens, construída mais pelas réplicas e pela colisão de perspectivas em acção do que pelos adereços usados*” no sentido de uma economia substantiva de “*redução ao essencial*” (ibid. p. 194). Tal como nas Brincas, no quadro duma interacção imediatista e de simultânea distensão entre código e improvisação, é de realçar ainda o recurso à comicidade e ao grotesco¹¹⁸: “*uma figura – ou um conjunto de figuras – que se socorria do cómico para instaurar a actualização da crítica de costumes*” (ibid. p. 194).

Evidencia-se um paralelo em vários níveis com a estrutura, a enunciação, o tipo e a perenidade¹¹⁹ das Brincas Carnavalescas de Évora:

Na estrutura da «papelada» (...) avultava, no desfecho, um elemento coesivo que os autores denominavam de «cantigas» ou «quadras finais», cantadas e dançadas em roda, num ritmo cadenciado e enleante. Num procedimento simbólico pelo que encerrava de conciliação exorcizante, as personagens rematavam a sua intervenção entoando uma cantiga que resumia toda a sua intervenção na peça (ibid. p. 196)

Recorrendo à métrica heptassilábica, que Nogueira considera ser “*a estrutura prosódica mais natural e flexível da língua portuguesa*” (ibid. p. 195), as papeladas de S. Mamede continuam a ser representadas, nos nossos dias, pelo grupo de comédia

¹¹⁸ Sobre o papel do grotesco na criação contemporânea, revela-se de particular interesse a reflexão de Cláudia Madeira: “*No mundo contemporâneo, a noção de artista cede lugar à noção de criador*”, já que “*é a criatividade que está hoje no centro da prática artística (...) inerente a qualquer indivíduo (...)* Nos objectos, nas coisas, nos processos do híbrido, o monstro e o grotesco representam não só uma continuidade com uma história marginal da arte, que sempre procurou instalar aí a subversão, mas uma dominante” (ibid., 2008, pp. 24/25).

¹¹⁹ “*O modo de criação artística das «papeladas», evidenciando certa similitude com a constituição de vários géneros da literatura popular ou de transmissão oral, designadamente a origem individual e a difusão por via da oralidade, distingue-se dos outros, contudo, na plataforma constituída pelo texto escrito, que permanece inalterado, não obstante as modificações que vai sofrendo, sempre que é objecto de concretização como texto teatral, através do processo de retextualização*” (Nogueira, 2007, p. 192).

da Associação Cultural e Recreativa Vallis Longus¹²⁰ com a “*curiosa particularidade de os actores se integrarem numa cadeia intergeracional, na medida em que, multiplicadas vezes, dão continuidade a uma tendência histriónica familiar, actualizada nas representações cíclicas das «papeladas»*” (ibid. p. 190). Este facto é, aliás, bastante comum a outras performances culturais que se baseiam na recuperação de uma memória pelo menos parcialmente perdida, após uma fase de suspensão das representações¹²¹. Nas Brincas Carnavalescas de Évora, por exemplo, a interrupção que correspondeu ao período da guerra colonial e ao movimento migratório dos anos sessenta, deu origem a um fenómeno deste tipo. Este mesmo facto acaba ainda por reflectir-se nos próprios Fundamentos que acabaram por se disseminar em diversos papéis soltos, atribuídos a cada um dos participantes, à imagem das “*folhas soltas*” que são referidas no caso das papeladas.

Por seu lado – passemos ao segundo exemplo desta tipologia –, o teatro popular Mirandês, apesar das suas naturais particularidades, contém aspectos variados e importantes que se assemelham às Papeladas e às Brincas Carnavalescas de Évora e inserem-se neste campo relativo à tradição e património familiar partilhado com a comunidade. De realçar o papel do Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (Gefac) que, ao longo de anos, tem vindo a recolher, apresentar e a editar um espólio extremamente importante relativo aos colóquios de Miranda¹²²:

O teatro popular mirandês é uma manifestação etnográfica que se representa na região de Miranda do Douro e do outro lado da fronteira, em Espanha. As representações, chamadas usualmente “colóquios”, têm a ver, muitas vezes, com as vivências das pessoas, com usos e costumes de cada localidade. (...) O espectáculo era montado em cima de um tablado, estrado de madeira elevado, para permitir boa visibilidade. O cenário de fundo era composto por colchas, representando as casas das personagens, servindo as primeiras de meio de entrada e saída em cena (Gefac, 2009)

¹²⁰ “A primeira recolha de «papeladas» remonta a um ou dois anos após o 25 de Abril de 1974, por acção de um grupo que intentava fazer o levantamento do património cultural do concelho de Valongo (...) foram reunidos vários manuscritos, alguns dos quais datados do início do século XX, da autoria de um guarda-rios – Joaquim Fozcôa (que trouxe a tradição de Vila Nova de Foz Côa, como a alcunha topónimica deixa perceber)” (Nogueira, 2007, p. 189).

¹²¹ A propósito do tema das recriações, é útil referir uma pequena publicação, editada em Lisboa pela Seara Nova, e que se apresenta da seguinte forma: *Auto da Pastora e da Velha Gaiteira Escreveu Sant’iago Prezado para se Representar nas Matinas de Natal em Lisboa ano de 1944*. Como breve explicativo, o autor refere ter este trabalho sido “ *moldado nas populares representações, que um antigo uso vinculou, na figueira da foz e seu termo, as festividades do natal, prolongadas até aos reis*”. Alertando para que se não tome este espectáculo como uma reconstituição, já que se apresentam textos, figuras e episódios novos, e embora persigam “*o fio dessas mesmas representações, tomadas já tradicionais nos tablados populares, e afazer-nos ao seu feitio*”, o tom de quem veio para reabilitar está presente quando justifica o interesse: “*o que nos seduziu e determinou foi explorar, como motivo, todo o possível pitoresco sugerido por essas representações, tão desprovidas aliás (que os seus representantes e apaixonados nos perdoem) de real valor artístico, e até do próprio interesse tradicional ou etnográfico, pelas rudes deturpações, pelas descriteriosas enxertias, pela escassez de imaginação e de graça no que exprimia propriamente espontaneidade popular*” (Prezado, 1944, pp. 7-8).

¹²² São 35, os textos (cascos) compilados pelo Gefac: 22 de carácter profano e 13 de carácter religioso.

Neste tipo de representação simples e naif, o texto assumia uma presença marcante já que os “actores”, hieráticos com mais ou menos “graça” se limitavam a recitá-lo. Nesse sentido encontramos muitas semelhanças com as descrições das representações das Brincas, nomeadamente aludindo à movimentação mínima dos “actores” e à “recitação” do texto.

Em analogia com a comicidade e grotesco evidente nas papeladas (e a dos Faz-tudo nas Brincas Carnavalescas de Évora), é de registar também aqui, uma excepção ao estilo rígido de marcação próprio do teatro popular. Nos colóquios essa excepção está reservada ao “Tonto”, também denominado “Crespim” ou “Setentrião”. *“Esta personagem acompanha todo o decorrer da acção ora auxiliando em prol do seu desenlace, ora atrapalhando os personagens no alcance dos seus desígnios, ora limitando-se a comentar as cenas. A sua marcação é totalmente livre, podendo voltar as costas ao público, interagir com este e com os actores, sem definição prévia, evocando desta forma o Arlequim da Comédia D’el Arte, os Bobos Vicentinos ou os Momos de Corte”* (Gefac, 2009).

Tal como nas Brincas Carnavalescas de Évora, a performance inicia-se com uma breve apresentação do que irá ocorrer em cena.

De salientar, por fim, que um dos textos fixados no trabalho produzido pelo Gefac, O Brioso João Soldado, apresenta grandes semelhanças com um dos Fundamentos das Brincas Carnavalescas de Évora, referido apenas como “João Soldado” por vários interlocutores. Este facto não é de estranhar, já que muitos destes textos têm uma origem comum, quer por via da tradição oral que intertextualiza a produção erudita, quer pela apropriação através da tradução popular espelhada em múltiplas variantes, exemplificadas nomeadamente por Leite de Vasconcellos e Teófilo Braga.

II. 3. Identificação de manifestações contíguas

As diversíssimas manifestações do teatro popular português foram assinaladas por Castro Guedes (2009), através de uma notação crítica e abrangente que situou também a sua mobilidade transoceânica. Nesta sucinta apreciação, o autor relevou ainda as carências nos estudos, levantamentos e recolhas existentes e apelou ao muito trabalho que, nesta vasta área, está ainda por realizar:

Das festas dos “Caretos” em Trás-os-Montes às duas “Floripes” (tão diferentes: o auto nas Neves e a lenda em Olhão), das “Danças Dramáticas” na Ilha Terceira às “Cavalhadas” em Valongo, há por aí um manancial de muitas mais expressões teatrais e para-teatrais de raiz popular a recolher. E, já agora, não apenas ao nível do espaço nacional, mas mesmo lusófono: quer o “Bumba meu Boi” no Brasil, quer o “Tchiloli” em São Tomé. Mas isto são meros exemplos! Urge uma recolha sistematizada para se constituir num acervo que está por fazer”. (...) “Este teatro de raiz e tradição populares é um património imaterial (a registar materialmente), que, não sendo caso completamente único na Europa, tem a virtude de daqui se ter espalhado por outros continentes num registo cultural muito português com um vigor e amplitude enormes (Guedes, 2009)

Duma listagem relativamente exaustiva de exemplos das manifestações performativas populares ainda hoje activas em Portugal (Baptista, 2006; Lopes, 2008; Pinto, 2000; Alge, 2005; Raposo, 1998, 2003), a nossa atenção recaiu sobre algumas mais especificamente teatralizadas. Dessa forma, salientamos o Auto de Floripes nas Neves (Viana do Castelo), as Danças do Entrudo da Ilha Terceira-Açores e ainda a festa dos Bugios em Sobrado (Valongo). Para além destas três manifestações específicas do território português referir-nos-emos, sucintamente, ainda a outros exemplos em duas direcções transatlânticas: S. Tomé (África) e Brasil. A selecção das três manifestações portuguesas decorre da observação 'in loco' que realizámos no decurso da investigação, sobretudo por nelas nos termos confrontado com uma série de dados que se mostraram de extrema importância para o nosso estudo de caso.

Também no Brasil tivemos oportunidade de contactar com uma ínfima parte¹²³ da diversidade de manifestações que actualmente ainda apresentam intensa vitalidade. Além disso, esses mesmos dados foram e são ainda susceptíveis de confronto com a bibliografia disponível sobre estas manifestações e ainda com os depoimentos dos entrevistados que a elas se referiram, para justificarem as suas opiniões sobre este tipo de práticas.

¹²³ Assistimos in loco às apresentações de cordão dos Pássaros Juninos e da Marujada em Belém e à Dança de Boi em Mosqueiros, todas situadas no Pará.

II. 3. 1. Auto de Floripes nas Neves (Viana do Castelo)

Apoiando o nosso conhecimento no terreno contámos com inúmeros estudos (Raposo, 1998, 2003; Abreu, 2000; Abelho, 1968; Baptista, 2001a, 2006; entre outros) que demonstram bem o interesse que esta manifestação tem suscitado o que lhe valeu inclusivamente diversas apresentações no exterior¹²⁴. Na região de Viana do Castelo, existem muitos indícios e vestígios de uma grande actividade teatral de cariz popular. Abreu (2000) salientou a efectiva pluralidade dessa herança que inclui:

Peças do ciclo carolíngio e textos devocionais dramatizados, alguns deles entremeados de farsas, "sotties" e "fantoçadas" sob a forma de "buchas" e mesmo a de pequenos "sketches" introduzidos no interior de textos teatrais de género diverso. A sua mancha de dispersão vai desde a Ribeira (c. Ponte de Lima) com um atilo carolíngio (a Turquia), a Subportela com uma representação devocional denominada de Auto de S. João, a Portela Susã (com uma representação complexa denominada Auto de Santo António), ao lugar das Neves (c. Viana do Castelo) onde se representa um outro auto carolíngio (o Auto da Floripes), a Palme (c. Barcelos), onde se representa um auto muito semelhante ao da Floripes denominado Os Doze Pares de França (Abreu, 2000, p. 27)

Este tipo de performances de natureza carolíngia também se materializa em Espanha (na Galiza), noutras regiões portuguesas (Douro, Trás-os-Montes, Beira Baixa, Algarve), em África (Ilha do Príncipe) e no Brasil. Mas é no sul vianense que a densidade destas manifestações é digna de realce: "...o que é deveras notável é a concentração referida na meia lua sul do aro vianense, dominada pela representação da gesta carolíngia" (ibid. p. 27), ou seja, pelos Autos das lutas que dão conta das guerras entre Carlos Magno, símbolo da Cristandade, e os Turcos.

É curioso como Carlos Magno e as figuras dos "turcos" são tratados nesta tipologia de teatro popular. A herança está ancorada nas tradições literárias medievais e não na rigidez histórica dos factos¹²⁵.

¹²⁴ Apresentação na F. C. Gulbenkian em 1973, no Fitei em 1982 e no Festival de Teatro de Almada em 1987, entre outras saídas.

¹²⁵ "As tradições 'inventadas' caracterizam-se por estabelecer com ele (o passado histórico) uma continuidade bastante artificial (...), são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória" (Hobsbawm & Ranger, 1997, p. 10).



Foto 1 – Auto de Floripes, Neves, Agosto. 2008/Cred. Fot. Isabel Bezelga

Com efeito, Carlos Magno viveu entre 747 e 814, enquanto a penetração dos primeiros turcos (Buyidas e Seljúcidas) no império Abássida de Bagdad se dá apenas depois de 1055. Contudo, também é verdade que, nos tempos da Reforma – era de confronto entre o papado e os imperadores (fim do séc. XI e início do séc. XII) –, a literatura popular criou figuras salvíficas que se degladiavam: de um lado, a figura do papa angélico e, do outro lado, a figura do imperador simbolizada por Carlos Magno (que, no séc. VIII combateu, não os turcos, mas o Islão hispânico). É neste cenário da primeira cruzada que surge a crença de que Carlos Magno teria conduzido uma remota cruzada à cidade santa e que nunca teria chegado a morrer. Segundo os profetaes populares, o primeiro carolíngio encarnaria o “*imperador adormecido*” e esse acabou por ser o grande tema – sebástico – de variadíssimos textos de grande difusão popular, entre os quais o famoso Pseudo-Methodius e, já no final do século XIV, a não menos

famosa Profecia do segundo Carlos Magno que o historiador M. Reeves (1969) considerou como tendo sido o texto popular com maior impacto até ao século XVI¹²⁶. Não é, pois, de estranhar que Carlos Magno encarne o símbolo do “bem” nestas manifestações populares contra o que foi a mais recente e forte herança do Islão: Os turcos (que após o séc. XV adquirem feição imperial e otomana).

Podemos concluir que este tipo de peças populares, têm origem erudita e que de acordo com Abreu (2000) é resultante “da retoma da temática carolíngia a partir do Renascimento, e que deu origem, na época barroca, à *Historia dei emperador Cario Magno y de los Doze Pares de Francia, y de la batalla que tuvo Oliveiras com Fierabrás, rey de Alexandria*” (ibid., p. 30/32). Segundo Raposo (1998) “A primeira versão da crónica de Carlos Magno apareceu em francês com o título *Conquêtes du Grand CharleMagne (1485)* e só depois surge a versão de Nicolas Piemonte (1525). Uma edição com tradução de Jeronymo Moreira de Carvalho (1737) é das mais difundidas em Portugal e no Brasil, existindo mesmo um livro na posse dos actuais comediantes desde cerca dos anos 40” (ibid., p. 195).

Em 5 de Agosto de 2008, quando assistimos à apresentação pudemos constatar a sua imensa popularidade na região afirmando-se como cartaz turístico emblemático.



Foto 2 – Auto de Floripes, Neves, Agosto. 2008/Cred. Fot. Isabel Bezelga

Traduziu-se ainda na grandeza de recursos disponíveis: a utilização de 2 palcos lado a lado (representando os espaços/casa de cada uma das facções contudentes (Oliveiros e Ferrabrás), assim como no recurso a duas bandas filarmónicas, também elas representantes dos dois lados em combate (Cristãos e Turcos).

¹²⁶ “The widest vogue of any political prophecy in the fifteenth and sixteenth centuries” (Reeves, 1969, p. 329).

Tal como nas Brincas, os participantes são exclusivamente homens, com excepção para a figura de Floripes (uma digna representante da juventude feminina local) e objecto da disputa dos dois homens.



Foto 3 – Auto de Floripes, Neves, Agosto. 2008/Cred. Fot. Isabel Bezelga

São referidos diversos anacronismos, nomeadamente ao nível das referências no texto ao “*Outro*” que, decorrente de uma velha tradição da formação nacional, “*confundem árabes e muçulmanos com os mouros; os que confundem uns e outros com os turcos, inimigos da Europa cristã, desde o fim da Idade Média e com o referido recrudescimento nos séculos XVII e XVIII*”. Também ao nível do rigor histórico relativo aos figurinos usados existe esse anacronismo fazendo “*intervir na peça soldados com fardamento do nosso século e disparando tiros (de sal ou equivalente) das suas espingardas (caçadeiras)*” (Abreu, 2000, p. 32).

Tal como acontece nas Brincas de Évora, nas Papeladas e no teatro Mirandês, também aqui o humor pontua, representado nas figuras do brutamontes¹²⁷ exercendo as mesmas funções de distensão e corte com a seriedade em cena, que cabe ao tonto, faz-tudo, ou velho de outras manifestações similares.

Tal como nas Brincas Carnavalescas de Évora, no final, depois de os Turcos se converterem e baptizarem, tudo termina com uma contradança em que todos participam. Tratando-se de um texto fixado no tempo, repetindo-se todos os anos com pouca margem de variabilidade, constatámos que alguns espectadores (críticos conhecedores das “*comédias*”) repetiam em uníssono as deixas e teciam comentários de apreciação ao desempenho.

Aliás sobre as questões de validação artística destas performances que se relacionam com os propósitos de juízo e apreciação estética referidos, Raposo (1998) apresentou detalhadamente as várias posições relativas ao seu enquadramento artístico, desde a tentativa do Estado Novo de esteticização folclórica, até às reiteradas incursões que nos chegam à actualidade. As perspectivas de abordagem vão desde as

¹²⁷ Acrescente-se a estes, o papel dos “*arredas*’ que acomadam as pessoas e limpam o palco antes da representação do auto e no final de cada entremés para a representação poder continuar” (Abreu, 2000, p. 35).

posturas mais naif de aproximação ao “*bom povo*”, até toda a sorte de apropriações e recriações por várias gerações de intelectuais e artistas, com novos propósitos culturais, sociais e políticos.¹²⁸

II. 3. 2. Festa dos Bugios em Sobrado (Valongo)

A festa dos Bugios que Lopes (2008) caracterizou como sendo de “*invulgar riqueza cénica e simbólica ritualística*” (ibid. p. 7) tem lugar, no dia 24 de Junho, S. João, opondo grupos de “*bugios*” e “*mourisqueiros*”, cada um com seu castelo.

Em 2008 pudemos assistir a um desfile impressionante que nos tocou particularmente pelo número de participantes e pela riqueza dos seus adornos (máscaras, figurinos e objectos de valor simbólico), envolvendo todos os participantes num “*environment of sensory riot, engaging all the senses – olfactory, gustatory, auditory, tactile, kinaesthetic, and visual*” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p. 58).



Foto 4 – Cortejo dos Bugios com o velho, Sobrado, Junho 2010 / Cred. Fot. Marjoke Krom

¹²⁸ Gostaríamos de aqui render homenagem ao nosso amigo Urbano Tavares Rodrigues que a propósito da assistência ao Auto da Floripes na Gulbenkian a comenta na coluna da Seara Nova, da seguinte forma: “*Teatro Arqueológico? Não, este é, ainda, teatro do povo, para o povo, sem disfarce nem erro de cálculo. E nesta linha há muito que aprender, investigar, ousar, infiltrando novas significações nos dados e nas heranças da tradição popular ... Um espectáculo lindo, puro e inesquecível!*” (Rodrigues apud Raposo, 1998, p. 210).

O grupo de mourisqueiros apresenta-se “*austero e disciplinado*”, enquanto os bugios se apresentam “ *mascarados e desordeiros*”. O invulgar acaba por acontecer nesta performance, já que “*os bugios é que são vistos como cristãos (...) uma clara contradição entre a natureza que lhes é atribuída e o seu comportamento padronizado, claro arquétipo do caos e desordem*” (ibid. p. 9). Por seu lado, os mourisqueiros surgem em cena como “*...heróis: disciplinados, organizados, respeitados*” – que num primeiro momento vencem o caos. Perante esta ambiguidade, a serpente/monstro que é “*supostamente enviado por S. João*”, acabará, no desenlace, por “*fazer fugir os mourisqueiros e permitir recuperar a imagem do santo pelos supostos cristãos*” (ibid. p. 7).

Segundo um nosso interlocutor do Estudo, nas Bugiadas assiste-se à presença fortemente ritualizada através do uso dos 4 elementos – água, fogo, terra e ar – “*temos quatro rituais, que é o ritual do fogo, onde os bugios jogam fogo para cima das pessoas; tem o ritual da lama e da merda, que é um grande buraco cheio de lama em que um homem entra ali para dentro, começa a te jogar aquela lama toda para cima; da água, da terra, (...) do fogo. E depois, (...) o ar é muito a dança(...)* A leveza ... são coisas que estão ligadas ao inconsciente, (...) Essa serpente que aparece é uma coisa muito onírica” ‘ICJC’¹²⁹.

Apesar da existência de variação no tempo, a narrativa conta a história de um rei mouro que “*solicita aos cristãos, seus vizinhos, o empréstimo da imagem de S. João Baptista (...) de modo a curar a sua filha*” (Lopes, 2008, p. 16). S. João cura realmente a princesa e o rei mouro, por gratidão, acaba por oferecer um banquete aos cristãos. Esse gesto simples não impede a posterior guerra entre mouros e cristãos, no que constitui a dimensão mais espectacular da festa.

Assiste-se assim à encenação de “*uma luta entre uma coisa mais bárbara e uma coisa mais civilizada (...) entre o instinto erótico e (a racionalidade) a intelectualidade e a espiritualidade*” ‘ICJC’. No meio desse confronto “*um homem de cavalo vai negociar de um lado e do outro... é um mensageiro e ao mesmo tempo é ... um mercúrio que vai levar as mensagens entre esses dois lados arquetípicos...*” ‘ICJC’.

É interessante constatar, nesta representação, a conservação das “*peripécias burlescas teatralizadas*”, da sementeira invertida, da paródia do cego e da cobrança dos direitos, uma série de formas criativas de receber os donativos da assistência, reportando-se a uma prática corrente neste tipo de manifestações, tal como também acontece nas Brincas Carnavalescas de Évora. Tal como na festa dos Bugios, noutras manifestações similares, “*o burlesco da subversão comunitária foi substituído pela percepção da importância patrimonial*”, percepção que a própria população foi interiorizando, conforme se foi “*apercebendo da maneira como os outros a viam; de se ver reflectida nos olhos dos outros. Dos curiosos, dos estudiosos, dos turistas, dos órgãos de comunicação social*” (Lopes, 2008, p. 17).

Tal como em Espanha com as homónimas Festes de Moros i Cristians, também no Sobrado “*the festivals are of great audiovisual and emotional impact, comprising parades, processions, dancing, battles, rifle shooting and fire works, invading the stre-*

¹²⁹ A codificação referente aos discursos de cada um dos nossos interlocutores poderá ser consultada no Anexo C 1 e a justificação das opções de codificação são apresentadas no Capítulo 3 – Metodologias.

ets (...) and involving a large part of the local population. (...) seems a perfect example of performance, of what Schechner calls 'showing doing'" (Krom, 2008). No entanto, o desenvolvimento que nos últimos anos estes festivais têm tido em Espanha "*have turned into valuable assets in ongoing processes of heritagization and commoditization*" (ibid. 2008).

Pinto (2000) refere a necessidade de se tomarem estas manifestações como objecto de estudo académico e não apenas como mera curiosidade a fotografar: "*Mesmo sendo certo e sabido que não é fácil captar os sentidos vividos pelos sujeitos participantes, torna-se necessário pôr em marcha e incentivar, recorrendo às metodologias mais adequadas, um programa de recolha e análise da multiplicidade de sinais que ajudem a compreender os sentidos, as motivações, as emoções e os pensamentos não apenas dos participantes nesta tradição, como também daqueles para quem não faz sentido participar*" (ibid.).

II. 3. 3. Danças do Entrudo da Ilha Terceira (Açores)

As Danças do Entrudo da Ilha Terceira-Açores evidenciam talvez a mais estreita relação com as Brincas Carnavalescas de Évora, facto amiúde referido por diversos autores (e vivido pelos próprios protagonistas das Brincas Carnavalescas de Évora.¹³⁰ Desde logo, dado o facto dos textos versarem alguns dos mesmos temas (com denominações idênticas: Camões; Sta Isabel; entre outros). Num caso e noutro, além dos textos serem produzidos localmente e em verso¹³¹ também enunciam apenas a forma dançada: "*as evoluções da dança*" (ou da contradança no caso de Évora) "*propriamente dita são simples atributo a valorizar um argumento preconcebido e vasado em moldes certos como os velhos Autos de Gil Vicente*" (Lopes Júnior, 2001, p. 15).

Em geral nos textos manuscritos das danças de Entrudo, não existe qualquer referência aos respectivos autores e tal como os Fundamentos das Brincas Carnavalescas podem ser (classificadas) em: "*Religiosas (Bíblicas/Vidas de Santos), Históricas (Clássicas /Ciclo Carolíneo) e de Costumes/Ficção*" (Bretão, 1998, p. 129).

A «Dança de Entrudo» açoriana reflecte uma estrutura homóloga à das Brincas Carnavalescas de Évora e "*compõe-se sempre de três partes distintas: A entrada ou «saudação» em que se dirigem cumprimentos ao povo; o «assunto», em que é apresentado o argumento da «Dança» e ao qual imediatamente se segue o enredo; e a «despedida», em que se agradece aos espectadores a atenção dispensada aos dançarinos*" (Lopes Júnior, 2001, p. 15/16).

Neste caso o Discussão corresponde ao Fundamento das Brincas Carnavalescas de Évora.

¹³⁰ No capítulo IV daremos a este assunto o devido destaque através da análise dos depoimentos dos nossos vários interlocutores.

¹³¹ "*De um modo geral, estes textos em verso são elaborados anualmente, caso das críticas e zombarias ou dos dramas e comédias representados, por exemplo, nas «brincas» de Évora ou nas «danças de Entrudo» dos Açores*" (Costa, 2009).

Tal como nas Danças de Entrudo em que “a palavra «dança» significa o nome do agrupamento (a «dança das Lajes» ou a «dança do Porto Judeu») ou do «enredo» encenado para ela (a «dança da Maria Madalena» ou a «dança da força)” (Costa, 2009), também nas Brincas Carnavalescas de Évora o nome com que se reconhecem aparece associado ao local de origem do grupo, embora tradicionalmente se refira ao Fundamento que apresentam (Grupo As Encantadas, Grupo O Lavrador).

O mestre tal como nas Brincas Carnavalescas “tem a seu cargo orientar as marcações do grupo utilizando o indispensável apito enquanto segura um pandeiro a servir de marcador” e a figura correspondente ao Faz-tudo das Brincas é o «velho» ou «ratão» que além de ser o elemento cómico por excelência, também desempenha idênticas funções como a realização do peditério e “*arredar os espectadores antes e durante a sessão*” (Costa, 2009).

No Carnaval de 2011, tivemos oportunidade de confirmar alguns dos aspectos distintivos entre as duas manifestações.

O primeiro refere-se aos espaços de apresentação. Se antes as «danças de Entrudo» tinham nas ruas o seu espaço privilegiado como as Brincas Carnavalescas de Évora, integrando igualmente a forma de cortejo, hoje apenas se realizam nos espaços das sociedades e colectividades. Este facto impõe uma disputa entre os vários grupos de danças pela ordenação das apresentações, pelo que as audiências podem chegar a estar num mesmo local durante várias horas, assistindo sucessivamente a várias apresentações.

Outro aspecto refere-se à vitalidade que ainda se assiste nas danças de Entrudo, mobilizando numerosos grupos de danças acompanhados de fiéis audiências em contraponto com a diminuição dos grupos de Brincas a que actualmente se assiste.

Por fim, saliente-se a qualidade musical dos diferentes grupos de danças que se repercute numa variedade instrumental dos sopros às cordas e aos vários tipos de percussão, com que dificilmente as Brincas Carnavalescas de Évora podem ombrear.

II. 3. 4. O caso africano do Tchiloli (S. Tomé e Príncipe)

Não podemos deixar de trazer para esta nossa reflexão o caso do Tchiloli de São Tomé, seguindo a orientação de Castro Guedes (2009) sobre o facto de algumas manifestações de teatro tradicional realizadas em Portugal terem, na diáspora transatlântica, alimentado ou contribuído para o desenvolvimento de alguns dos exemplos vivos e sobretudo curiosos, com que nos deparamos actualmente, nomeadamente no Brasil.



Foto 5 – Tchiloli – Grupo da tragédia Formiguinha da Boa Morte, São Tomé, 2000/Cred. Fot. Clara Alvarez

O Tchiloli resulta de dois factores bastante diversos que são criativamente amalgamados pela performance. De um lado, as fontes orais e literárias de origem europeia que remontam aos romances de cavalaria. Do outro lado, as influências rituais africanas.

Para Valverde (2000) poderá ser entendido como um “*projecto de apropriação do poder associado aos europeus, ao seu modo de vida e, fundamentalmente, ao seu poder*” (ibid., p. 165) de frágeis contornos políticos e evidenciado sobretudo no uso da língua (português) e no recurso aos artefactos cénicos estranhos àquela latitude e tempo histórico.

No seu estudo “*Máscara, Mato e Morte: Textos para Uma Etnografia de São Tomé*”, Valverde (2000) reflecte sobre “*as imbricações mais ou menos subtis entre o tchiloli e a cultura e a cosmologia ‘tradicionais’ partilhadas por muitos são tomenses*” (ibid., p. 17).

O Tchiloli apresenta-se, assim, como um interessantíssimo produto híbrido¹³², fruto da mistura de mundos e de integração de um encontro de culturas. Para Kalewska (2005), “*o Tchiloli é o resultado de uma inculturação africana do discurso dramático europeu bem como da aculturação das práticas mágicas locais na religião cristã levando ao sincretismo cultural praticado nos rituais dos mortos pela população mestiça santomense*” (ibid.).

¹³² “*O hibridismo nas artes não é novo (...) traduz algo presente em todos os tempos (...) é transversal a todas as esferas do social*” (Madeira, 2008, pp. 20-21).

Dois aspectos nos parecem centrais na análise da performance: O ritmo e o espaço.

A marcação dos papéis ou as entradas em cena são como que sugeridas por um acompanhamento musical, discreto e monótono, ora frenético e imperativo, que leva o intérprete a passos miúdos ora para trás ora para a frente, sem aparência de relação causa – efeito. Este processo ritualístico arrasta a representação por horas intermináveis, sem pressas, bem à maneira africana, que adensando a tragédia a conduz a um clímax de grande excitação. O ritmo é assim o elemento indispensável à representação. É na música, no ritmo, sempre acompanhados de dança e canto que o Tchiloli se define como uma representação santomense, ficando o texto ou o argumento um suporte narrativo, livremente interpretado conforme a necessidade do momento e uma exigência social primária que é a reposição da justiça (Kalewska, 2005)

O outro aspecto que importa reter para a nossa análise relaciona-se com o espaço onde o Tchiloli se desenvolve:

um espaço sem fronteiras, em que são ténues e indefinidos os limites entre o interior e o exterior da representação. Em parte, a sobriedade e o minimalismo cenográficos levam a que, algumas vezes, o ‘interior’ da performance coincida com o corpo ou os corpos dos figurantes – ou com as zonas mais imediatas que os rodeiam – que, num determinado momento, actuam, o que poderia levar à reformulação do meu argumento sobre o carácter ténue e indefinido das fronteiras entre o interior e o exterior: as fronteiras do rectângulo são móveis, dinâmicas, permanentemente reconstruídas e renegociadas – em especial, através da inscrição dinâmica dos corpos dos figurantes no espaço (Valverde, 2000, p. 23)

Em termos formais, existe no Tchiloli uma intertextualização dramática do auto de temática medieval de Baltasar Dias e desse facto dão conta as variadas teses apresentadas para a chegada do drama à ilha. Contrariando as versões que a localizam no “ciclo de cana-de-açúcar e da emigração/colonização madeirense”(Cruz, 2006, p. 22), Pereira (2002, 2010) defende a sua introdução em meados do séc. XIX, por são-tomenses no regresso de Lisboa, baseando-se na versão do Auto utilizada em São Tomé, oriunda da publicação de Almeida Garrett, em 1843.



Foto 6 – Tchiloli – Grupo da tragédia Formiguinha da Boa Morte, São Tomé, 2000/Cred. Fot. Clara Alvarez

Porém, em termos reais, ficção e realidade envolvem-se e as longínquas raízes carolingias da trama intercalam-se com as celebrações mais diversas (dia santo, festa da igreja, acontecimento importante local) e traduzem-se “*em representações de terreiro de roça ou de largo de vila*” (Kalewska, 2005).

No período pós-colonial, e tal como Valverde (2000) avançou, registaram-se alterações a nível do texto e também a nível actancial (actores, situações performativas). Kalewska (2005) sublinhou que, sobretudo na década de noventa, devido à recessão económica, o espectáculo passou a somar pontos de alguma degenerescência: “*hoje, os figurantes e os músicos estão sempre à espera de uma viagem ao estrangeiro, como foi o caso dos elementos de Cova de Barro, que planearam ir à EXPO’98 de Lisboa, «não hesitando alguns em percorrer, a pé, dezenas de quilómetros para participar nos ensaios bissemanais». O adiamento ou mesmo o fracasso da partida desaponta os figurantes que, por vezes, abandonam os grupos, precipitando quase a sua desagregação*” (ibid.).

Também nas Brincas Carnavalescas de Évora as expectativas criadas aos seus participantes¹³³, em vários momentos do seu desenvolvimento, poderão ter conduzido à redução drástica de grupos. Não deixa de ser interessante o facto de haver algo de comum nas Brincas Carnavalescas de Évora e no Tchiloli de São Tomé no que toca

¹³³ No âmbito do aprofundamento da gemação de Évora com a cidade de Angra, foi criada alguma expectativa face à realização de um intercâmbio entre as Danças de Entrudo da Terceira e as Brincas Carnavalescas de Évora. No entanto apenas veio um grupo de Danças a Évora e nunca aconteceu a ida de um grupo de Brincas aos Açores.

à constatação de um certo tipo de transformações, geralmente induzidas a partir de uma acção exterior. No primeiro caso pela tentativa de revitalização e incorporação das Brincas nos Carnavais oficiais de Évora, e no segundo caso pela reconfiguração institucional das Tragédias – a designação genérica atribuída aos grupos do Tchiloli¹³⁴ – iniciada nos anos sessenta.

Pelo facto de muitos dos estudos sobre o Tchiloli assentarem num paradigma do teatro enquanto género literário, assumindo-se o texto em que assenta, como principal objecto de estudo, tem alimentado a especulação “arqueológica” de confirmação histórica das origens do texto e sua autoria. Pensamos que este facto muito tem contribuído para a vasta produção sobre o tema, contrariamente à produzida sobre outras manifestações, nomeadamente sobre as Brincas, o que tem despertado não apenas a atenção de investigadores locais africanos e de nossos concidadãos nacionais, mas

¹³⁴ “Segundo os demais informantes de Paulo Valverde, nos anos sessenta e no início dos anos setenta ocorreu uma transformação central que alargou, drástica e politicamente, o corpo performativo bem como o público-alvo potencial do tchiloli: Este é o objecto de uma tentativa razoavelmente bem sucedida de cooptação por parte do sector cultural da administração colonial do então governador Silva Sebastião, embora seja razoável admitir também a hipótese de uma colaboração bilateral mais activa entre aquele e as Tragédias – a designação genérica atribuída aos grupos do Tchiloli –, porque diversos dirigentes e figurantes eram, neste período, elementos menores da administração colonial; isto é um aspecto que foi favorável ao processo de semi-elitização do Tchiloli então estimulado. O Tchiloli é, através de diversos dispositivos – por exemplo, a presença em festas coloniais e, para entusiasmo local, em concursos que acicataram a competição entre os diversos grupos – tornado numa manifestação literalmente espectacular e, decerto, a mais mediática da cultura são-tomense. Em termos formais, tal implicou a disseminação da noção de apresentação, ou seja, actuações abreviadas que vão, em geral, dos dez aos noventa minutos. O Tchiloli foi introduzido num mercado cultural de carácter internacional, o que se liga às viagens memoráveis a Portugal, a França e a Angola, sempre, até 1998, por intermédio do mesmo grupo, a Tragédia Formiguinha da Boa Morte – uma constante que é comentada com desagrado pelos grupos competidores” (Kalewska, 2005).

também o de investigadores estrangeiros fora da influência lusófona e de criadores de diversas áreas artísticas.¹³⁵

¹³⁵ *Tal facto fica bem patente na revisão bibliográfica produzida por Seibert (2009)* : “Ambrósio, António. *Para a História do Folclore São-tomense*. História, n. ° 81, 1985, pp. 61-89. Baptista, Augusto. *Floripes Negra*. Coimbra: Cena Lusófona 2001., Beja, Maria Olinda. *Tíroliro e Txiloli: uma história em comum*, Lusorama 24 (1994), pp. 96 a 101. Castro e Morais, António Maria de Jesus. *Um breve esboço dos costumes de S. Thomé e Príncipe*. Lisboa:1901. Comité Português de «A Rota do Escravo». *Lugares de Memória da Escravatura e do Tráfico Negro*. Lisboa: s. a. Cruz, Duarte Ivo. *O teatro em português. Da expansão às independências*. Camões. *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Teatro. *Digressões em língua portuguesa*. 19 (Dezembro 2006), pp. 14 a 61. Cunha Matos, Raimundo José de. *Corografia Histórica*. Ilhas de S. Tomé e Príncipe, Ano Bom e Fernando Pó. 4.ª edição, São Tomé 1916 (1.ª edição 1842). Dias, Balthazar. *Tragedia do Marquez de Mantua e do Imperador Carloto Magno*. Biblioteca Para o Povo, n. ° 20, Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão 1907. Fundação Calouste Gulbenkian. *Tchiloli ou Tragedia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*. Lisboa 1990. Gründ, Françoise. *Le tchiloli. Voilà notre théâtre*. In: *Notre Libraire. Littératures du Cap-Vert*, de Guinée-Bissau, de São Tomé et Príncipe. N. °. 112 Janvier-Mars 1993, pp. 118 a 123. Gründ, Françoise. *Tchiloli. Charlemagne à São Tomé sur l'île du milieu du monde*. Paris: Magellan & Cie 2006Henriques, Isabel Castro. *A Invenção de uma Sociedade*. Lisboa: Vega 2000. *Internationale de l'Imaginaire*. N. ° 14, Paris: Maison des Cultures du Monde 1990. Kalewska, Anna. *O tchiloli de São Tomé e Príncipe a inculturação africana do discurso dramático europeu*. 8. ° Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005. <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=666> Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramático em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe. *Ensaio histórico-literário e antropológico*. Editoras da Universidade Varsóvia 2005. Loude, Jean-Yves. *Coup de théâtre à São Tomé*. *Carnet d'enquête aux îles du milieu du monde*. Arles: Actes Sud/Aventure 2007. Massa, Jean-Michel. *Originalités du Tchiloli*. *Internationale d l'Imaginaire*. N. ° 14, Paris: Maison des Cultures du Monde 1990, pp. 203-218. Negreiro, António Almada. *História Ethnográfica da Ilha de São Thomé*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand 1895. Neves, António Loja. *Tchiloli de São Tomé*. *Carlos Magno no Equador*, *Expresso*, A Revista, 26 de Maio de 1990. Neves, Rosa Clara. *Tchiloli de São Tomé*. *Identidade Cultural numa Nova Nação Africana*. CIOE. *Multicultural*, n. ° 4, 1995. *Tchiloli de São Tomé*. *A viagem dos sons*. CD áudio com livrete. Lisboa: Tradisom 1998. Nordlund, Solveig. *An Immortal Story or the Tragedy of the Marquis of Mantua and the Emperor Carlemagne as it is Played on the Island of São Tomé in West Africa*. 16 mm, 50 min., Torromfilm 1990. Pereira, Paulo Alves. *Das Tchiloli von São Tomé*. *Die Wege des karolinischen Universums*. Frankfurt/M. : IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation 2002. Perkins, Juliet. *A Contribuição Portuguesa ao Tchiloli de São Tomé*. *Revista de Património Histórico e Artístico Nacional*. N. ° Especial, Rio de Janeiro 1990, pp. 131 a 141. Reis, Fernando. *Teatro Medieval em São Tomé e Príncipe*. *O “Tchiloli” ou “A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno”*, *Panorama*, IV série, n. ° 23, 1967, pp. 46 a 52. Povo Flogá. *O Povo Brica*. *Folclore de São Tomé e Príncipe*. São Tomé: Câmara Municipal de São Tomé 1969Folclore de São Tomé e Príncipe. *Sep. Boletim Cultural Guiné Portuguesa* 28, Bissau 1973, pp. 23 a 33. Ribas, Tomás. *O Tchiloli*. *Curioso exemplar de aculturação teatral Afro-Europeia*. S. Tomé. *Revista Comemorativa do Descobrimento da Ilha de S. Tomé*, a 21 de Dezembro de 1470, São Tomé: Câmara Municipal 1967, pp. 22 a 26Baltasar Dias. *Um Dramaturgo Quinhentista Ainda Hoje Representado em S. Tomé**O Comércio do Porto*, 28 de Março de 1967. *Para o estudo do teatro popular e das danças dramáticas*. *Permanência*, ano I, n. ° 3, Lisboa 1970, pp. 22 a 23. Rosa, Luciana Caetano de. *Die lusographie Literatur der Inseln São Tomé und Príncipe: Versuch einer literaturgeschichtlichen Darstellung*. Frankfurt/M. : TFM/Domus Editoria Europaea, 1994. Seibert, Gerhard. *O Tchiloli de São Tomé*. *História*. Ano XIII, n. ° 142 (1991), pp. 66 a 72. *Performing Arts of São Tomé and Príncipe*. In: Philip M. Peek and Kwesi Yankah (Eds.), *African Folklore*. *An Encyclopedia*, pp. 339 a 343, Nova Iorque & Londres: Routledge 2004. haw, Caroline. *Oral Literature and Popular Culture in Cape Verde and in São Tomé and Príncipe*. In: Patrick Chabal with Moema Parente Augel, David Brookshaw, Ana Mafalda Leite, Caroline Shaw, *The Postcolonial Literature of Lusophone Africa*, pp. 248-273, Evanston, Ill. : Northwestern University Press 1996. Tenreiro, Francisco. *A Ilha de São Tomé*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar 1961. Valbert, Christian. *Le Tchiloli de São Tomé. Un Exemple de Subversion Culturelle*. *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise*, pp. 437 a 444. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian 1984. Valverde, Paulo. *O Tchiloli de S. Tomé ou alguns ministérios de uma obra prima*. *Tchiloli*. *Revista de S. Tomé e Príncipe*. No. 0, 1997, p. 5. *Máscara, Mato e Morte em São Tomé*. *Oeiras: Celta Editora 2000”* (Seibert, 2009).

Os inúmeros estudos sobre o Tchiloli comprovam um crescente interesse por parte de investigadores de várias áreas. Sem dúvida este interesse advém das suas características únicas como “*exemplos emblemáticos da crioulização cultural e do teatro sincrético*” (Seibert, 2009), mas e sobretudo, revelam o seu carácter provocador de estranheza e não familiar. Sem dúvida que o exotismo – traço distintivo dos objectos de estudo de investigadores ocidentais – muito contribuíram para o desenvolvimento da curiosidade científica. Ocorre com frequência, no entanto, uma certa invisibilidade (Pollak, 1989) deste tipo de performances, sendo mais notória aquela relativamente a manifestações próximas, onde o grau de familiaridade é mais forte e portanto menos “*apetecível*” a revelar-se como objecto de estudo de pleno direito.

II. 3. 5. Os muitos casos brasileiros

Para terminar, passamos a mobilizar nesta nossa reflexão alguns exemplos pontuais das múltiplas formas da teatralidade popular e da festa presentes no Brasil. A nossa investigação levou-nos ao Brasil, no ano de 2010, e foi nesse contexto que tivemos ocasião de constatar a sua imensa diversidade e contactar ‘in loco’ com algumas dessas manifestações performativas, o que, por sua vez, nos permitiu alargar a percepção e o significado das próprias Brincas Carnavalescas de Évora.

Associada a essa imensa diversidade de manifestações também se assiste a uma profusão de designações. Na tentativa de sistematização dessa profunda diversidade, Mário de Andrade (1982) coligiu os seus numerosos estudos sobre estas práticas sob a designação de “*danças dramáticas*”,¹³⁶ fazendo-as derivar de 3 tradições:

- 1 – *O costume do cortejo mais ou menos coreográfico e cantado, em que coincidiam as tradições pagãs de Janeiras e Maías, as tradições profanas cristãs das corporações proletárias e outras, os cortejos reais africanos e as procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos.*
- 2 – *Os Vilhancicos religiosos, de que os nossos Pastoris, bem como as Reisadas portuguesas, são ainda hoje formas desniveladas popularescas.*
- 3 – *Finalmente os brinquedos populares ibéricos, celebrando as lutas de cristãos e mouros (Andrade, 1982, p. 33)*

Alguns autores referem-se ainda a estas manifestações como tradições, (Tenderini, 2003), autos populares (Costa, 1974), folguedos (Cavalcanti, 2006b; Oliveira, 2006; Marinho, 1984), brincadeiras (Mendonça, 2009; Gonçalves, 2006) e ainda teatro folclórico, termo utilizado por Camarotti (2001).¹³⁷

¹³⁶ Esta designação apesar de corresponder a uma perspectiva fixa e de pouca transformação sobre as manifestações populares, correspondente à época em que Mário de Andrade realizou os seus trabalhos, ainda é recentemente utilizada por uma nova geração de investigadores como é o caso de Moreno (1997).

¹³⁷ Para Marco Camarotti (2001) o teatro folclórico é “*transmitido tradicionalmente e produzido por e para pequenos grupos de pessoas que pertencem à mesma comunidade, seja ela rural ou urbana (...), em geral ele é feito no chão, ao ar livre, ou numa sala simples*” (ibid, p. 56) aproximando-se da nossa designação de teatro tradicional.

A variedade de designações não altera porém a dimensão festiva¹³⁸ que se encontra presente em todas elas: “*O que é realmente relevante é confirmar que tradições como a ‘Dança de São Gonçalo’, o Reisado, o Bumba-Meu-Boi, o Cavalo Marinho e tantas outras compartilham uma mesma essência que une divertimento e seriedade e que faz dialogar brincadeira e realidade*” (Tenderini, 2003, p. 64).

Andrade (1982) faz referência ainda a uma possível categorização destas manifestações em subgrupos específicos, que por aliarem a dança, a música e a dramatização se encaixam na sua designação de danças dramáticas: “*Os nomes genéricos usados para congregar em grupos as nossas danças dramáticas são: Bailes Pastoris; (...) as Cheganças; os Reisados; e os Ranchos e Ternos*” (Andrade, 1982, p. 35).

Na exemplificação que seguidamente apresentamos, tentaremos articular estas perspectivas com o que nos norteou, mais acima, na determinação de tipologias para a produção teatral de raiz popular portuguesa. Ou seja, por outras palavras, sabendo que se trata de um intento sempre provisório e reversível, também as tipologias aqui presentes nesta subsecção são meramente instrumentais e destinam-se a situar, mais uma vez e tão-só, modelos operatórios a que recorreremos no nosso estudo de caso.

Na nossa estadia em Belém, em 2010, tivemos oportunidade de contactar de perto com algumas manifestações emblemáticas da região do Pará, centrando a nossa atenção sobre os Pássaros Juninos, a Marujada e Dança do Boi.

II. 3. 5. a) Pássaros Juninos

Os Pássaros Juninos integram-se nos cordões de bichos amazónicos e de pássaros, que segundo Andrade (1982) são dignos representantes dos reisados. Para Charone (2009) trata-se de uma forma operática de feição popular:¹³⁹

uma forma de teatro popular (...) denominado, por muitos, de «ópera cabocla», devido ao grande número de músicas e danças que integram a sua estrutura dramática. Expressão artística, tipicamente popular, da qual todos os seus participantes: compositores, diretores, atores, dançarinos e dramaturgos são oriundos e, em geral, moradores na periferia da cidade. Os espetáculos denominados de cordão de pássaros e pássaro junino realizam-se durante as festividades do mês de junho, quando são festejados os populares santos: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal (ibid.)

¹³⁸ Jean Duvignaud (1983) ao tentar uma definição de festa chega a uma classificação que reitera a participação como elemento fundamental da festa e que permite dividi-la em dois tipos básicos: Festas de Participação e Festas de Representação.

¹³⁹ “*Enquanto forma de espetáculo, é um teatro popular musicado e assemelha-se a gêneros franceses, como a opereta, o teatro de revista e o vaudeville. O ritmo transita entre valsa, baião, bolero, canção, mambo, marcha carnavalesca, quadrilha, rumba, samba, carimbó e outros tantos, os mais variados*” (Charone, 2009).

Os Pássaros Juninos¹⁴⁰ caracterizam-se por se desenvolverem em torno de um enredo central protagonizado por um pássaro mas “*ao qual se agregam outros, envolvendo dramas e sofrimentos de uma família de nobres, transplantados para a Amazónia, ou coronéis fazendeiros ou seringalistas «costurados» por tramas de suicídio, morte, vingança, traição e incesto*” (Maués, 2010).



Foto 7 – Grupo tucano goeldi, Belém, jun. 2010/Cred. Fot. Iracema Oliveira

Tal como noutras manifestações similares assiste-se à tradicional visão dicotómica da vida onde a verdade e virtude são recompensadas e a maldade dos homens punida. “*O tom melodramático do pássaro é quebrado, quando entra em cena a matutagem, utilizando o falar caboclo, numa linguagem repleta de licenciosidade*” (Maués, 2010).

A figura do matuto tem correspondência ao “*Faz-tudo*” nas Brincas Carnavalescas de Évora e “*caracteriza-se pela esperteza, astúcia, agilidade de raciocínio, profundo senso de ironia e do ridículo, pela capacidade de zombar dos outros e de si mesmo*” (Moura, 1997, p. 223).

¹⁴⁰ Os Pássaros Juninos de Belém do Pará apresentam-se de duas formas distintas: “*Os chamados cordões ou pássaro meia lua, que se organizam em semicírculo e têm feição mais rural e, com característica mais urbana*” (e) “*o pássaro melodrama fantasia, que absorveu elementos das óperas e operetas, revistas e burletas, apresentadas na cidade à época do fausto da borracha, a belle époque paraense, quando se deu a construção do Teatro da Paz (...) chamado também de ópera cabocla*” (Maués, 2010).

II. 3. 5 b) Marujada

A Marujada realiza-se na região de Bragança (Pará), durante o mês de Dezembro. Excepcionalmente pudemos contactar com um grupo no âmbito do Congresso Internacional IDEA, que se realizou em Belém e que mobilizou alguns grupos de performances tradicionais durante o período de preparação e realização do Congresso.



Foto 8 – Capitoas da Marujada, Belém, Julho 2010/Cred. Fot. Lucília Valente

A festa, muito popular, essencialmente constituída por uma dança ritmada¹⁴¹, consta de uma homenagem ao padroeiro dos antigos escravos negros: São Benedito.

Nesta manifestação o papel reservado à mulher é central, cabendo-lhes a elas o protagonismo da preparação deste tipo de homenagem ritualizada. Os trajes complementados por chapéus profusamente decorados são realizados pelas próprias e razão do orgulho que demonstram ao usá-los.

¹⁴¹ “A Marujada do Nordeste e outras partes do país, é uma dança dramática, de inspiração náutica, de origem ibérica, com diversas denominações diferentes, de região para região. Denominada de Nau Catarineta, Barca, Fandango ou Chegança de Marujos. São danças realizadas através de um autodramatizado da tragédia da nau Catarineta, com o domínio do canto sobre a dança. Barca é a dança realizada em João Pessoa/PB, onde os personagens vestem-se marinheiros, o enredo narra as tormentas em alto mar e trabalhos a bordo, como também o episódio da “libertação da Saloia”, iniciadas com troca de sinais entre a “Nau Catarineta” e a “Fortaleza do Diu”. Consta o auto de cantos, recitativos, diálogos e da “morte e ressurreição do Gajeiro”. Os personagens são masculinos, excluindo a Saloia, que é interpretada por uma menina moça. O fandango tem vários sentidos no Brasil. Em alguns estados do nordeste, fandango é o bailado dos marujos ou marujada, ou ainda, chegança dos marujos ou barca. Em São Paulo e nos estados do Sul, fandango é a festa, baile com danças regionais. Acredita-se que os portugueses tenham introduzido o fandango no Brasil, sobretudo pelos nomes que as variações dessa dança recebem no sul do Brasil: marrafa, manjerição, tirana, ciranda, cana verde e outras” (Azevedo, 2001).



Foto 9 – Pormenor de Chapéu da capitoa, Belém, 2010/Cred. Fot. Lucília Valente

A confecção dos chapéus, laboriosa montagem de flores de papel manufacturadas artesanalmente pelas mulheres lembram o processo de realização das flores do figurino das Brincas que segundo os interlocutores do Estudo eram tradicionalmente executadas pelas mães, namoradas e noivas dos performers.

No cortejo os homens têm uma aparição discreta (em número reduzido) cingindo-se à participação no “cavalinho” (banda instrumental). Além dos grupos de mulheres capitaneados pela “capitoa”, a Marujada conta com a presença de número variável de mascarados.¹⁴²

A «Brincadeira» dos mascarados na Marujada de Quatipuru representa o aspecto cómico e, ao mesmo tempo, caótico da festa, quando homens mascarados em trajes rotos e improvisados saem pelas ruas da cidade conduzidos pelo cortejo das marujas e aterrorizando as crianças com grunhidos ininteligíveis e armados com ripas feitas de galhos de cuieira. A cena caótica desenvolve-se até a chegada ao espaço dos mastros que são escalados pelos mascarados. Sucede-se a essa escalada o lançamento de presentes ao povo que «se esbofeteia» no desejo de conseguir alcançar aqueles prémios (Mendonça, 2009)

¹⁴² Os mascarados da marujada de Quatipuru (Pará) foram objecto de estudo de tese de doutoramento de Amorim, (2008) abordando a Marujada como performance na tentativa de compreender os seus significados históricos, religiosos, éticos e estéticos.

Curiosamente podemos associar São Benedito à Rainha Santa Isabel (tema de um dos Fundamentos das Brincas Carnavalescas de Évora), através de uma das narrativas que se transmitem sobre as vidas de Santos: “(...) *para dar de comer aos pobres (...) transformou pães em rosas para despistar seus superiores que o haviam abordado. Logo em seguida, transformou as rosas novamente em pães e, assim, pôde dar de comer aos pobres que o aguardavam*”(ibid.).

O carácter transgressor de São Benedito corresponde, mais uma vez, ao triunfo do bem sobre o mal reificado infindavelmente nesta e noutras manifestações similares.

II. 3. 5. c) Dança do Boi

Ainda durante a nossa estadia no Brasil pudemos contactar com a diversidade das brincadeiras do Boi.¹⁴³ Em Belém tivemos oportunidade de assistir à apresentação de uma dança do Boi em Mosqueiros¹⁴⁴ e travar um diálogo com os participantes do grupo, uma estrutura com fortes relações familiares e de vizinhança tal como acontece nas Brincas Carnavalescas de Évora.



Foto 10 – Boi Bumba Estrela de Ouro, Mosqueiros, Belém, 2010/Cred. Fot. Isabel Bezelga

¹⁴³ Em traços gerais pode-se descrever a narrativa do boi como um conjunto de peripécias protagonizadas por Catirina, Francisco e o Fazendeiro, assistindo-se à morte e ressurreição do Boi. No entanto esta narrativa é mediada por aventuras cómicas de sabor local muito diversas.

¹⁴⁴ Mosqueiros é uma das várias ilhas na região de Belém do Pará com características balneares.

Este é um dos muitos grupos de boi contratados para realizarem as suas apresentações no âmbito da promoção e animação turística.



Foto 11 – Boi Bumba Estrela de Ouro, Mosqueiros, Belém, 2010/Cred. Fot. Isabel Bezelga

A importância e a diversidade das manifestações do Boi, no contexto brasileiro ficam bem patentes nos muitos estudos realizados sobre o tema, na sua distribuição geográfica adquirindo diferentes nomes, no número muito variável de participantes, nas condições de realização e obviamente no seu contributo económico/turístico a nível regional.

Cavalcanti (2000) realizou importantes estudos sobre os impressionantes festivais de Bois-bumbás de Parintins, também na região amazónica, mobilizando milhares de participantes. Numa tentativa de compreender o Boi, e as suas múltiplas variações, a autora afirma que *“Os folguedos do boi são formas rituais populares, comportamento simbólico por excelência a exigir intensa atividade corporal, com o uso de fantasias, muita música e dança”* (Cavalcanti, 2006b, p. 61) atravessados por uma diversidade de narrativas que discute em profundidade¹⁴⁵.

No estudo de Vasconcelos (2007) sobre o cómico na brincadeira do boi no Maranhão podemos detectar alguns elementos que apresentam afinidades visíveis com as práticas performativas desenvolvidas nas Brincas. No Bumba Meu Boi do Maranhão existem referências ao chapéu de fita usado pelos brincantes, com algumas semelhanças aos chapéus/canoas usados nas Brincas de Évora.

¹⁴⁵ *“Se, como propomos, «o auto» pode ser compreendido como um conjunto aberto de narrativas nativas de natureza mítica sobre a origem do folguedo, a compreensão do folguedo abre um novo horizonte analítico. O boi que morre e ressuscita não é mais, como nas interpretações evolucionistas do modernismo (Andrade, 1982), o ícone e o indício de uma humanidade primitiva. É, antes, o operador simbólico crítico da passagem entre uma origem dos folguedos simbolizada no próprio ato da narração e o “aqui e agora” de um ambiente festivo que irrompe nas seqüências narrativas finais”* (Cavalcanti, 2006b, p. 80).



Foto 12 – Boi Bumba Estrela de Ouro, Mosqueiros, Belém, 2010/Cred. Fot. Isabel Bezelga

Existe também proximidade na estrutura da apresentação: uma das fases da apresentação anterior à dramatização do auto consiste na “*chegada-licença*” a que corresponderá nas Brincas Carnavalescas de Évora, ao pedido de licença de utilização do espaço ao dono da rua. À sequência de depoimentos descritos pela autora, corresponderá a fala de cada uma das personagens no seu juramento/declaração à bandeira do grupo de Brincas, já no final da apresentação.



Foto 13 – Boi “*descansando*”, Santo António da Lagoa, Florianópolis, 2010/Cred. Fot. Wellington Menegaz

Em Santa Catarina ocorre uma variante do Boi, o Boi de Mamão, que segundo a voz corrente colheu este nome, do fruto (mamão) com que seria confeccionada a cabeça do boi.

Sobre esta particular forma do “Boi”, Reonaldo Gonçalves (2006) realizou a sua dissertação de doutoramento em 2006 (Florianópolis, UFSC) com o título: “*Educação popular e boi-de-mamão: diálogos brincantes*”. O objectivo do estudo, na área da educação não formal, foi o de identificar os contributos da brincadeira do boi de mamão na formação de educadores populares. O seu exemplo foi para nós de um intenso fulgor e sobretudo de franca consolidação dos objectivos da nossa pesquisa, no sentido de compreender como se processa a construção do conhecimento no seio dos grupos de Brincas de Évora. Tal como no âmbito das Brincas, o autor encontrou “*homens enraizados em uma brincadeira que para eles era o local onde exercitavam o seu saber e o transmitiam*” (Gonçalves, 2006, p. 13). No rasto da questão lançada por este pesquisador “*o boi de mamão educa?*”, também nós podemos inquirir da mesma forma simples e autêntica: “*As Brincas Carnavalescas educam?*” O desafio existe sempre para além das motivações, mas, neste caso específico, estas e aquele como que se conformaram com uma certeza a perseguir e definitivamente a inquirir.

II. 3. 5. d) Congadas, Folias e Cavalinho

Tivemos ainda oportunidade de contactar investigadores que pesquisavam sobre outras manifestações igualmente importantes no contexto brasileiro (Bitter, 2005, 2010; Marchi, Saenger & Corrêa, 2002)

Assim, referimos sucintamente as Congadas, as Folias do Espírito Santo e o Cavalinho.

As Congadas, que se realizam anualmente em diversas regiões do território brasileiro, tal como outras manifestações similares, aparecem associadas aos moçambiques (ou maçambiques), ticumbis, candombes e maracatu pernambucano, tendo em comum a presença de figuras de reis e rainhas negros, na maioria das vezes denominados “*reis congos ou reis de congo*.”

Para alguns autores (Araújo, 1959), estas manifestações, têm como origem, as canções de gestas do ciclo carolíngio e ostentam uma enorme variedade de elementos, quer de ordem ritual, quer de ordem formal. Uma tal “*multiplicidade formal apresenta-se nos elementos musicais e também em relação aos aspectos cênicos, coreográficos, literários*” (Vasconcelos, 2003, p. 25).

As Folias de Reis como o nome indicia têm a sua origem nas festas em torno da celebração da visita dos Reis Magos a Jesus criança. Trata-se de um cortejo de visitação das casas da comunidade e é largamente praticado no Brasil, não apenas no contexto rural.

Com o processo de emigração para os grandes centros urbanos a manifestação ganhou um novo impulso chegando a realizar-se desfiles de folias que integram milhares de participantes (Bitter, 2010). O grupo integra músicos, dançarinos e cantores liderados pelo Capitão da Folia, seguindo com reverência os passos da bandeira, objecto de grande devoção.



Foto 14 – Folia de Reis”, 2010/Cred. Fot. Arlete Piedade

A bandeira é o objecto ritual que o cortejo transporta a cada casa para que lhe possa ser rendida homenagem, geralmente sendo beijada pelos donos da casa que tradicionalmente oferecem a recompensa. A este séquito juntam-se ainda os palhaços que simbolizam os guardas de Herodes.

O Cavalo Marinho¹⁴⁶ corresponde a um contexto marcadamente masculino, tal como ocorre tradicionalmente com as Brincas Carnavalescas de Évora e tal como aqui, as figuras são todas (inclusive as femininas), representadas por homens. No entanto,

O homem se transforma em feminino, mas não em mulher. No Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado é raríssimo encontrar mulheres botando figuras; vários folgazões explicaram que a presença de mulheres nesta atividade inibe os homens que interagem com elas já que existe muita safadeza, fazendo com que eles fiquem sem jeito para agir na brincadeira «como se deve» (Tenderini, 2003, p. 87)

Tal como nas Brincas Carnavalescas de Évora, os homens que fazem papéis femininos acrescentam e fazem conviver, em simultâneo, o performer e a figura que transportam, ficando escancarada a sua identidade.

¹⁴⁶ Do convívio com pesquisadores brasileiros pudemos contactar de perto com a performance do Cavalo Marinho que se realiza por altura do Natal, sobretudo nos estados de Pernambuco e Paraíba, e sobre o qual existe já um considerável número de estudos académicos. A forma como os diferentes autores a ele se referem, coloca-nos alguma dificuldade na sua descrição dada a diversidade de denominações: *musical drama* (Murphy, 1994) ; *folgado popular* (Marinho, 1984) ; *brincadeira* (Tenderini, 2003) ; *dança dramática* (Moreno, 1997).

Esta autora justifica a influência portuguesa no Cavalo Marinho da seguinte forma:

A presença de elementos de origem portuguesa é visível e é inegável (...) o festejo aos Santos Reis do Oriente, aos Reis Magos; o louvor ao nascimento de Jesus que «veio para salvar nossa nação brasileira». Todos catolicamente bem enquadrados. Além do uso da rabeça (ou rebecca), instrumento de origem árabe trazido ao Brasil pelos portugueses. Tudo isto atesta a presença de elementos de origem portuguesa no Cavalo Marinho (ibid., p. 54)

No entanto, não deixa de alertar para a existência de outros elementos, entre estes 'mitos fundadores', já que o de raiz portuguesa não será o mais popularizado “entre os brincadores que lhe reconhecem sobretudo a origem africana das manifestações dos antigos escravos negros nas plantações de cana” (ibid., p. 15).

Entre as principais figuras do Cavalo Marinho contam-se o Capitão, Catirina, os dois negros, Mateus e Bastião e um sem número de soldados e outras figuras. O ritmo forte remete para o galope dos cavalos e é visível a associação com a capoeira. (o mergulho do corpo) “é feito em círculo com várias pessoas na roda, mas apenas uma dupla por vez vai para o centro cavalcando, sapateando” (ibid., p. 55).

A presença da música é constante. Ao grupo instrumental denominado banco é conferida a função de “‘fio condutor’ do enredo apresentado. Ao mesmo tempo que tocam os instrumentos, os integrantes do banco puxam e respondem às toadas (versos cantados)” (ibid., p. 57).

Curiosamente no Cavalo Marinho a dimensão temporal da acção situa-se na actualidade e os seus protagonistas são as pessoas comuns. A história “não começa com um rei numa época remota (...) Começa com súditos numa época presente (...) Estas figuras não representam brancos, mas sim negros (...) escravizados (...) eles se divertem desobedecendo, fingindo serem submissos” (ibid., p. 58).

Este papel subversivo é geralmente reservado aos bobos, aos tolos e aos Faz-tudo presentes em muitos destes tipos de performances e também nas Brincas Carnavalescas de Évora.

II. 4. Enunciando a questão: As Brincas de Évora educam?

Elencar crítica e descritivamente a imensa diversidade das formas performativas populares do Brasil seria a missão, por si só, de uma tese. A diferenciação na imensa geografia brasileira – só a brincadeira do boi, em sentido lato, apresenta uma variedade enorme de denominações: bumba meu boi; boi-de-mamão; boi-bumbá; etc. –, configura especificidades de sabor local, tornando o tema tão aliciante quando impossível de se sustentar num âmbito meramente contextual, como é o nosso.

Seja como for, a designação genérica sugerida pelo autor de Macunaíma, “*Danças Dramáticas*”, permite-nos, em jeito de balanço final desta subsecção, entender a criação de uma corporalidade e de uma espacialidade que religa, de modo ritual ou cíclico, os fundamentos da tradição com o agir-agora da comunidade, na medida em que ela se revê, de modo transparente, no agir dos actores e das situações criadas no decorrer do processo de representação.

Nesta medida, as Brincas Carnavalescas de Évora, na sua compósita enunciação (onde se inclui acção dramática, divertimento, oralidade, comicidade, hibridez expressiva, música, katarsis, etc.), constituem uma ferramenta em work-in-progress que visa uma ininterrupta reapropriação da comunidade por si própria, com todos os efeitos que tal operação social comporta a nível educativo, comunicacional e de consolidação de laços.

Como hiato entre a tradição e os inevitáveis acenos da contemporaneidade, as Brincas Carnavalescas de Évora assumem um cariz de profundo esteio social e, como é natural, não constituem um caso isolado. Pelo contrário, elas agenciam e reflectem atributos, conteúdos e dimensões formais que surgem, de modos diversos, nos Autos Hagiográficos, nos Momos, nos Jogos, no domínio do Cordel, nos Espectáculos Folclóricos e sobretudo no quadro do Património familiar partilhado com a comunidade. Não é por acaso que se verifica uma intensa intertextualização (no sentido não linguístico do termo, mas situacional e semiótico) com outras manifestações teatrais populares, como são, entre muitas outras, as Papeladas, o Teatro Mirandês, o Auto de Floripes, as Danças do Entrudo da Terceira, a festa dos Bugios, o Tchiloli de São Tomé e as muitas e férteis variedades com que o Brasil se representa de modo fecundo (Cavalo Marinho, Congadas, Boi, Pássaros Juninos, Marujada e, de novo, fechando o círculo: toda a imensa sorte de Danças Dramáticas e Brincadeiras).

CAPÍTULO III

Fundamentos, Abordagens e Opções Metodológicas

“The way in which we know is most assuredly tied up with both what we know and our relationships with our research participants” (Guba & Lincoln, 2005, p. 209)

III. 1. Fundamentos Metodológicos

III. 1. 1. Abordagens qualitativas: Como nos situamos?

Ao atingirmos um determinado momento de desenvolvimento das nossas vidas profissionais e académicas, é natural que tenhamos já apurado um conjunto de opções que nos permitam potenciar a interpretação do mundo e dos acontecimentos. Também as nossas histórias de vida geraram um conjunto de inquietações e motivações pessoais de que não nos poderemos expurgar, antes que devemos rentabilizar na criação de sentidos e significados. “...É necessário uma outra forma de conhecimento, um conhecimento compreensivo e íntimo que não nos separe e antes nos una pessoalmente ao que estudamos” (Santos, 2007, p. 32).

Esta visão ininterruptamente construída, ou seja em permanente (re)construção, é amplamente suportada pelos fundamentos de certas orientações teóricas com que vamos trabalhando. Entendamos esta consolidação como incorporação de paradigmas, na acepção de Bogdan & Biklen (1994): “Um paradigma consiste num conjunto aberto de asserções, conceitos ou proposições logicamente relacionadas e que orientam o pensamento e a investigação” (ibid. p. 52).

É neste âmbito de um apuramento que se vai fazendo acto, conforme a adequação a cada investigação, que realçamos, neste nosso estudo, a importância às abordagens “qualitativas”. Este tipo de abordagens recorre a observações, levantamentos e descrições exaustivas, próprias da afirmação e desenvolvimento dos então novos campos de estudo emergentes a partir de finais do séc. XIX, (LePlay, 1879; Mayhew, 1851; Booth, 1886), nomeadamente a partir das experiências pioneiras da investigação social que foram tomando os indivíduos e o quotidiano como objecto de estudo. Tais desenvolvimentos estão na base de uma perspectiva fenomenológica que, ao invés de descobrir factos e atribuir causas, “*tenta compreender o significado que os acontecimentos e interações têm para pessoas vulgares, em situações particulares*” (Bogdan & Biklen, 1994, p. 53).

Esta abordagem qualitativa resulta de intersecções de variadas posturas teóricas que, por vezes, lhe conferem dificuldades de delimitação. Poderá, no entanto, ser esta indefinição afirmativa o seu melhor contributo:

Qualitative research is a field of inquiry in its own right(...) a complex, interconnected family of terms, concepts, and assumptions (...) include the traditions associated with foundationalism, positivism, post foundationalism, post positivism, poststructuralism, and the many qualitative research perspectives, and/or methods connected to cultural and interpretative studies (Denzin & Lincoln, 2005, p. 2)

Segundo Creswell (1998), a abordagem qualitativa desenvolve-se de acordo com cinco direcções ou tradições metodológicas: biográficas; fenomenológicas; etnográficas; estudo de caso; e “*grounded theory*”.

Foi nossa intenção não desenvolver uma perspectiva única sobre o leque de todas as perspectivas possíveis. Com efeito, a ênfase na multiplicidade de perspectivas tornou-se, desde o início do nosso trabalho, numa espécie de olhar necessário ao entendimento dos fenómenos, sobretudo devido ao cariz policentrado que caracteriza

cada vez mais a contemporaneidade. Esta pluralidade analítica assente na triangulação contribuiu ainda para uma valoração – e até credibilização – das conclusões a que fomos chegando (Huberman & Miles, 1998; Maxwell, 2005; Cohen & Manion, 1989). Nesta linha, alguns autores (Janesick, 2000; Denzin & Lincoln, 2005) apresentam como alternativa conceptual à triangulação, a metáfora do cristal de múltiplos reflexos que permite “ler” melhor os diferentes aspectos de uma realidade a estudar.

A perspectiva Ecológica (Bronfenbrenner, 1989, 1996), essencialmente usada pela Psicologia nos estudos sobre o Desenvolvimento Humano, permite construir uma visão ampla considerando a interação entre a pessoa, o contexto, o processo e as dimensões espacio-temporais, que se relacionam e se afectam mutuamente. Nesse sentido, para o estudo aprofundado sobre as Brincas de Évora esta abordagem revelou-se naturalmente pertinente.

Tendo em conta os objectivos que nortearam, desde o início, o desenvolvimento deste estudo, bem como a sua articulação com os contributos teóricos provenientes de várias áreas do conhecimento, tornaram-se apropriadas, sobretudo nos pressupostos metodológicos, as abordagens qualitativas de índole Etnográfica, da “*Grounded theory*” e do Estudo de Caso, embora sempre cruzadas e complementadas pelo recurso às metodologias visuais de investigação.

III. 1. 1. a) Etnografia

Oriundo das Ciências Sociais, nomeadamente das abordagens metodológicas usadas no campo da Antropologia, o Modelo Etnográfico oferece-se como um tipo de trabalho que permite o registo, descrição e compreensão de contextos com grande profundidade (Beaud & Weber, 2007; Bauer & Gaskell, 2002). Este termo foi incorporado no universo de estudo das Ciências da Educação onde, ao nível do debate epistemológico, muitas vezes aparece confundido com método naturalista e o próprio conceito de metodologia de investigação qualitativa.

O desenvolvimento do método etnográfico e a adopção das técnicas de recolha de dados, centradas na observação participante e na realização de entrevistas, permitiram que, a partir de situações empíricas muito diversas e de processos de indução analítica, se fosse construindo o conhecimento. Na abordagem indutiva, as experiências pessoais de todos os participantes são o principal contributo para a obtenção de resultados (Usher, 1996). Normalmente, o trabalho de campo imputado ao modelo etnográfico sugere uma imersão na vivência e no quotidiano das pessoas e grupos estudados, partilhando os espaços e momentos de sociabilidade do grupo e, nalguns casos, penetrando até na esfera das práticas familiares (Priest, 1998). Foi através deste tipo de partilha de códigos com o grupo e a comunidade e da compreensão dos significados atribuídos a acções e factos, que geram/enunciam regularmente as Brincas de Évora, que se tornou possível ao investigador “*compreender*”. Isto é, foi possível apropriarmos-nos de outras referências no diálogo com os interlocutores e participantes do estudo e transformá-lo em discurso. O longo tempo de permanência no campo, (2007/2011),

característica fundamental neste tipo de abordagem, gerando um acompanhamento contínuo e duradouro, permitiu o desenvolvimento de uma relação de profunda confiança, aceitação e respeito ‘pelo outro’ e de criação de cumplicidades.

III. 1. 1. b) “Grounded Theory”

A “*Grounded theory*” (Strauss & Corbin, 1998; Zamith-Cruz, 1996; Schreiber & Stern, 2001) propõe um estilo qualitativo de análise dos dados que permite ao investigador fazer emergir a teoria a partir da praxis. Este ponto de partida obrigou realmente, no caso das Brincas de Évora, o investigador a ser criativo nas suas aproximações, a deixar-se guiar e a confiar no que os dados (analisados de uma forma sistemática) lhe iam revelando. Esse modo de simultânea indução analítica e de conjectura/abdução, permitiu assim ao investigador o desenvolvimento de uma atitude reflexiva em que foi reajustando categorias e temas, por um lado, e os próprios dados que se tornavam úteis recolher, por outro lado, no quadro de uma teoria que consistentemente se foi consolidando (e adequando às verificações práticas).

III. 1. 1. c) Estudo de Caso

De entre as várias abordagens qualitativas, o Estudo de Caso (Creswell, 1998; Yin, 1989) ainda que com constrangimentos conhecidos¹⁴⁷, denota um enorme potencial exploratório, permitindo uma recolha de dados através de várias fontes e num contexto delimitado. Os estudos de caso revelam-se particularmente úteis na compreensão de determinados indivíduos ou grupos ou de determinados fenómenos específicos, em grande profundidade (Patton, 1990).

O Estudo de Caso, ao fazer emergir dados não visíveis, permite compreender um grupo “*situating case within its setting*” (Creswell, 1998, p. 61), num tempo, espaço e experiências específicas, como é o caso do(s) Grupo(s) de Brincas estudado(s).

Embora a Etnografia e o Estudo de Caso, sob forma pura, possam corresponder a diferentes orientações teóricas, não é raro aparecerem como complementares rentabilizando o processo de análise e interpretação de um conjunto de dados de várias proveniências. A adequação destes tipos de abordagem ao estudo prende-se nomeadamente, com a profundidade que desejávamos alcançar na compreensão de uma das manifestações contemporâneas da teatralidade tradicional (As Brincas) e um maior incremento na colaboração entre todos os participantes do estudo, investigador e demais interlocutores, tendo em vista os processos performáticos actuais e as várias perspectivas sobre o tema (Denzin & Lincoln, 2005). O desenvolvimento do Estudo de Caso integrado numa etnografia permite compreender as experiências individuais e grupais singulares, assim como aceder às suas próprias interpretações, integradas no contexto da sua vivência e experiência (Goldenberg, 1997).

¹⁴⁷ Tal como é referido por Creswell (1998), o Estudo de Caso possui fragilidades decorrentes da diversidade de acepções, ora como um método de investigação, ora como próprio objecto de estudo, ora ainda pela sua utilização instrumental ao serviço de possibilidades ilustrativas; da existência de um maior grau de subjectividade; e da dificuldade de delimitação do “caso” ou “casos” relativamente aos contextos onde se apresenta (m).

No estudo que realizámos afigurou-se-nos assaz importante implicar os participantes e interlocutores nas narrativas que se iam construindo sobre o tema. Os diversos pontos de vista, as diferentes experiências da performance assim como as várias interpretações individuais sobre os temas abordados, não raro conduziam a esclarecimentos parcelares e/ou contraditórios. Das inquietações partilhadas e do aprofundamento reflexivo e dialógico sobre algumas questões fizeram emergir em cada momento um maior número de dados que urgia situar, confrontar, articular, no sentido de uma compreensão integrada e global.

São várias as recomendações no envolvimento dos participantes no estudo no processo de interpretação e análise dos dados (Goetz & LeCompte, 1984) e ao garantirmos a introdução das várias vozes (Creswell, 1994) durante o processo de análise, o método permite gerar “*resultados e teorias compreensíveis e empiricamente credíveis, tanto para as pessoas que estão a ser estudadas como para outras*” (Maxwell, 2005, p. 20).

A relativa hibridez metodológica – congregando os contributos qualitativos da etnografia, do estudo de caso e da grounded theory – afigurou-se-nos como a modalidade mais adequada de investigação, dada a complexidade do próprio fenómeno em estudo (Eisner, 1998; Creswell, 1994). Proporcionou-nos a compreensão, não apenas de todo o tipo de acontecimentos que ocorrem no(s) grupo(s) estudados, mas também a possibilidade de os compreender no contexto sociocultural local e no âmbito das suas relações com as estruturas culturais, sociais e políticas envolventes e para as quais os pressupostos da teoria crítica nos permitem analisar como, neste tipo de processos sociais, as relações de poder são exercidas e transformadas.

É claro que muitas outras dimensões foram tomadas em conta neste nosso estudo, destacando nomeadamente a perspectiva dos Estudos Culturais relativamente às questões de género (Saukko, 2003; Butler, 1990) e do estudo dos grupos (Pais, 2008; Hall, 2005, 2006; Holland & Lave, 2001; Guha, 1997). A compreensão dos processos de construção identitária, estabelecendo implicações entre as relações de poder na construção das relações sociais e o papel desempenhado pelas interpretações e representações que os indivíduos fazem das suas experiências, revelaram-se extremamente pertinentes na análise que levámos a cabo e que abordaremos com maior profundidade no capítulo analítico.

III. 2. Investigar cultura e arte com o sentido na educação

III. 2. 1. A implicação do investigador

O processo de reflexividade apareceu ao longo da investigação, não apenas como sua condição primeira, mas também como seu fundamento e até finalidade:

Reflexivity – as well as the poststructural and postmodern sensibilities concerning quality in qualitative research – demandes that we interrogate each of our selves regarding the ways in which research efforts are shaped and staged around the binaries, contradictions, and paradoxes that form our lives (...) someone once characterized qualitative research as the twin processes of «writing up» (field notes) and «writing down» (the narrative) (Guba & Lincoln, 2005, p. 210)

Este processo consiste num longo caminho em que se sobrepõem e comunicam diversos momentos e fases. Uns mais de carácter introspectivo e solitário e outros de permanente dialogismo, que se afectam mutuamente.

Um dos aspectos que mais influenciou o processo reflexivo da investigação centrou-se nos efeitos das profundas “*correntes de ar*” trazidas pelos questionamentos relativos à construção das identidades culturais.

Cultural identity, (...) is a matter of 'becoming' as well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation. Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous 'play' of history, culture and power (Hall, 2006, p. 435)

Independentemente da problematização relativa à cultura e à performatividade, tal como foi analisada no capítulo anterior, é óbvio que as questões de identidade se colocaram logo que contactámos, num primeiro momento, com os grupos que protagonizam as Brincas de Évora.

O método, na sua maleabilidade, não significou, pois, que a implicação com os actores tivesse que ser total, aliás como Caria (2003) já advertira: “*mais que falar da intensidade da implicação importa descrevê-la em alguns factos relevantes, que permitam qualificá-la, mostrando a sua diferente natureza num quadro intercultural de investigação*” (ibid., p. 99). Este pressuposto de articulação entre a interculturalidade e as relações sociais criadas pela investigação atravessou várias etapas e foi regido por normativos diversos:

– Em primeiro lugar, a investigação intercultural foi orientada por parâmetros muito práticos que viraram a sua atenção para actividades quotidianas e extra-quotidianas do(s) grupo(s) (em estudo), reflectindo a dignidade das suas expressões e valorizando as suas formas singularmente minoritárias e periféricas¹⁴⁸;

– Em segundo lugar, criaram-se condições que colocaram o(s) grupo(s) em situação de ter que pensar o seu próprio quotidiano. Este facto, apesar de não lhe(s) ser totalmente estranho, contribuiu para uma renovada consciencialização cultural. A mediação provocada pelo investigador foi, neste caso, essencialmente heurística através de aproximações pouco ou nada ostensivas que procuraram atingir essa finalidade do melhor modo possível;

– Em terceiro lugar, o investigador foi tendencialmente visto e interpretado não como sendo mais um estranho, mas como um contributo pró-activo para que o(s) grupo(s) (em estudo) se interrogasse(m) adequadamente acerca das relações sociais que mantinha(m) – e mantém – com o exterior.

Em síntese, tratou-se de uma implicação que convoca os grupos em estudo a pensarem-se como sujeitos de pleno direito, dissuadindo o risco etnocêntrico de condicionamento dos valores da sua cultura genuína. Pensamos que para o(s) grupo(s) implicado(s) neste estudo, enquanto “*investigadores*” das suas próprias práticas, o ca-

¹⁴⁸ As preocupações interculturais têm sido aliás um campo fértil de reflexão praxiológica e de experimentação criativa no âmbito da performance (Marranca & Dasgupta, 1991; Watson, 2002; Martin, 2004; Kuppers, 2007; Pavis, 2008; Gomez Peña, 2005)

minho percorrido se apresentou logo, desde a primeira hora, como um desafio fértil e muito estimulante, quer ao nível do desenvolvimento enquanto grupo, quer ao nível pessoal de cada um dos implicados.

III. 2. 2. A perspectiva da construção do conhecimento em contextos de auto-formação

O facto do estudo se desenvolver sobretudo junto de homens¹⁴⁹, jovens e adultos sem formação específica no campo artístico, carregando consigo histórias de vida pessoais que não poderemos nem deveremos ignorar, pareceram-nos razões de sobra para aprofundarmos as metodologias de investigação qualitativas, de parceria, nas quais se encaixam as histórias de vida, (Pineau & LeGrand, 1993; Bogdan & Biklen, 1994; Poirier, Clapier-Valladon & Paybaut, 1995). Não podemos, no entanto menosprezar o impacto inicial de dois factos que seguramente afectaram inicialmente a relação com os interlocutores do(s) Grupo(s): A investigadora ser mulher; e ser docente/formadora na área do teatro.

O que se revelou inicialmente como um acréscimo de dificuldade deu lugar, com a passagem do tempo, à criação de cumplicidades, vínculos de amizade e ao estabelecimento de uma relação segura, disponível e respeitadora.

Através da construção de narrativas de vida, em que constantemente se avaliam as acções e experiências quotidianas e extraordinárias, o sujeito entende-se como sujeito individual, nomeando e dando forma às suas opções e ao que delas decorre.

Conhecendo-se a si próprios – assumindo o seu passado, consciencializando o seu presente, perspectivando o seu futuro –, este grupo de homens está (e estará) mais preparado para enfrentar novas situações, aí se incluindo os constrangimentos e os desafios que se colocam, quer nas relações interpessoais, quer na comunicação com as instituições. A atitude reflexiva (Watt, 2007) que decorreu deste processo tornou-nos efectivamente cúmplices e reforçou os laços de confiança necessários entre investigador e participantes do estudo, permitindo uma interrogação partilhada e constante sobre as práticas.

Um outro aspecto a considerar, relaciona-se com a impossibilidade de nos demarcarmos na qualidade de investigadores, do nosso posicionamento profissional enquanto formadores (Jobert, 1996) advindo do nosso próprio percurso.

Assim, cabe ainda neste estudo, como uma dimensão analítica insubstituível a reflexão sobre as dimensões da abordagem da educação não formal, na perspectiva da construção de auto-conhecimento e do desenvolvimento de competências em contexto, de que nos ocuparemos mais detalhadamente na última secção do Capítulo IV.

¹⁴⁹ No estudo sobre as Brincas de Évora embora inicialmente se tivesse apresentado mais que um Grupo de Brincas ocorreu um aprofundamento com o Grupo dos Canaviais (estritamente masculino), por ser o que se manteve em actividade ao longo do tempo que durou a pesquisa.

III. 3. Opções metodológicas

III. 3. 1. Metodologias híbridas

A presente investigação sobre as Brincas de Évora, de cunho etnográfico mas com uma vertente empírica acentuada pela aproximação metodológica ao Estudo de Caso (Merriam, 1998), ancora-se numa metodologia híbrida de contornos qualitativos e aberta à diversificação de instrumentos que, por seu lado, visa um processo de triangulação recomendável em estudos desta natureza.

Dada esta natureza qualitativa do Estudo, cujas questões fundamentalmente exploratórias não se apoiam na confirmação/infirmação de hipóteses previamente definidas, e que por isso são fundamentalmente “*hypothesis-generating*” (Merriam, 1988, p. 3), podemos afirmar em rigor que as decisões metodológicas foram sendo tomadas à medida que nos íamos envolvendo no processo de desenvolvimento do estudo. Aliás essa pode ser considerada uma das características do investigador que se fundamenta nas abordagens eminentemente qualitativas, tal como Miles & Huberman (1994) referiram: “*once fieldwork begins (...) tend to be purposive, rather than random (...) partly because social processes have a logic and a coherence that random sampling can reduce to uninterpretable sawdust*” (ibid., p. 27).

Duma forma geral, uma investigação qualitativa convoca sempre uma diversidade metodológica. Aliás, a multiplicidade de métodos e o seu uso combinado poderão ser considerados como uma das suas riquezas: “*The use of multiple methods, or triangulation, reflects an attempt to secure an in-depth understanding of the phenomenon in question (...) triangulation is not a tool or a strategy of validation, but an alternative to validation*” (Flick, 2002, p. 226-227 apud Denzin & Lincoln, 2005, p. 5). A pesquisa qualitativa influi não apenas na interpretação do mundo, mas também no contributo que ela acaba por emprestar à sua mudança:

Qualitative research is a situated activity that locates the observer in the world. It consists of a set of interpretative, material practices that make the world visible. These practices transform the world. They turn the world into a series of representations, including field notes, interviews, conversations, photographs, recordings (Denzin & Lincoln, 2005, p. 3)

Ao nível das metodologias usadas no treino do actor e na formação e educação dramática, este processo de imersão e reflexão encontra similaridades com o processo de criação teatral, sobretudo através do uso de um instrumento de registo e reflexão – Diário de Bordo – largamente familiar na área e tão caro a alguns praticantes do teatro como auxiliar precioso na criação e construção de personagem, na apropriação dramática de um texto ou na mera observação da realidade.

III. 3. 2. Investigação participante

No desenvolvimento do estudo adoptámos a perspectiva de observador participante de tipo moderado e activo (Spradley, 1980) e, de acordo com Winter (1998), ao mobilizarmos a diversidade de vozes sobre o tema enfatizámos um tipo claro de investigação participativa: “*enabling participant voices, to bring their authentic experiences to figure in research, to challenge and question and speak out*” (ibid., p. 54).

Através de uma constante interacção entre, por um lado, o investigador e os sujeitos protagonistas (das acções e situações investigadas) e, por outro lado, a própria reflexividade gerada ao longo do processo, pudemos desenvolver – em conjunto – um maior conhecimento sobre o tema. No Estudo que desenvolvemos sobre o fenómeno da teatralidade e performance, com destaque para as Brincas de Évora, a intencionalidade da investigação enquanto acção reportou-se sobretudo à construção de conhecimento e de consciência do(s) grupo(s) envolvido(s).

Assim, assumindo as características de reflexividade e a natureza da participação a que já nos referimos, alguns autores consideram poder tratar-se de um processo de investigação-acção. Para Thiollent (2007) tal caracterização situa-se fundamentalmente a três níveis: resolução de problemas, tomada de consciência e produção de conhecimento, pelo que podemos considerar que o nosso estudo apresenta claramente características da investigação-acção nestes dois últimos níveis.

III. 3. 3. Investigação e Questões Éticas

A etnografia da performance coloca questões éticas relevantes que não podemos deixar de considerar. Os aspectos sociopolíticos entrecruzam-se nos valores individuais e colectivos que perspassam nas perspectivas dos variados interlocutores (Conquergood, 1985; 1991). Neste tipo de abordagem qualitativa, com enfoque na participação dos sujeitos, as questões éticas apresentam-se como focos pertinentes na nossa reflexão metodológica. Sobre a ampla discussão em torno do critério de validade na produção de conhecimento, Guba & Lincoln (2005) apresentam uma interessante sistematização da diversidade de aceções: validade enquanto autenticidade, resistência, transgressão e relação ética. Deste modo, considerando que existe partilha de elementos nos paradigmas interpretativos/ da “*postmodern critical theory*” e do “*constructivist and participative inquiry*”, podemos considerar que a validade decorre da construção de um relacionamento onde epistemologia e ética estão necessariamente interligadas.

Só mais recentemente se tem atribuído à dimensão ética da investigação, a importância merecida. Miles & Huberman, ainda em 1994, referiam de forma crítica a pouca importância dada pela academia a esta questão: “*Ethical issues are floating constantly beneath the surface of what we do, and they typically receive too little public attention within and beyond the research community*” (ibid., p. 289). Estes dois autores salientam as diversas abordagens teóricas relativamente aos aspectos éticos: teleológica, utilitária, deontológica, relacional e ecológica, destacando-se de entre elas a visão da teoria crítica: “*A critical theory approach judges actions according to whether one provides direct benefits to the researched and/or becomes an advocate for them*” (ibid., p. 289).

No sentido de fundamentar metodologicamente o nosso estudo, devemos destacar sobretudo os contributos das perspectivas ecológicas e relacionais. Na abordagem de decisões éticas, a perspectiva ecológica permite uma compreensão sistémica do oikos (do ambiente) já que os investigadores terão que ser sensíveis à linguagem e sentidos da cultura local. Na perspectiva relacional, a colaboração aparece como a palavra chave:

Relational ethics emphasizes issues of attachment, caring, and respect, more than agreements made as such; (...) researchers taking a relational view stress equal-status collaboration; researcher and researched are now more symmetrical. Fieldwork seeks to avoid imposition of any sort, and reports serve to «confirm», support, or even celebrate people who are defined as «friends» (Miles & Huberman, 1994, p. 289)

Nesta abordagem são considerados três princípios básicos: respeito mútuo; não coerção e não manipulação; e suporte dos valores democráticos (House, 1990).

Um dos dilemas mais comuns neste tipo de pesquisas prende-se com a questão do anonimato na sua relação com a visibilidade. No estudo que desenvolvemos com os nossos interlocutores, a reflexão sobre esta questão tornou-se particularmente pertinente já que estes, na linha de Miles & Huberman (1994), tomaram parte activa na produção da investigação e na construção de conhecimento sobre o tema. Nesse sentido os esforços e empenho dos participantes na pesquisa terão que ser reconhecidos: “*efforts intended to be «consciousness-raising» or «empowering» may well want to be credited for their work, be recognized as inquirers who do not need, any more than the «researcher» does, the protection of anonymity*” (ibid. p. 296). Também a decisão acerca da redacção do trabalho ‘usando’ as vozes dos próprios implicados no estudo nos coloca interessantes tópicos de reflexão. Com efeito, a voz não é um conceito simples. E muito menos na Academia. Tem-se assistido a uma lenta alteração, no que concerne à voz julgada pertinente, balizada e autorizada a produzir conhecimento:

Voice is a multilayered problem, simply because it has come to mean many things to different researchers. In former eras, the only appropriate «voice» was the «voice from nowhere» (...). Today voice can mean, especially in more participatory forms of research, not only having a real researcher – and a researcher’s voice- in the text, but also letting research participants speak for themselves (Guba & Lincoln, 2005, p. 209)

III. 4. Especificidades metodológicas

Apesar de passarmos, neste momento, a fundamentar a pesquisa sobre as Brincas Carnavalescas de Évora, como uma modalidade ancorada nos Estudos de Caso, não podemos considerar que ela se desenvolva de acordo com a totalidade dos pressupostos teórico-metodológicos do Estudo de Caso. As características da nossa abordagem etnográfica (nomeadamente através dos contributos da construção teórica situada e decorrente do processo de investigação), suportada na “*grounded theory*”, não nos permitem a opção absoluta por este ou por aquele método, mas tão-só no que acabou por se revelar útil ao nosso objecto de estudo (Strauss & Corbin, 1998).

III. 4. 1. Aproximação ao Estudo de Caso

Ao eleger o Estudo de Caso como ferramenta metodológica combinando-a com outros procedimentos (etnografia, grounded theory), reforçámos o carácter híbrido da abordagem interdisciplinar, contribuindo para interligar uma compreensão ao mesmo tempo global e localmente situada. No entanto, todas estas metodologias “*têm em comum algumas características, tais como, investigarem os fenómenos em situações reais, basearem-se em diferentes fontes de dados e adoptarem um plano flexível que tem em conta as solicitações dos «contextos de vida», serem orientadas por uma análise preliminar ou que acompanha a investigação*” (Folque, 2011, p. 117).

O Estudo de Caso consiste, portanto, na observação detalhada de um contexto ou de um acontecimento específico (Merriam, 1998). Quando se pretende estudar e compreender um fenómeno actual, tem que se atender profundamente à envolvente e às circunstâncias onde e como ocorre e ainda a todo o tipo de acontecimentos/acções que com ele concorrem. Nesse sentido os Estudos de Caso apresentam-se como possibilidades minuciosas de entender as acções de um grupo ou grupos como sistemas integrados (Stake, 2005; Edwards, 2001).

No quadro da investigação que realizámos pareceu-nos oportuna a aplicação desta metodologia específica, tomando-a como uma dimensão fulcral para a prossecução do trabalho. Deste modo, através da recolha sistemática de dados, recorrendo à técnica de observação participante, conseguimos funcionalmente delimitar o foco do estudo, centrando-o nas dinâmicas estabelecidas no contexto do(s) grupo(s) específico(s) de pessoas que constituem as Brincas, não descurando obviamente todo o tipo de relações estabelecidas nos domínios sociais e culturais envolventes, permitindo compreender e integrar operatoricamente os fenómenos.

Frequentemente os Casos são entendidos como unidades sociais, unidades espaciais ou unidades temporais de um determinado contexto, ocorrendo a existência de Sub-Casos: “*We can define a case as a phenomenon of some sort occurring in a bounded context (...) there is a focus, or «heart», of a study, and a somewhat indeterminate boundary defines the edge of the case*” (Miles & Huberman, 1994, p. 25). Segundo Creswell (1998), o Estudo de Caso deve obedecer a uma cuidadosa preparação para que lhe seja conferida validade. A selecção e definição do Estudo de Caso terá, nessa linha de ideias, que se pautar pela utilidade e pela pertinência face ao tema em estudo. A sua delimitação (uno, multi) decorre, por sua vez, do interesse da investigação. A recolha de dados, provenientes de várias fontes de informação, deve-se inserir – como aconteceu no nosso caso concreto – num processo de desenvolvimento extenso e profundo que permita a análise e interpretação dos dados.

Atendendo às diversas dimensões das Brincas de Évora, de natureza conceptual, social, espacial e temporal, poderemos considerar nomeadamente, o Caso do Grupo de Brincas dos Canaviais e o Caso do Grupo de Brincas da Graça do Divor, como sub-casos que nos permitiram – e permitem – uma maior imersão e compreensão do fenómeno.

III. 4. 2. Metodologias visuais

A utilização da imagem seja ela fixa (fotografia), seja em movimento (sobretudo a partir da democratização do acesso às tecnologias da captação de imagem em movimento através do vídeo), veio operar na investigação qualitativa e, sobretudo no trabalho de campo, uma autêntica revolução (Prosser & Schwartz, 1998). Os meios audiovisuais não poderão, pois, ser encarados como meros recursos instrumentais, pois passaram a permitir a expressão de novas tipologias discursivas.

La justificación de tomar fotografías no es únicamente testimonial para probar el “yo estuve allí”, ni un adorno superfluo con el que aumentar el número de páginas de una monografía, sino un modo de trabajar durante el trabajo de campo y después, durante la exposición de sus resultados, que cualitativamente exprese algo (Nietto, 2005, p. 6)

Dadas as suas características, tanto a fotografia quanto o cinema e o vídeo, na actualidade, abrem espaço para repensar a obra de arte, a relação com o público e os níveis de percepção e apreciação estética (Benjamim, 1994; Barthes, 2006).¹⁵⁰ Muitas das razões que advogam o uso destes recursos, nomeadamente em contextos de investigação, prendem-se com as noções de objectividade e de democraticidade. No entanto, como referiu Nietto, os discursos teóricos que se produziram tendo como base a “objectividade” da câmara “no han hecho sino erigir fronteras ficticias entre ámbitos que se superponen y que interactúan: la cultura del que retrata y la cultura del retratado” (ibid., p. 4).

Ao elegermos estes recursos como ferramentas específicas do estudo tivemos que ter em conta as perspectivas de diferentes intervenientes, mediadas pela tecnologia (camara). Desde logo, apresentam-se o ponto de vista subjectivo daquele que fotografa e as perspectivas do(s) que são fotografados (no caso concreto – os participantes da performance). Nietto (2005) acrescenta ainda outros factores que influem nestas percepções: “la luz, la película (o sensor digital), la lente y el soporte final en que esta se muestra. Esto es, entre la mirada y la técnica de registro de la mirada” (ibid. p. 4).

Para os críticos de um trabalho de campo convencional, demasiado descritivo, apoiado na observação e registo de notas de campo, estes suportes passaram a servir na perfeição uma visão mais empirista no estudo das interações humanas. Efectivamente, uma fragilidade recorrentemente apontada a este tipo de estudos, consiste no facto de as descrições dos observadores reflectirem frequentemente as perspectivas e acepções dos investigadores em detrimento daquelas advindas dos participantes (mesmo que subsistam as naturais dificuldades de as expressarem objectiva e reflectidamente perante o investigador/em situação de investigação).

¹⁵⁰ Benjamim (1994) vaticinou ao Cinema o desempenho de um poderoso papel na mudança social e cultural, dando conta de um formidável optimismo no homem.

Dum ponto de vista pós-moderno, em que a escrita e a interpretação são entendidas como cruciais do processo de investigação¹⁵¹ e transformando-se o investigador num intérprete, as necessidades de uma investigação qualitativa contemporânea promovem a entrada em cena de outros artefactos também eles portadores de uma diversidade de perspectivas.¹⁵²

III. 4. 3. A validade do estudo

Independentemente das opções metodológicas realizadas, para que se reconheça a validade de um processo de investigação, este deverá contemplar no mínimo um conjunto básico de pressupostos: valor próprio, aplicabilidade, consistência e neutralidade. No entanto, nas abordagens qualitativas, '*trustworthiness and authenticity*' (Guba & Lincoln, 1998, p. 210) são conceitos encarados como mais adequados a uma validação dos dados. Creswell (1998) ao referir os oito procedimentos estratégicos de verificação: observação sistemática prolongada; triangulação; revisão e debate com pares; análise dos casos negativo; reflexividade do investigador; conferência dos dados conjunta com os membros envolvidos; e descrição exaustiva e auditoria externa; aconselha o uso de pelo menos dois desses procedimentos durante o processo de investigação de forma a garantir a sua validade.

No nosso estudo consideramos ter recorrido a quatro destas estratégias, permitindo salvaguardar as naturais disfunções provenientes da nossa subjectividade:

- a) Ao realizarmos de forma consciente e sistemática um processo longo de acompanhamento dos grupos e da performance em estudo, adoptando uma postura de observador participante moderado e activo;
- b) Ao recorrer à triangulação metodológica dos dados, no desenvolvimento do trabalho de campo e na análise dos dados;
- c) Ao desenvolvermos o necessário processo reflexivo sobre o processo assente nas nossas notas do diário;
- d) E ainda, ao solicitarmos a reacção dos participantes sobre os dados que iam sendo coligidos (e sobre tudo o que ia sendo produzido), solicitando a sua correcção, acrescentando novos dados e reflectindo em conjunto – numa espécie de co-autoria ou de processo ininterrupto de re-escrita – sobre aquilo que se ia evidenciando.

Realçamos a postura de Guba & Lincoln (2005) que acrescentam aos cuidados a ter com a validação, uma dimensão ética. Teremos que nos preocupar não apenas com a verdade do estudo mas igualmente com o desenvolvimento dos benefícios do estudo para os seus participantes, no sentido da sua apropriação para a regulação do desenvolvimento pessoal e comunitário.

¹⁵¹ Veja-se *Writing Culture* de Clifford & Marcus (1986)

¹⁵² Desenvolveremos adequadamente este item quando referirmos os procedimentos instrumentais

Neste contexto de validação, os autores fizeram referência a um conjunto de critérios que subjazem à criação do conhecimento e também ao garante da sua qualidade:

Positionality, or standpoint, judgements; specific discourse communities and research sites as arbiters of quality; voice or the extent to which a text has the quality of polyvocality; critical subjectivity (or what might be termed intense self-reflexivity); reciprocity, or the extent to which the research relationship becomes reciprocal rather than hierarchical; sacredness, or the profound regard for how science can (and does) contribute to human flourishing; and sharing the perquisites of privilege that accrue to our positions as academics with university positions (Guba & Lincoln, 2005, p. 209)

III. 5. Participantes no Estudo

III. 5. 1. Diversidade de interlocutores

Tratando-se de um estudo com um forte cunho etnográfico, é natural que nas primeiras aproximações ao terreno e no início do trabalho de campo não estivesse claramente definido quem iríamos encontrar e quais os possíveis contributos da diversidade de interlocutores envolvidos no contexto das performances das Brincas. A identificação dos diversos níveis de interlocutores foi sem dúvida muito importante para o estudo que pretendíamos realizar. As suas percepções sobre os papéis desempenhados nestes tipos de performances, e nas Brincas em particular, correspondiam realmente à “*actuação de agentes e grupos que se tomam verdadeiros mediadores da relação de produção e consumo de cultura popular ou de tradições*” (Raposo, 2004, p. 9).

Até chegarmos ao conjunto de interlocutores que participaram no estudo, fomos revendo e clarificando os papéis imputados a cada um deles (indivíduos e grupos), de forma que a sua contribuição se tornasse pertinente e insubstituível para o desenvolvimento da investigação.

Considerações de natureza émica e ética estiveram presentes na definição das várias tipologias de interlocutores.

Em primeiro plano surge-nos como óbvia a relação com os Performers das Brincas. No grupo não constavam apenas os participantes activos dos dois agrupamentos estudados (Grupo de Brincas dos Canaviais e Grupo de Brincas da Graça do Divor), mas também ex-participantes, leaders, acompanhantes, familiares, amigos e vizinhos com maior proximidade dos grupos e ainda os públicos das suas apresentações durante o processo de trabalho de campo (perspectiva émica).

Num segundo plano, privilegiámos os contactos de âmbito local e regional tendo emergido desta forma uma nova categoria de interlocutores que, ao fazerem a ponte com a cidade e a região, nos possibilitou compreender os diversos pontos de vista dos agentes culturais, artísticos e educacionais locais (perspectiva ética).

Por fim, devido às características específicas que este estudo agenciou, e tendo ainda em conta o facto de o tipo de teatralidade analisado ter repercussões nos processos de formação do conhecimento, verificámos como apropriada a inclusão dos pontos de vista de profissionais do teatro e outras artes, nomeadamente criadores, investigadores e formadores (perspectiva émica e ética).

Estes três grandes grupos de interlocutores puderam oferecer, sobre o mesmo acontecimento e problemática, visões e perspectivas diferenciadas, o que do ponto de vista metodológico se nos afigurou como muito útil.

Ao definimos diversos tipos de interlocutores organizando-os conceptualmente por diversos grupos, não obviou a que se considerassem individualmente as suas perspectivas, no decorrer do tratamento dos dados.

III. 5. 2. Critérios de selecção dos Interlocutores

Um aspecto pertinente ligado à selecção prendeu-se, desde o início dos trabalhos, com a necessidade de contarmos com interlocutores válidos no nosso estudo (Quivy & Campenhoudt, 2008). As questões da definição das amostras das três ordens de interlocutores arroladas obedeceram, portanto, a diferentes critérios.

Na primeira ordem de interlocutores – Performers –, tentámos ser exaustivos na atenção dada à totalidade das vozes individuais dos participantes directos que integram o(s) Grupo(s) de Brincas(s), mas também às vozes dos seus acompanhantes permanentes (esposas, familiares e ex-membros do Grupo). Guiou-nos o princípio da não exclusão. Seguindo este princípio, foram realizadas entrevistas individuais aos participantes do Grupo de Brincas dos Canaviais e a participantes do Grupo de Brincas da Graça do Divor, que se mostraram disponíveis com o Estudo, mesmo após terem deixado de sair publicamente. Realizámos ainda várias entrevistas de grupo e procedemos à recolha de vários depoimentos informais ao longo do estudo. Também foram entrevistadas as esposas que permanentemente acompanham o Grupo de Brincas dos Canaviais (totalmente masculino) e ainda dois dos ex-mestres do grupo que continuam muito próximos.

Como se trata de um grupo relativamente estável, apesar das naturais mudanças ocorridas nos elencos dos fundamentos de ano para ano, esta amostra revelou-se particularmente significativa como tínhamos ainda seguido, durante o ano de preparação do projecto, o Grupo de Brincas da Graça do Divor, e que, por se tratar de um grupo misto colocava novas questões de investigação (a preponderância do sexo feminino fez-nos perceber, ao longo das observações realizadas nos processos de ensaio e apresentação, algumas perspectivas relacionadas com questões de género), optámos por realizar também entrevistas ao seu líder, a Mestre do Grupo e a dois outros jovens participantes que se mostraram disponíveis.

Em relação aos restantes performers, nomeadamente elementos do público (cuja participação acabámos, no decorrer do estudo, por julgar pertinente para aprofundar os pontos de vista em articulação com as respostas aos questionários), guiou-nos a tentativa de obter uma máxima representatividade que nos possibilitasse perceber a diferença de perspectivas no tocante a diferenças de género, gerações, questões profissionais e de literacia, informações sócio-culturais e apreciação. Foram, para este efeito, colectados vários depoimentos informais após as apresentações e que acabariam por complementar as informações recolhidas nos questionários.

Os critérios para a selecção dos interlocutores do segundo grupo – agentes institucionais, culturais, artísticos e educacionais locais – foram evoluindo ao longo dos vários anos que o estudo percorreu, à medida que íamos conhecendo melhor o con-

texto e que obtínhamos mais informação sobre potenciais informantes e agentes locais, já que, de início, se nos apresentaram como sendo raros. Desta forma, recolhemos depoimentos (sob forma de entrevista individual, de grupo ou na modalidade de conversa informal) de oito actuais e ex-representantes institucionais locais e 'leaders' de opinião (indivíduos que, de uma forma ou doutra, produziram um discurso sobre o acontecimento, publicados em diversos suportes: Imprensa Regional, Actas de Encontros; sites pessoais e institucionais, blogues, etc.).

Quanto aos responsáveis culturais locais, quer junto da edilidade, quer junto da Direcção Regional de Cultura, foi possível reunir entre actuais e antigos responsáveis por estas áreas um conjunto significativo de depoimentos, ora sob a forma formal de entrevista, ora sob forma de conversa anotada, num total de nove referências.

Ao seleccionar e organizar os interlocutores do terceiro grupo – criadores, investigadores e formadores – foi seguida uma metodologia que pretendeu rigorosamente assegurar um máximo de representatividade, tendo em conta factores de diversidade geracional, étnica, origem, habilitação, currículo, prática profissional e experiência nos domínios quer do Teatro, quer da Educação, e ainda da Intervenção/Animação Comunitária. Tivemos em atenção o contexto regional em que as Brincas se desenvolvem e/ou desenvolveram, pelo que nos pareceu particularmente pertinente reunir os depoimentos de responsáveis pelas estruturas teatrais locais e regionais, nomeadamente as que nos seus objectivos consagram razoável importância aos contextos culturais e tradições das comunidades onde desenvolvem a sua actividade de criação, formação e pesquisa teatral.

III. 6. Dados do Estudo

III. 6. 1. Tipos de Dados

Os dados reunidos e colectados ao longo do estudo poder-se-ão dividir nos seguintes:

- Fontes documentais – textuais/visuais;
- Observação participante e implicação reflexiva do próprio investigador;
- Discursos, percepções e reflexões dos interlocutores em registo de co-participação (participantes directos e experts) e opiniões dos públicos.

Recorremos, de forma sistemática, à articulação de diferentes técnicas de recolha de dados no sentido de promover a triangulação.

III. 6. 2. Instrumentos de Recolha dos dados

III. 6. 2. 1. Observação

A observação de fenómenos compósitos, como é o caso do processo das Brincas de Évora – quatro meses de trabalho/projecto por ano –, que religam dados previsíveis (marcas da tradição, cumprimento dos fundamentos, atenção a normativos sociais, etc.) e outros de natureza contingente (inserção no terreno, domínio plástico, in-

teracção, oscilações valorativas, ludemas associados, etc.), requerem um efectivo treino do olhar e uma atenção redobrada à forma como se vão registando e actualizando os dados de observação.

Pudemos distinguir neste domínio duas dimensões específicas de observação:

- a observação estrita das Performances (sua preparação e apresentação), dando especial ênfase aos elementos performativos e de teatralidade que o constituem;
- a observação dos participantes, das suas relações dentro de um grupo e entre grupos e das interações com o contexto sociocultural local, no quadro das suas experiências e vivências quotidianas.

Aos dados que são registados no próprio momento (apontamento breve em protocolo definido 'a priori' e anotação da movimentação dos performers e organização espacial), vêm depois acrescentar-se as notas de campo de natureza reflexiva.

Apesar de todos os cuidados e atenção aos diversos enfoques e ao rigor da observação, a própria implicação do investigador no processo da performance coloca necessariamente situações e compromissos novos.

O facto de termos mergulhado, ao longo de vários anos, no processo de criação e de convivência com a comunidade criou expectativas de participação mais activa, assumindo algumas tarefas pertinentes: ajuda na divulgação; mediação na realização de contactos relevantes para o grupo; preparação e disponibilização de materiais).

Contudo esta participação implicada não colidiu com os princípios investigativos a que nos propúnhamos.

III. 6. 2. 2. Entrevistas

A técnica de entrevista pode ser utilizada em vários momentos de uma investigação, sendo que uma das vantagens que apresenta relativamente a outros métodos de recolha de dados consiste no facto de permitir flexibilidade na obtenção de informação sobre o indivíduo ou grupo de indivíduos, permitindo alcançar grande grau de profundidade (Hayman, 1984). A técnica de entrevista fornece, pelo menos, dados de opinião que permitem não só avançar pistas para a caracterização da situação ou contexto em estudo, como também conhecer as crenças, expectativas e perspectivas que condicionam as opiniões dos entrevistados. Deste modo, a técnica de entrevista permite uma análise dos sentidos que os indivíduos conferem quer às suas práticas, quer aos acontecimentos sócio culturais com que são confrontados.

Sendo um instrumento privilegiado para recolha de dados da comunicação verbal, possibilita, ao mesmo tempo, a anotação de comportamentos não verbais relevantes dos entrevistados. Valorizados devidamente, estes dados diversos permitem ao investigador retirar informações e elementos de reflexão muito ricos e matizados (Estrela, 1994). A definição de princípios necessários à sua caracterização e orientação, segundo as normas de Ghiglione & Matalon (2005), tais como evitar dirigir a entrevista, inter-

ferindo no discurso do entrevistado, não limitar a temática e proceder ao esclarecimento dos quadros de referência e conceitos, foi sempre um requisito a ter necessariamente em conta na aplicação da entrevista.

De certa forma, esta etapa do estudo foi-se cruzando com as anteriores, já que decorreu directa ou indirectamente do processo de aproximação ao contexto em estudo, da revisão de literatura sobre o tema, das observações do processo de trabalho (preparação e apresentação dos Fundamentos pelos dois Grupos de Brincas) e de tudo o que se foi intuindo nos contactos informais e no decorrer do acompanhamento de todo o processo.

III. 6. 2. 2. a) Tipos de Entrevistas

De entre o vasto leque de possibilidades que se nos ofereciam para a realização das entrevistas, segundo diversas organizações tipológicas, optámos por desenvolver as entrevistas tendo em conta as perspectivas das Entrevistas Não Directivas (Ghiglione & Matalon, 2005) e das Entrevistas Narrativas (Bauer & Gaskell, 2002). Realizámos Entrevistas individuais e de grupo, estas não em alternativa às individuais mas como complemento a essas, já que permitiriam recolher informação não acessível nas entrevistas individuais e esclarecer alguns aspectos menos claros (Fontana & Frey, 2005).¹⁵³

Realizámos Entrevistas Abertas e Entrevistas Semi-Estruturadas, com recurso a diferentes guiões, dependendo do tipo de interlocutores.

Optámos inicialmente por proporcionar aos interlocutores a ocasião de poderem expressar uma perspectiva própria sobre o assunto/tema a partir de uma pequena apresentação do objecto de estudo. As primeiras entrevistas foram realizadas individualmente, abordando os temas do guião livremente e permitindo ao entrevistado exprimir as suas vivências e percepções sobre o tema. Esta metodologia revelou-se como a mais apropriada, não enclausurando o discurso dos entrevistados e, ao mesmo tempo, evitando riscos de se perderem depoimentos fundamentais sobre os temas que, no meio de uma conversa informal, assente numa boa relação já estabelecida, poderiam ter lugar.

Posteriormente realizámos algumas entrevistas em grupo por percebermos que ofereciam menos constrangimentos a alguns interlocutores, mas também dando corpo e prática a uma tendência actual de recolha de dados em contextos de contornos similares:

Usually, the experts' advice is that one should not use group interviews at all, or at least not as the only method. A conversation with two or more people is regarded as an annoying obstacle that prevents the ethnographer from conducting a "proper" interview (...) Within the past ten years, the Finnish researchers in folklore studies and social sciences, for example, have used group interviews and group discussions to collect their data (Makkonen, 2006, pp. 2,3)

¹⁵³ As entrevistas de grupo revelaram-se particularmente úteis com os nossos interlocutores do Grupo de Brincas dos Canaviais clarificando, nomeadamente, alguns dados factuais.

Recorrendo à metodologia específica de Focus Group (Gibbs, 1997; Tonkiss, 2004; Morgan, 2002), realizámos igualmente um debate aberto em que promovemos a discussão sobre o tema, estimulando a afirmação de perspectivas distintas. Esta técnica difere da entrevista de grupo pelo facto de o entrevistador adoptar o papel de moderador, mas também pelo facto de o tópico em discussão acabar por centrar-se essencialmente nos participantes, potenciando-se assim uma maior interacção entre todos. Esta técnica baseada na incorporação de diferentes perspectivas sobre o mesmo fenómeno é igualmente enquadrável na abordagem de “zonas de fronteira” que conduz a uma produção de conhecimento mais expansiva e fluida (Konkola, 2001) reconfigurando e permeabilizando, desta forma, as “rígidas” fronteiras disciplinares (Giroux, 1992).

Foram realizadas 24 (vinte e quatro) entrevistas individuais e 3 (três) entrevistas de grupo, para além de terem sido colectados outros tantos depoimentos noutros momentos do estudo. As entrevistas foram diferenciadas segundo os interlocutores e informantes a quem eram dirigidas. Com o primeiro grupo (Performers das Brincas), optámos inicialmente por realizar Entrevistas Abertas. Com o segundo (Criadores) e o terceiro (Agentes Locais) grupos de participantes, optámos pela realização de Entrevistas Semi-Estruturadas. Nestes casos foram realizados dois guiões com diversas questões que desejávamos esclarecer, permitindo não só recolher a máxima informação, como também recolher a opinião e suscitar a reflexão em torno de alguns conceitos discutidos no estudo. De referir que os guiões sofreram as necessárias adaptações contextuais em virtude da diversidade de experiências dos interlocutores.

III. 6. 2. 2. b) Codificação das Entrevistas

As Entrevistas foram gravadas, transcritas e aparecem referenciados no corpo do estudo pela maiúscula I (Interlocutor), seguida da inicial do Tipo de Interlocutor: P (Performer); C (Criadores); L (Agentes Locais) e A (Audiência). Para facilitar a compreensão das diversas vozes presentes no texto e que são atribuídas a indivíduos concretos, sistematizámos numa grelha os códigos atribuídos a cada um, sendo que o que consta em terceira e quarta posição (xx) corresponde às iniciais do nome próprio e apelido de cada um dos indivíduos.¹⁵⁴

Realçamos ainda a codificação das Entrevistas de Grupo (IG) do primeiro grupo de interlocutores (Performer), a que se seguem as iniciais do primeiro e último nome dos seus participantes. Para o Grupo de Debate dada a extensão do número de participantes, optámos pela codificação (GD), seguida do primeiro e último nome do interlocutor específico. Note-se ainda que, enquanto investigadores, também ‘usámos’ uma voz mais expressiva e questionadora decorrente da relação dialogal e também da postura naturalmente reflexiva que atravessa o estudo e que, tecnicamente, corresponde às notas de bordo (N. B.). No sentido de preservar uma clara indexicalização, os momentos de intervenção desta última voz terão assinalado o mês/ano em que foram produzidas.

¹⁵⁴ Excepcionalmente é acrescentada a inicial do 2.º nome, no caso da existência de idêntica codificação. De qualquer forma a lista completa dos indivíduos entrevistados e respectiva codificação consta dos Anexos C 1 e C 2.

Performers – I. P. (xx)
Agentes culturais, artísticos e educacionais – I. L. (xx)
Criadores e formadores – I. C. (xx)
Audiências – I. A. (xx)
Grupo – I. G. (xx)
Grupo de Debate – G. D. (xx)
Notas de bordo Investigador – N. B. (Ano/Mês)

III. 6. 2. 2. c) Guiões das Entrevistas

Dada a diferente tipologia de interlocutores, realizámos diversos guiões de entrevistas ao longo do estudo. Tendo em conta os requisitos que presidiram à sua organização – partir de questões mais gerais para as particulares, solicitar perspectivas pessoais sobre os acontecimentos, pedir exemplificações, etc. (Estrela, 1994) –, elaborámos os guiões cuidadosamente contemplando os diversos blocos temáticos e o formulário de possíveis questões.

A base para a elaboração do primeiro guião, direccionado para os interlocutores do primeiro grupo – Performers – teve como ponto de partida diferentes suportes:

- Grelha de informação produzida pelo co-orientador do Estudo, Prof. Dr. Paulo Raposo sobre manifestações populares utilizadas na sua dissertação de doutoramento ¹⁵⁵(Raposo, 2003);
- Grelha de análise de “*folk drama*”¹⁵⁶ (Tillis, 1999);
- Auto-diagnóstico contendo já informação sobre o tema produzido pela investigadora após o primeiro período de trabalho de campo¹⁵⁷;
- Análise das notas de campo e da observação dos ensaios e apresentações públicas dos fundamentos dos dois grupos de Brincas;
- Análise documental sobre o tema (revisão de literatura teórica, periódicos, outros documentos).

O Guião¹⁵⁸ produzido especificamente para este grupo de interlocutores permitiu a introdução de algumas questões específicas, caso se tratasse de participante actual, activo ou não, da função desempenhada no Grupo (i. e. caso se tratasse do Mestre ou de outro participante) e da maior ou menor experiência dentro do Grupo.

O segundo guião¹⁵⁹ para as entrevistas aos interlocutores do segundo grupo – Agentes locais culturais, artísticos e educacionais – resultou numa adaptação do primeiro guião. A base para esta adaptação teve em conta diversas recomendações es-

¹⁵⁵ Anexo B 1: Grelha de informação sobre manifestações populares produzida por Raposo (2003)

¹⁵⁶ Anexo B 2 : Grelha de análise de “*folk drama*” produzida por Tillis (1999)

¹⁵⁷ Anexo B 3: Auto-diagnóstico informativo sobre as Brincas e performance popular produzido pela investigadora em 2008

¹⁵⁸ Anexo B 4: Guião de Entrevistas para o 1.º grupo de Interlocutores – Performers

¹⁵⁹ Anexo B 4: Adaptação/Guião de Entrevistas para o 2.º grupo de Interlocutores – Agentes locais culturais, artísticos e educacionais

pecíficas relacionadas com o desenvolvimento local, produção e valorização cultural, património imaterial e salvaguarda¹⁶⁰, assim como a proveniente de estudos antes realizados, nomeadamente no âmbito das actividades culturais e dos públicos (Ramos, 2002; Mahon, 2000; Santos, 1998; Silva, 2000; Fortuna & Silva, 2002; Lima, 2009).

Por fim, produzimos um outro guião¹⁶¹ para as entrevistas aos interlocutores do terceiro grupo – criadores, investigadores e formadores – que, para além de reatarem alguns aspectos contidos nos restantes guiões, focaram nomeadamente as particularidades directamente relacionadas com a área de especialização profissional/académica em Teatro, Educação e/ou Comunidade.

Dada a diferente experiência e proveniência dos interlocutores deste grupo, tomámos em conta na condução das entrevistas, aspectos recolhidos junto de pesquisas realizadas não apenas em Portugal e no Brasil, mas também no quadro do contexto europeu.

III. 6. 2. 3. Metodologias Visuais – aproximação à foto-eliciação

A par da recolha de depoimentos informais, da realização de entrevistas e da observação dos processos de preparação e apresentação dos Fundamentos e ainda das interações nos Grupos, recorreremos, de uma forma sistemática, ao seu registo fotográfico e em vídeo perspectivando-o como instrumento metodológico duplamente eficaz (como dado em si e para si).

Como dato para sí cualquier foto cuya temática se refiera directa o indirectamente a un sujeto implicado como actor en una investigación etnográfica se convierte, gracias al mágico efecto de evocar instantes perdidos, en un poderoso instrumento metodológico, que ayuda al sujeto a enunciar más datos referentes al hecho reflejado en la imagen, al hecho estudiado, y al antropólogo(a) a situar correctamente el dato, enriqueciéndolo y precisándolo y colocándolo en el lugar que verdaderamente le corresponde dentro del conjunto de datos de la investigación; de manera que la interpretación que de ello se derive sea correcta y atienda a la realidad (Nietto, 2005, p. 6)

Efectivamente, os dados audiovisuais revelaram-se extremamente úteis durante o subsequente processo de análise, já relativamente distante dos momentos de partilha colectiva (muitas vezes em franco ambiente festivo) em que a vivência de todos os participantes, incluindo o investigador, acaba por ser afectada pelo brilho e pela euforia criativa que a performance inevitavelmente gera. O retorno aos elementos visuais e sonoros, captados in loco, objecto de observação e análise detalhada aliado às múltiplas subjectividades presentes nos depoimentos, possibilitou um riquíssimo caudal de informação e um ininterrupto vaivém ao longo do processo de organização, interpretação e de fixação escrita.

¹⁶⁰ Neste âmbito tomámos como referência os principais instrumentos normativos emanados da Unesco, nomeadamente a Convenção para a salvaguarda do Património Imaterial, 2003 e a Convenção para a protecção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais, 2005. Ainda no âmbito regional e local revelou-se de grande utilidade a produção documental relativa ao Projecto Identidades da DRCALLEN, 2008 e do Projecto Oralidades, do qual a C. M. E é parceira activa desde 2007.

¹⁶¹ Anexo B 6: Guião de Questões Abertas para o 3.º grupo de Interlocutores – criadores, investigadores e formadores

No entanto, o recurso intencional a imagens fotográficas, que dominou todo o processo de recolha de informação junto de participantes e informantes, teve outras funções, com destaque para o reactivar de memórias sobre o tema e, acto contínuo, para a indução reflexiva sobre as suas experiências individuais e a construção de narrativas de valor identitário (Lury, 2002).

Desenvolvemos com os participantes do Grupo de Brincas dos Canaviais um processo de recolha de depoimentos baseado nas orientações metodológicas de foto-elicitación (Loeffler, 2005; Harper, 2002; Wang, 2001; Collier & Collier, 1986), permitindo aprofundar as experiências e as narrativas pessoais destes participantes no quadro da vivência da performance. Os processos activadores de memórias e de relato das histórias das Brincas surgiram espontaneamente através da introdução da fotografia como suporte investigativo. Também as suas próprias escolhas sobre o que fotografar e a análise das imagens seleccionadas fizeram emergir novos questionamentos e interpretações aumentando o processo reflexivo.

Este contexto permitiu encarar o recurso a imagens, não já só como mero suporte instrumental, mas também – e sobretudo – como constructos metodológicos particularmente eficazes, capazes de abrir terreno a novas abordagens e horizontes do plano investigativo. A foto elicitação, por exemplo traduziu-se num modelo de pesquisa colaborativa entre investigador e “*sujeito*”, através de fotografias, em que as respectivas imagens foram interpretadas pelos próprios, cabendo depois ao investigador a função de ouvidor atento e implicado. Este processo interactivo foi sublinhado por Collier & Collier (1986) e, mais recentemente, por Harper (2002) da seguinte forma:

Images evoke deeper elements of human consciousness than do words; exchanges based on words alone utilize less of the brain's capacity than do exchanges in which the brain is processing images as well as words. These may be some of the reasons the photo elicitation interview seems like not simply an interview process that elicits more information, but rather one that evokes a different kind of information (Collier & Collier, 1986, p. 13)

I believe photo elicitation mines deeper shafts into a different part of human consciousness than do words-alone interviews. It is partly due to how remembering is enlarged by photographs and partly due to the particular quality of the photograph itself. Photographs appear to capture the impossible: a person gone; an event past. That extraordinary sense of seeming to retrieve something that has disappeared belongs alone to the photograph, and it leads to deep and interesting talk (Harper, 2002, p. 22)

Podemos considerar que, durante o desenvolvimento do estudo, foram utilizados diferentes tipos de fotografias, correspondendo a:

1 – Fotografias desconhecidas dos elementos dos grupos, fruto de recolha própria durante a investigação e que foram apresentadas na situação de entrevista para obter mais informação sobre o tema e recolher dados de apreciação por parte dos interlocutores

2 – Fotografias dos próprios interlocutores dos grupos, por eles seleccionadas e que foram apresentadas durante as entrevistas. Com efeito, neste caso a fotografia é um instrumento referencial para estas pessoas, representando os “*seus percursos bio-*

gráficos, na criação e acumulação de conhecimento sobre si mesmas, sobre os outros e sobre as realidades em que se inserem” (Caetano, 2007, p. 4). Algumas destas fotografias motivaram, ainda, a recolha de depoimentos de outros interlocutores.

3 – E ainda as fotografias que foram sendo realizadas por nós durante o processo de ensaios e apresentações dos diferentes fundamentos, com o objectivo de explorar as representações dos participantes sobre questões mais específicas e particulares dos “*modos do fazer*”.

Neste domínio específico, a cobertura que fomos realizando ao longo do processo serviu igualmente o reforço da relação com os participantes dos grupos, já que, sendo assumida a nossa posição investigativa, sempre acompanhada das várias malas com câmaras e tripés, levou os interlocutores a compreender o valor da imagem e, frequentemente, foram eles próprios a desafiarem-nos para captar algo específico. Por outro lado, foi possível ir actualizando o seu próprio acervo com as cópias que lhes oferecemos do que íamos realizando.

Relativamente aos vídeos realizados durante todo o trabalho de campo, além de servirem os propósitos de registo e documentário junto de alguns dos interlocutores especialistas em teatro e comunidade que não puderam assistir ao vivo e directamente às apresentações (e por nalguns casos desconhecerem as especificidades da manifestação em causa), serviram igualmente para recolher dados de apreciação por parte dos interlocutores entrevistados.

Devemos acrescentar finalmente que todo este material, o seu alinhamento e suporte à análise interpretativa, se nos revelou como uma outra forma de discurso; desta feita organizada pelos sons e pelas imagens em movimento ou fixas e que acabou por se constituir, nalguns momentos, por si só, autonomamente, como um elemento narrativo de pleno direito não convertível em discurso verbal.

Deste modo, este nosso trabalho poderia vir a constituir-se como uma série de narrativas autónomas ora sobrepondo-se, ora complementando-se, intentando, no entanto, de acordo com o alerta de Rocha (2003), não cair na mera ilustração:

Os problemas da verossimilhança na descrição das ações humanas, da fidelidade à experiência, do imediatismo na transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados pelo antropólogo em campo e, finalmente, dos «efeitos de ilusão de proximidade» produzidos pelas tecnologias audiovisuais merecem ser analisados aqui à luz dos prolongamentos das estruturas formais da escrita, fundadas na idéia da sua simulação de um pensamento «natural», no âmbito da presumida literalidade da imagem técnica. Tomando-se as formas iniciais do relato etnográfico e a elaboração sucessiva de suas estruturas, trata-se de elaborar novas formas de narrativas (...) o das narrativas etnográficas sonoras e visuais (ibid., p. 123)

Todo este material audiovisual serviu ainda o propósito de divulgação. Foi sendo sucessivamente utilizado nas situações de comunicação sobre o estudo, em Encontros e Conferências para os quais nos foi solicitada a participação, sendo que, no caso concreto da realização da tertúlia, por se tratar de uma situação em que a heterogeneidade dos participantes e a diversidade das perspectivas era manifesta (e convidava a entrar no rico território de fronteira), a sua apresentação se revelou muito rica e útil.

O facto de as performances e toda a sua preparação e bastidores terem sido registadas pela investigadora, inicialmente uma pessoa exterior ao grupo – o ‘outro’ – acabou por se constituir como algo a que foi conferida importância de facto e que, curiosamente, para os interlocutores, se tornou num dado que merecia confiança.

Pela primeira vez, alguém do exterior reconhecia, tal como eles, a relevância destas práticas e lhes devolvia a imagem captada. Este facto foi decisivo para o estabelecimento de uma relação horizontal que se pautou pelo interesse genuíno e respeito mútuo, espelhando as preocupações assinaladas por Caetano (2007):

A importância que as pessoas, objectos ou acontecimentos retratados assumem, é também construída pelo acto de serem fotografados. Fotografar é atribuir importância, não apenas no sentido em que é uma actividade que implica seleccionar o que tem maior relevância para ser fotografado, como também porque, uma vez registados os referidos momentos, as fotografias permanecem como marcadores simbólicos dessa importância” (ibid., p. 10)

Não podemos, no entanto deixar de referir um aspecto que corrobora a dificuldade de realização de um estudo desta natureza, não enquadrado num projecto em equipa.

Um dos problemas detectados no acompanhamento permanente a que a investigação obrigou decorreu do facto de um dado ponto de vista singular não conseguir captar a diversidade de ângulos e de pontos de vista. Este facto, tal como Benton (1995) aludiu, colocou-se sobretudo com o manuseamento de câmaras e objectivas que, como é lógico, se subordinam a um determinado sector do jogo dos performers:

To cover the action, a wide shot of the stage is needed to show the disposition of the performers, the scenery (...) A single camera recording a static wide shot is the simplest and cheapest method; however, the output is hard to watch for any length of time and shows none of the details of the performance (ibid., p. 87)

III. 6. 2. 4. Questionários

O questionário é um instrumento utilizado no trabalho de investigação, abrangendo um grande número de sujeitos e recolhendo-se deste modo, factos, opiniões e atitudes, salientando-se quatro objectivos para o seu uso:

- Estimar grandezas absolutas;
- Estimar grandezas relativas;
- Descrever as características de uma população ou grupo;
- Realizar inferências através da verificação de hipóteses, confirmando ou infirmando as que previamente foram estabelecidas através da relação entre as variáveis em causa (Ghiglione & Matalon, 2005).

No caso vertente a elaboração do questionário aos públicos, não estava inicialmente previsto no projecto da pesquisa. Surgiu a partir da análise das entrevistas e da 1.ª série de observações da performance, já que se constatou a necessidade de também incluir as perspectivas deste grupo particular envolvido na performance. Com a aplicação do questionário pretendíamos não só caracterizar e descrever as audiên-

cias das Brincas Carnavalescas, recolher dados de apreciação da performance e ainda realizar a verificação de algumas hipóteses, que emergiram dos dados das entrevistas com os interlocutores.

De acordo com três critérios de construção do questionário – Indutivo, Dedutivo e Misto – pareceu-nos pertinente a adopção do terceiro critério, já que para a sua concepção, mobilizámos material teórico pertinente, nomeadamente os estudos realizados sobre públicos de teatro e públicos de cultura que poderiam, neste caso, fundamentar as naturais adaptações a um público manifestamente exterior aos espaços convencionais de espectáculos. Por outro lado, a concepção do questionário tinha como base um vasto trabalho exploratório realizado a partir da análise das entrevistas e do processo de observação participante.

A construção do questionário sustentou-se em princípios de clareza e auto-suficiência, pois teve em vista o objectivo crucial de tratamento estatístico. Tratando-se de um instrumento estandardizado (igual para todas as pessoas) e comparativo (pretendendo-se comparar todas as respostas), tornou-se necessário estabelecer um padrão de legibilidade e transparência que dispensasse explicações suplementares. Foi dada também atenção especial à apresentação e à própria redacção. As questões foram formuladas no sentido da sua verificação.

Existe uma série de recomendações e conselhos sobre a construção de um questionário, sobretudo no que toca à organização, apresentação, ordenação, agrupamento, duração e formulação das questões. No entanto, a maleabilidade e a permanente necessidade de ancoragem à realidade e ao terreno nem sempre aconselharam uma aplicação estrita, linear e rígida desses normativos. O bom senso, o conhecimento do contexto local e a experiência acabaram por traduzir-se na melhor das ajudas à construção do questionário que seguidamente apresentaremos.

III. 7. Análise dos dados

III. 7. 1. Entrevistas

III. 7. 1. 1. Sobre a conceptualização da análise

Existem diferentes concepções metodológicas de análise. No caso das abordagens de índole qualitativa com propósitos descritivos e interpretativos, e dado o volume dos dados colectados serem usualmente elevados, constata-se a prevalência da análise de conteúdo dos discursos dos entrevistados. Mais recentemente, os procedimentos técnicos de organização, redução, categorização e sistematização, próprios da análise de conteúdo, têm vindo a ser integrados uma perspectiva mais ampla de análise narrativa (Chase, 2005; Cortazzi, 1993), para a qual concorrem decididamente outros tipos de dados produzidos pelos participantes do estudo – conversas informais, notas de campo – e sobretudo enformem a escrita de uma narrativa a várias mãos.

As diversas perspectivas de análise correspondem a diferentes níveis de desenvolvimento das abordagens qualitativas (Clandinin & Connely, 2000; Vala, 1999; Huberman & Miles, 1998; Riessman, 1993; Bardin, 1988; Holsti, 1969; Berelson, 1952).

Enquanto que para Berelson (1952) a análise de conteúdo consiste numa “*re-search technique for the objective, systematic, and quantitative description of manifest content of communications*” (ibid., p. 74), já para Holsti (1969), numa perspectiva mais ampla, refere-se a “*any technique for making inferences by objectively and systematically identifying specified characteristics of messages*” (ibid., p. 14).

Huberman & Miles (1998) propõem um modelo de análise de inter-relação permanente entre as 4 fases do Estudo: A recolha dos dados; a análise preliminar em que se processa a redução dos dados; a categorização – organização e sintetização da análise; e a discussão dos resultados.

A análise de conteúdo poderá então ser considerada como um “*conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção destas mensagens*” (Bardin, 1988, p. 42).

Na mesma linha de pensamento de Holsti e Bardin, Amado (2000) defende que um dos aspectos mais importantes desta técnica de análise é o facto de permitir, para além de uma rigorosa e objectiva representação do conteúdo das mensagens, o avanço fecundo através de aspectos menos claros, como sejam as intenções e pressupostos da fonte de comunicação, o qual ocorre à custa de inferências interpretativas de carácter subjectivo. Face às questões de confiabilidade, Weber (1990) alerta para a possível ambiguidade dos sentidos das palavras e expressões, pelo que importa o conhecimento do contexto cultural em que os discursos se produzem. Nesse sentido não raras vezes no diálogo com alguns interlocutores vimos explicitadas, de forma diversa da nossa primeira interpretação, algumas afirmações.

A questão da consistência no sistema de categorização ao tomar muito do nosso tempo na procura de um mais adequado formato, acabou por tornar-se igualmente num campo de intensa reflexão com os nossos interlocutores.

“*To make valid inferences (...) it is important that the classification procedure be reliable in the sense of being consistent*” (Weber, 1990, p. 12).

De um modo operatório, esta técnica permitiu inferir acerca dos valores, interesses, opiniões e expectativas dos interlocutores entrevistados, levando-nos a um maior aprofundamento na exploração do material e possibilitando-nos, portanto, captar mais informação e em maior profundidade.

III. 7. 1. 2. Fundamentos e critérios utilizados na análise

De acordo com os objectivos do nosso estudo, procedemos à análise de conteúdo dos protocolos das 24 (vinte e quatro) entrevistas.

A partir do protocolo das entrevistas (transcrição escrita da gravação áudio) procedeu-se ao corte das unidades de registo, de acordo com a concepção de que uma unidade corresponde ao mais pequeno fragmento de texto que tenha um único sentido autónomo (Bardin, 1988). Estas unidades de registo foram de seguida reduzidas a indicadores. A unidade de contexto adoptada foi a própria entrevista.

A classificação e a agregação dos indicadores realizaram-se, de início, de acordo com algumas categorias lógicas previamente definidas para os três tipos de entrevistas. No entanto, tendo constatado a impossibilidade de nelas incluir alguns indicadores, procedemos novas leituras e reajustamentos, o que conduziu ao aparecimento de novas categorias.¹⁶²

Tendo em conta que a determinação de categorias e subcategorias não implica a existência de indicadores respeitantes a todas elas em cada conjunto de entrevistas, o cumprimento dos critérios de coerência, homogeneidade, exclusividade recíproca e exaustividade (que devem nortear qualquer processo de categorização) não foi em nada afectado.

III. 7. 1. 3. Processo de Categorização das Entrevistas

Após as leituras dos protocolos das entrevistas (e nos primeiros contactos com o material de que dispúnhamos), estando os fragmentos dos discursos já transformados em indicadores, sentimos a necessidade de proceder a diversos reajustamentos que nos possibilitassem um corpus de categorização mais pertinente. Desse modo, a par de algumas categorias definidas previamente aquando da elaboração do guião das entrevistas correspondentes a questões centrais equacionadas pela problemática em estudo, iniciámos um processo de agregação, por categorias, que por sua vez deu origem a um sistema de subcategorização. Este trabalho minucioso de análise foi realizado com o apoio do Programa Nvivo destinado à análise de dados qualitativos. Folque (2011) salientou recentemente a sua operacionalidade:

A utilização de um software informático de análise de dados qualitativos tem como principais vantagens permitir uma organização dos dados segundo diversos critérios funcionais (categorias, atributos, conjuntos de dados) e de possibilitar uma maior flexibilidade na manipulação e análise de uma grande quantidade de dados (Tesch, 1990). Não só permite extrair determinados conjuntos de dados para realizar certas análises, como também fazer comparações e estabelecer relações entre algumas componentes (ibid., p. 138)

Antes da introdução dos dados no programa, tendo em vista o início da análise através da construção de um sistema de codificação, desenvolvemos um sistema aberto de categorias baseado nas leituras preliminares das transcrições, na mobilização dos conceitos das áreas em estudo e nas próprias questões de investigação (Miles & Huberman, 1994).

À medida que fomos categorizando os diversos fragmentos do texto das entrevistas no programa, foram emergindo novas categorias e revelando-se novos aspectos que tinham passado despercebidos numa primeira leitura. O desenvolvimento do processo de categorização possibilitou desta forma uma intensa reflexão. Embora se tenha revelado um processo longo e moroso devido sobretudo à extensão do corpus, é claro que este modo de procedimento possibilitou um ensaio e teste da categorização particularmente operacionais, sendo certo que de outra forma tal não teria sido possível sem correr o risco de tudo perder.

¹⁶² Anexo C 5: Exemplo do processo de categorização de uma Entrevista no programa Nvivo

Estão presentes dois grandes focos temáticos de análise pelos quais se pautou a reflexão dialógica com os interlocutores:

- Performance, Teatralidade Popular e Contemporaneidade
 - As Brincas Carnavalescas de Évora: Um caso actual de Performance Cultural
- Pautámo-nos ainda pela mobilização das três grandes áreas transversais do estudo – Performances Culturais; Teatralidade; Construção de Conhecimento – à luz das quais a visibilidade da reflexão sobre as Brincas se cruza.

Considerámos assim cinco grandes Tópicos:

- 1 – Cultura popular e sociabilidade
- 2 – Identidade e contemporaneidade
- 3 – Brincas e manifestações performativas populares
- 4 – Teatralidade e comunicação
- 5 – Construção de conhecimento e processos educacionais

Dentro destes tópicos identificámos quinze grandes categorias que incorporaram toda a produção discursiva dos interlocutores:

Cultura Popular e Sociabilidade

1. Elementos da cultura popular
2. Carnaval

Identidade e contemporaneidade

3. Tradição e Mudança
4. Produção de sentidos identitários
5. Contextos locais e globalização

Brincas e Manifestações Performativas Populares

6. O que são e como se desenvolvem
7. Espaço/tempo festivo e lúdico
8. Comunidade e performance
9. Unidade e diversidade
10. Exemplos paradigmáticos

Teatralidade e Comunicação

11. Teatro e teatro popular
12. Referências: arte, cultura e sociedade
13. Códigos e convenções

Construção do Conhecimento e Processos Educacionais

14. Aprendizagem
15. Formação e reflexão

Por sua vez estas categorias deram origem a um número considerável de sub-categorias.¹⁶³ Algumas destas sub-categorias são no entanto específicas de determinados grupos de interlocutores, enquanto que, a outros grupos, corresponde um outro leque de sub-categorias.

No entanto, em algumas categorias confluem os contributos de todos os grupos de interlocutores, como por exemplo no Tópico “*Brincas e Manifestações Performativas Populares*”, relativo à 6.^a categoria “*O que são e como se desenvolvem*”, em que as seguintes sub-categorias se apresentam com dados relevantes provenientes dos vários grupos de interlocutores:

- Definição e caracterização
- Função
- Memória, tradição e mudança
- Interesse actual e motivação

Optámos por incluir no próprio corpus do trabalho as passagens do discurso dos interlocutores, devidamente identificadas, que complementam, exemplificam e dialogam em permanência com a nossa análise e reflexão.

III. 7. 2. Questionários

III. 7. 2. 1. Estrutura do Questionário aos Públicos

Tomámos como referência diversos estudos sobre públicos, seus comportamentos e hábitos culturais (Santos, 1998; Fortuna & Silva, 2002; Abercombie & Longhurst, 1998; Donnat, 1998; Beebe, 1999; Bennett, 1997). No entanto, mostrou-se particularmente útil ter em conta uma diversidade de perspectivas de análise, quer do espectáculo teatral, (Pavis, 2003; Ryngaert, 1995; Ubersfeld, 1981; Guinsburg, Netto & Cardoso, 1988; Berthold, 2005) quer da performance, (Schechner, 2002; Campbell, 1996; Counsell & Wolf, 2001), quer particularmente do âmbito do teatro tradicional (Tillis, 1999; Pettitt, 2005), para a conceptualização de um quadro que fosse pertinente, contextualizado e capaz de potenciar um levantamento eficaz de questões para a construção dos questionários junto dos públicos das brincas.

Depois de concluído o processo de análise de conteúdo das entrevistas e de ponderada a respectiva síntese, detectámos que os pontos de vista das audiências podiam não coincidir com as perspectivas dos vários grupos de interlocutores entrevistados, pelo simples facto de estes se encontrarem, de uma forma ou de outra, demasiado próximos da manifestação em estudo ou profissionalmente familiarizados com o fenómeno e temáticas abordadas.

¹⁶³ Anexo C 4: Categorização da análise de conteúdo. Dada a extensão da listagem, esta poderá ser consultada em separado. Para uma maior clareza integramos no Anexo A (10 a 19) também os respectivos esquemas analíticos temáticos produzidos no processo de análise no programa NVIVO.

Verificámos que as perspectivas de alguns interlocutores, ligadas quer à criação teatral, quer à organização e programação cultural, diferiam significativamente das restantes perspectivas – sobretudo no tocante aos aspectos de apreciação estética – o que não deixa de ser natural se considerarmos a sua relação com as culturas e com os constructos que as reflectem (Costa, 2004).

Também se revelou desde logo como questão pertinente, o estudo do factor “*importância e relevância para a comunidade*” junto dos públicos das Brincas. Este factor impôs-se, pois, como categoria importante junto de todos os grupos de interlocutores entrevistados.

Deste modo, a partir da reflexão e análise do tema em que esta pesquisa se enquadra, foi possível conceber um questionário estruturado em 4 blocos temáticos:

Bloco 1 – Caracterização do espectador

Bloco 2 – Perspectiva sobre o que é a performance

Bloco 3 – Apreciação

Bloco 4 – Identificação

Foram-se esboçando questões que se tornava necessário ver clarificadas por parte das audiências das Brincas, chegando desta forma à elaboração de 8 tipos de questões.¹⁶⁴

Os aspectos que iam decorrendo da discussão e clarificação dos conceitos emergentes da própria análise dos depoimentos acabaram por ser aplicados no questionário junto das audiências.

No 1.º bloco, começámos pela apresentação de questões mais simples e directas que mobilizassem positivamente os inquiridos para a sua colaboração.

A 1.ª questão (canais de divulgação da performance) permitia conhecer a forma como os inquiridos tinham conhecimento da realização da performance.

A 2.ª questão (motivação) pretendia conhecer as razões para a assistência à performance.

A 3.ª questão (caracterização do espectador) pretendia conhecer os tipos de espectador da performance.

A 4.ª questão (participação) pretendia obter dados relevantes sobre o tipo de relação com a performance, nomeadamente ao nível da participação efectiva e das razões para a actual situação, desdobrando-se em mais 2 pequenas questões, caso a resposta face à participação directa na performance das Brincas fosse positiva.

Para além da necessidade de captar dados sobre a caracterização dos públicos e das suas relações com a performance, houve um outro tópico que se havia manifestado particularmente relevante durante a análise das entrevistas e que se prendeu com as questões estéticas e com os diversos níveis de apreciação e juízo.

Assim a questão 5 (nomeação) pretendia conhecer a percepção dos inquiridos sobre a forma como viam a performance, oferecendo como possibilidades os tipos de nomeação que tinham emergido da análise das entrevistas aos interlocutores.

¹⁶⁴ Anexos B 7 e B 8: Modelo do questionário às audiências das Brincas

A questão 6 (apreciação) a mais extensa e obrigando a uma maior reflexão por parte dos inquiridos pretendia conhecer os níveis de apreciação face às diferentes dimensões de análise da performance e do desempenho dos seus performers.

Ainda neste mesmo bloco, na questão 7 (impacto) pretendíamos conhecer o nível de valorização da performance por parte dos inquiridos.

O último conjunto de questões – 8 (dados de identificação) permitia-nos conhecer e caracterizar melhor as audiências da performance ao nível etário, profissional, académico, de proveniência (naturalidade e residência).

III. 7. 2. 2. Organização e Objectivos do Questionário

Organizámos o questionário no sentido de um agrupamento de todos os itens relativamente a cada bloco, numa progressão da objectividade para a subjectividade.

Como já referimos, o questionário apresenta-se dividido em quatro blocos, de certa forma coincidentes com o cruzamento entre a categorização da análise de conteúdo das entrevistas e as hipóteses formuladas, num total de 20 (vinte) perguntas seguidas da recolha de dados de identificação do inquirido.

No início do questionário vem inscrita uma apresentação sintética do tema do questionário: As Brincas de Évora e as suas Audiências

Enunciámos verbalmente os objectivos do questionário durante a aplicação: Conhecer e caracterizar as audiências das Brincas de Évora; Reunir dados de apreciação das Brincas; Perceber o grau de importância que é conferida à performance pelas suas audiências.

Incluímos deliberadamente o reconhecimento do contributo prestado ao Estudo. Esta estratégia mostrou ser a mais apropriada para disponibilizar o inquirido à colaboração.

No final do questionário foi de novo agradecida a colaboração.

As instruções para o preenchimento do questionário não constam, já que foram explicitadas verbalmente pelo aplicador. Foi igualmente entregue uma caneta para o registo e também para sinalizar as respostas dos inquiridos após a colocação das questões, já que sabíamos que contaríamos com um número razoável de respondentes idosos, sem escolaridade, iliteracia ou com dificuldades no seu preenchimento. Foram ainda referidas as condições de confidencialidade e anonimato.

III. 7. 2. 3. Critérios de elaboração do Questionário

Com a elaboração das questões e 'montado o esqueleto' da versão teste do questionário, vimo-nos a braços com um problema sério: Como testar? E com quem?

A apresentação das Brincas apenas se realiza num curto espaço de tempo por ano. E sempre em locais diferentes de organização 'instintiva' e ao ar livre. O tempo disponível para aplicação do questionário é extremamente curto, já que as pessoas se aproximam espontaneamente e também espontaneamente se vão embora. Não poderíamos prescindir do público de uma apresentação (potencial respondente do questionário) para fins de testagem, já que nos faria falta para testagem das variáveis de lugar

/contexto. Seria quase impossível pensar a aplicação do questionário fora do ambiente natural da apresentação e não imediatamente após a apresentação, o que poderia conduzir, de alguma forma, a ‘enviesamentos’ nas respostas provenientes de um certo “*sentimento a frio*” (oposto ao expresso ‘em cima dos acontecimentos’ como sempre se mostrou desejável).

Após reflexão sobre estas questões, decidimos testar a versão de pilotagem do questionário junto de um pequeno grupo (pessoas que sabíamos terem assistido a alguma apresentação do Grupo de Brincas no ano anterior) com características semelhantes à amostra e eliminá-los como potenciais respondentes futuros. Esta “*primeira fase do pré-teste do questionário indica-nos como as questões e as respostas são compreendidas, permite-nos evitar erros de vocabulário e de formulação e salientar recusas, incompreensões e equívocos*” (Ghiglione & Matalon, 2005, p. 157).

Após a realização desta aplicação piloto do questionário, procedemos ao levantamento e tratamento dos dados revelados e à análise dos resultados, tendo como objectivo proceder às eventuais reformulações, para conceber uma proposta definitiva de questionário.

A construção do questionário incluiu um conjunto misto de perguntas fechadas (tipo escala de Likert), de perguntas para ordenação (tipo escala de graduação) e respostas abertas (Cohen & Manion, 1989).

III. 7. 2. 4. Formulação das questões

As questões introduzidas no questionário com vista à confirmação ou infirmação das hipóteses colocadas, procuraram respeitar alguns princípios básicos: pertinência; clareza; acessibilidade da linguagem; vocabulário próximo do usualmente utilizado pela população alvo; perguntas traduzidas em questões curtas, de fácil compreensão (Ghiglione & Matalon, 2005).

Foram utilizados três tipos de questões:

- a) Dicotómicas – naquelas perguntas em que objectivamente se colocava em alternativa uma resposta positiva traduzida por SIM ou uma resposta negativa traduzida por NÃO (Ex. questão 4: Participou nalgum grupo de Brincas? Sim[]; Não[]);
- b) Escolha entre várias possibilidades – naquelas perguntas que implicam uma acção selectiva por parte do inquirido face a um conjunto de possibilidades apresentadas (Ex. questão 1: Como soube desta apresentação? Jornal/rádio []; Amigos/vizinhos []; ligações familiares ao grupo []; J. F. /C. Povo/Assoc. C. R []; outra[]).

Dividiu-se este tipo de perguntas em 3 secções:

- b. 1) Numa primeira secção o elenco de possibilidades de resposta resumia-se a três, recorrendo-se aos extremos e à utilização da posição intermédia (Exp. questão 7: Qual o impacto que esta apresentação tem na comunidade? Muito importante []; Importante []; Pouco importante []);

- b. 2) Na segunda secção deste tipo de perguntas procurámos elaborar uma lista de alternativas. Fizemo-lo do modo mais exaustivo possível tendo como ponto de partida a categorização das entrevistas, o conhecimento empírico e a fundamentação teórica sobre o assunto (Hill & Hill, 2000). Pretendemos que a ordenação desta listagem não reflectisse a perspectiva do investigador, nem se guiasse por valorações do tipo certo ou errado. A colocação aleatória da ordem de razões seleccionadas foi uma estratégia que pareceu contornar a natural criação de expectativas, dos respondentes em relação ao que seria desejado deles. Dessa forma e propositalmente tentámos diminuir o efeito de manipulação das respostas (Exp. Questão 5: Para si este evento é? Tradição[]; cortejo carnaval[]; Teatro popular[]; Confraternização de amigos[]; Festa popular[]; Outra[]);
- b. 3) Na terceira secção concebemos apenas uma questão de duas entradas, com o cruzamento de uma questão de escolha múltipla em relação a sete tópicos/aspectos (questão 6 – Na sua opinião como correu esta apresentação? quanto aos seguintes aspectos: Fundamento (história em verso); Desempenho do Mestre; Desempenho dos participantes; Desempenho dos faz-tudo; Contradança; Música; Utilização do espaço; Figurinos e adereços; Interação/relação com público. A escolha valorativa dividiu-se entre: Muito Bom; Bom; Razoável; Fraco).

Decidimos correr o risco de uma mais difícil compreensão por parte dos inquiridos, mas as vantagens daí advindas – de apreciação sectorial – ofereciam compensação, pelo facto de não ser necessária a sobrecarga com outras questões de apreciação muito semelhantes.

- c) Quanto a “*Questões de Resposta Aberta*” foi concebida apenas uma: Porquê?, decorrente da questão 7, já referida, visando a explicitação da razão da resposta dada.

Colocámos esta questão na parte final do questionário, na medida em que nos pareceu muito importante conhecer as razões e opiniões apresentadas pelos inquiridos, e com isto tentar perceber se existia alguma correspondência entre as suas razões e as razões apontadas pelos entrevistados, naturalmente mais envolvidos na problemática em estudo.

No corpo do questionário, sucedem-se as questões pela seguinte ordem:

- 1.^a – Divulgação: Constituído por uma questão de 5 alternativas, sendo que a última se reportava a outras possibilidades não passíveis de listar.
- 2.^a – Motivação: Constituído por uma questão de 5 alternativas, sendo que a última se reportava a outras possibilidades não passíveis de listar.
- 3.^a – Tipo de espectador: Constituída por uma questão de Escolha Múltipla simplificada.
- 4.^a – Participação: É constituído pelas questões 4, 4 a), 4 b) e 4 c). Temos neste item questões de resposta em alternativa, dependentes de respostas dadas em questão dicotómica anterior, (exp. questão 4 “*participou/não participou*”) com a respectiva indicação e sinalização expressa no questionário da sua continuidade de resposta.
- 5.^a – Nomeação: Constituída por uma questão de 6 alternativas, sendo que a última se reportava a outras possibilidades não passíveis de listar
- 6.^a – Apreciação: Formada por uma questão de 2 entradas, com o cruzamento de uma questão de escolha múltipla de 4 itens em relação a 7 tópicos
- 7.^a – Impacto: Constituída por 2 questões interdependentes, sendo a última de resposta aberta e justificativa da primeira
- 8.^a – Identificação: Pretendeu-se recolher dados de identificação como idade, sexo, naturalidade, residência, profissão e nível de escolaridade, já que se considerou que poderiam existir relações entre estes elementos e o conhecimento, envolvimento e a apreciação do evento.

Inicialmente na versão teste de aplicação do questionário, este bloco aparecia em 1.º lugar. Da análise das sugestões realizadas, percebeu-se que seria mais eficaz a sua transferência para o final do questionário, já que poderia ser sentido como desmobilizador ao seu preenchimento, aproveitando desde logo e “*a quente*” o início da recolha a partir das questões concretas sobre o evento a que os respondentes acabavam de assistir.

III. 7. 2. 5. Aplicação do Questionário

A aplicação foi realizada entre os dias 21 e 24 de Fevereiro de 2009, a 139 (cento e trinta e nove) pessoas que assistiram na totalidade à apresentação do Grupo de Brincas, de ambos os sexos e de várias faixas etárias. Retiraram-se de imediato do universo de inquiridos os assistentes de passagem que não tinham assistido à totalidade da apresentação, já que decorre na rua.

Os locais de aplicação do questionário, todos no concelho de Évora, foram os seguintes: Bairro dos Canaviais, Bairro de Almeirim, Évora – Largo Dos Paços do Concelho, Louredo, Valverde, Guadalupe e Nossa Senhora de Machede. Os dois primeiros locais são bairros limítrofes de Évora, o terceiro local situa-se no Centro Histórico de Évora e os quatro últimos são freguesias rurais do Concelho de Évora.

Como o questionário contou com uma pequena equipa de colaboradores para uma maior eficácia e rapidez na aplicação, já que após as apresentações os assistentes desmobilizavam quase instantaneamente confundindo-se com os transeuntes de ocasião, houve a preocupação da nossa parte de proceder a algumas indicações fundamentais para uma boa aplicação do questionário. Após a abordagem e confirmação de disponibilidade por parte do inquirido, deveria fazer-se uma apresentação sucinta do questionário e dos seus objectivos, garantindo a confidencialidade dos dados e o anonimato e colocando-se à disposição para as dúvidas que pudessem ocorrer. Foi também prevista a possibilidade do aplicador colocar as perguntas oralmente e assinalar as respostas dadas, devido a dificuldades de natureza vária detectada (iliteracia, idade avançada, dificuldades de visão, analfabetismo).

Tendo em conta todas estas variáveis e apesar de a natureza do questionário ser predominantemente qualitativa, a sua análise acabaria por pressupor um tratamento quantitativo.

Usámos o SPSS (Statistical Package for the Social Sciences) versão 17.0 para Windows como instrumento facilitador para o tratamento e análise dos dados. Foi criada uma base para introduzir os dados, segundo o sistema de codificação pré-estabelecido, de forma a identificar cada variável.¹⁶⁵

Embora consistindo o questionário em dois tipos de variáveis – nominal e ordinal – realçamos que a maior parte das variáveis são nominais. Por tal, foram realizadas tabelas de frequência, de forma a reunir os respectivos valores percentuais. A este tipo de questões pode-se atribuir um número a cada categoria para codificar a resposta e calcular a sua frequência (Hill & Hill, 2000).

Passamos neste momento a apresentar o IV Capítulo da nossa investigação que se debruçará particularmente sobre o Estudo das Brincas Carnavalescas de Évora, nos diálogos e confluências possíveis com a cultura e a contemporaneidade.

¹⁶⁵ Anexo B 9: Modelo do questionário definitivo e respectiva cotação para análise no SPSS.

CAPÍTULO IV

Estudo de Caso: As Brincas Carnavalescas de Évora

“Pode-se dizer que existe um parentesco evidente entre a vida social e a expressão artística, parentesco perturbador, menos marcante do que o existente entre a vida religiosa e a vida social, mas parentesco que salta aos olhos” (Duvignaud, 1972, p. 36)

IV. 1. Primeiras Questões

O Estudo de Caso sobre as Brincas de Évora permitiu contextualizar a reflexão iniciada no primeiro capítulo sobre performance cultural, teatro popular e contemporaneidade.

O trabalho de campo desenvolvido no decurso da pesquisa foi um longo período de criação de afinidades e cumplicidades com os membros desta comunidade e restantes interlocutores. Uma partilha de anseios e temores, de construção conjunta de conhecimento, uma contínua reflexão sobre o fenómeno que se foi cimentando, ora nos espaços da festa, ora nos espaços informais de convívio, mas também nos espaços formais de debate e encontro na cidade e no espaço académico, em conferências em que todos participámos. As vozes que ecoam ao longo desta análise são as de uma equipa de “*investigadores*” constituída pelos participantes no estudo (membros e ex-membros dos grupos de Brincas, acompanhantes dos grupos, públicos, estudiosos locais e colectores dos fundamentos, agentes culturais da região, criadores e formadores de teatro – designados por especialistas – e por nós próprios). Torna-se por vezes difícil e não reflectiria de todo a verdade do processo, a atribuição de uma identidade específica a cada uma das vozes. As nossas vozes convergem, divergem, ou entoam num coro, na procura duma produção discursiva que reflecta a realidade actual das manifestações performativas populares, os seus constrangimentos e desafios.

Para uma melhor caracterização das Brincas, é necessário reflectir sobre a diversidade dos pontos de vista que estão presentes quando analisamos determinado fenómeno. Os enfoques da percepção, mediados pelo nível de experiência e conhecimento pessoal, obviamente muito contribuíram para a aproximação a uma definição. Este estudo, em particular dada a relação de investigação dialógica com os vários interlocutores, possibilita que seja sempre tomada em consideração numa relação de pares, os olhares dos próprios implicados na performance (performers, colaboradores, famílias, amigos e públicos) e o olhar “*mais*” exterior de assistentes ocasionais, acompanhantes de muitos anos, “*leaders*” e responsáveis culturais, investigadores e especialistas das áreas em estudo.

A polifonia de conceitos e termos, a sua permanente re-construção, com que vamos avançando a reflexão, não poderá ser confundida com indecisão conceptual ou com menor rigor na sua aplicação. Ela reflecte uma opção consciente de um processo de escrita a várias vozes. Para tal, procuraremos sempre delimitar e estabelecer os referenciais que presidem à diversidade dos conceitos envolvidos aquando da produção da escrita. Atendendo à dimensão cultural da performance que nos propomos analisar, tivemos que ter em conta, tal como Langdon (1999) sustentou, a “*multivocalidade dos símbolos, a polifonia de vozes, as sensibilidades, afectos, emoções que ligam as narrativas à vida cotidiana*” (ibid., p. 15).

As Brincas Carnavalescas de Évora, tal como outras manifestações similares, decorrem num tempo longo, não se esgotando nos quatro dias do Entrudo: “*leva meses numa organização na comunidade, para preparar tudo aquilo que compõe o espectáculo da folia, que é: a roupa, a festa, a comida, a decoração, o canto, a música, o*

ensaio, a logística – em que casa é que eu vou passar para avisá-los, porque lá naquela casa se prepara, o altar, a comida, a recepção, se avisa os vizinhos à volta para eles virem também (o público daquela performance)” ‘ICLM’.

A Performance não se confina ao momento de apresentação /comunicação num espaço e tempo concretos, não só vive no antes e no depois, como reflecte também os discursos que são produzidos sobre ela.

Nesse sentido, a apresentação deste preâmbulo justifica-se, dado que “*Precisamos examinar a linguagem e a sua produção como uma forma de disputa social*” (McLaren, 2000, p. 29), assim como teremos que atender ao fenómeno de hibridização, proposto por Canclini (2006), que se baseia na articulação deleuziana dos processos de desterritorialização e reterritorialização, no sentido de compreender as referências culturais dos vários grupos de indivíduos que intervêm neste estudo, almejando um novo padrão de diálogo e rompendo hierarquias.

A linguagem, como qualquer outro sistema de signos organizado, é um aspecto muito importante a ter em conta neste estudo: “*a linguagem é o meio básico através do qual as identidades sociais são construídas, os agentes sociais são formados, as hegemonias culturais asseguradas, designando e agindo sobre a prática social*” (Fraser, 1992, apud McLaren, 2000, p. 30). Considerando a linguagem como actividade cognitiva extremamente complexa e elaborada, perceberemos facilmente como actua sobre todas as perspectivas e práticas quer individuais, quer colectivas:

Language is impossible without thought, and language and thought are impossible without the world to which they refer, the human word is more than mere vocabulary — it is word-and-action. The cognitive dimensions of the literacy process must include the relationships of men with their world. These relationships are the source of the dialectic between the products men achieve in transforming the world and the conditioning that these products in turn exercise on men (Freire, 1985, p. 50)

IV. 1. 1. A nomeação da “coisa”

A questão da nomeação é, já de si, uma opção ideológica. Segundo as perspectivas de Freire (1981) e tendo em conta que no seio deste estudo nos interessam os processos partilhados de construção de conhecimento, a capacidade de nomear o mundo é, já em si, um acto de conhecimento só possível se construído no diálogo e na interacção com os outros:

Não é possível o diálogo entre os que querem a pronúncia do mundo e os que não querem; entre os que negam aos demais o direito de dizer a palavra e os que se acham negados nesse direito. É preciso primeiro que os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra, reconquistem esse direito, proibindo que esse assalto desumanizante continue (ibid., p. 93)

A questão que se coloca é a do reconhecimento de que qualquer ser humano tem o direito a ter uma voz (Freire, 1981) e aí reside a importância da nomeação das brincas, dum ponto de vista ético. Enquanto práticas performativas de determinados grupos contextualmente situadas, torna-se determinante o nosso dever ético enquanto investigadores, a fazer ouvir as suas vozes sem a necessária tradução cultural, tão

comum nos estudos académicos. No entanto, o processo para aceder a “*pronunciar o mundo*” implica tempo, espaço de escuta e reflexão crítica só possível numa relação cúmplice e solidária: “*it is a courageous endeavour to demythologise reality, a process through which men who had previously been submerged in reality begin to emerge in order to reinsert themselves into it with critical awareness*” (Boland, 2008, p. 4).

A desconstrução¹⁶⁶ dos nossos “*olhares*”, ou como Freire gosta de chamar de processo de “*descolonização da mente*”, é um processo difícil que requer uma implicação “*in specific historical and discursive conditions, requiring constructions in different practices of reading*” (Bhabha, 1990, p. 73). Exige não apenas um descentramento do nosso ponto de vista, a disciplina de recusa duma perspectiva “*logocentrica*” (Said, 2001,1995; Spivak, 1988), mas também a perícia no uso de ferramentas para ler e compreender os sistemas discursivos e culturais do “*Outro*”, atendendo às dimensões das suas referências culturais próprias. Este esforço, partilhado por numerosos autores, tem no entanto enfermado por uma visão do ‘Outro’, onde se reflecte ainda a pesada herança do marxismo e das correntes de algum pensamento multiculturalista auto-flagelatório, radicando numa excessiva vitimização do oprimido, do minoritário, do despojado: “*European intellectuals have assumed that they know the “other,” and can place it in the context of the narrative of the oppressed*” (Maggio, 2007, p. 420).

Como referido no anterior capítulo, a dificuldade de uma precisa nomeação das Brincas advém igualmente da heterogeneidade dos pontos de vista das diferentes áreas de conhecimento mobilizadas para o seu estudo, situando-se na intersecção entre diversos campos: do teatro, da performance, do folclore, etc.

Na abordagem antropológica, estes tipos de manifestações são frequentemente designados como formas festivas (Guss, 2000) e performances culturais (Singer, 1972). Turner (1982) usou também esta última designação abrangente onde incluiu o teatro tradicional¹⁶⁷.

Segundo Carlson (2004), o interesse de Schechner (1988) pelo trabalho desenvolvido por Turner (1987, 1982) impulsionou decisivamente a sua construção de uma teoria da performance, sobretudo ao nível do estudo das relações entre o drama social e o drama estético: “*He argued that Turner’s four-phase plan was not only universally found in human social organization but also represented a form discoverable in all theatre*” (Carlson, 2004, p. 17).

¹⁶⁶ Luís Carmelo (2003) sintetiza da seguinte forma o conceito de desconstrução: “*Utilizado pela primeira vez por G. Derrida, no momento auge do estruturalismo, o termo Desconstrução pretende, em primeiro lugar, traduzir as palavras heideggerianas “Destruktion” e “Abbau” (...) a desconstrução é sobretudo um movimento, uma atitude, ou uma prática que visa uma “ironia dupla”, (...) Por um lado, pretende mostrar que o significado não é unívoco, nem tende para a univocidade, mas, por outro lado, tem em vista ilustrar que a linguagem, no seu próprio campo que é o da acção no mundo, se desestrutura, assim como o próprio mundo, à proporção das suas próprias univocidades orgânicas ou constitutivas. Quer isto dizer que, de facto, não existe significado derradeiro, ou última palavra*” (ibid., p. 219).

¹⁶⁷ A análise dos *dramas sociais* “*units of an harmonic or disharmonic social process, arising in conflicts situations*” (Turner, 1987, p. 74), conduziram Turner à identificação de um modelo de 4 fases (ruptura; crise; reconciliação; integração ou cisão). No entanto, segundo o autor, no teatro tradicional não se atingiria o 4.º estágio.

Na abordagem da performance que, segundo Schechner (1988), inclui uma diversidade de manifestações comportando o jogo, o teatro e o ritual, estão presentes quatro qualidades básicas, que poderemos encontrar nas Brincas Carnavalescas: “a special ordering of time, a special value attached to objects, non productivity in terms of goods, and rules” (ibid., p. 8).

Na reflexão sobre as especificidades do Drama, Script, Theatre, and Performance, Schechner (1988) sintetiza da seguinte forma as distinções entre os termos:

To summarize thus far: the drama is what the writer writes; the script is the interior map of a particular production; the theatre is the specific set of gestures performed by the performers in any given performance; the performance is the whole event, including audience and performers (technicians, too, anyone who is there) (ibid., p. 87)

Para alguns autores “as preocupações de Schechner incidem sobre os diferentes tipos de performances, *estético-teatrais*: como são ‘construídas’ pelos seus participantes, em diferentes situações e contextos culturais diversos, que efeitos tais experiências tendem a produzir nos atores e platéia” (Silva, 2005) e que estão igualmente no âmbito deste estudo. Desta forma, analisamos as Brincas Carnavalescas como performance, um evento total, envolvendo toda a sorte de relações e acções que se desenvolvem para além do estrito jogo “*cénico*” dos performers.

Interessa-nos porém, descrever e analisar as Brincas também sob a perspectiva do teatro, ocorrendo desde logo pouca clarificação sobre a designação mais adequada a este tipo de manifestações.

Analisando a nomeação em língua portuguesa, deparamo-nos de imediato com as designações Teatro Popular¹⁶⁸, Teatro Tradicional¹⁶⁹ e Teatro folclórico.¹⁷⁰

Na esfera de influência francófona aparece também a designação “*théâtre populaire traditionnel*” diferenciando-se do teatro popular e do teatro convencional, que assumem conotações completamente diversas.¹⁷¹

No mundo anglo-saxónico há que distinguir “*popular theatre*” (Schchter, 2003) destas formas de teatralidade de origem tradicional. A designação “*folk theatre*” é a mais amplamente utilizada na tradição popular europeia que, de acordo com a perspec-

¹⁶⁸ Machado Guerreiro refere na sua Introdução ao Teatro Popular Português de Leite de Vasconcelos o seguinte: “*Pensamos que se vai continuar a chamar teatro popular, entre nós, ao muito que existiu, ao pouco que existe e ao que se deseja que continue a existir: um teatro que se distingue do erudito, do culto, do profissional, do teatro de escola (...) concebido, apresentado e presenciado por populares*” (Guerreiro, 1976, p. XIV).

¹⁶⁹ Lemos (1980) no estudo que realiza sobre algumas manifestações teatrais de cariz religioso em Portugal usa a expressão teatro tradicional. Aliás Ménéndez-Pidal (1954) já tinha há muito proposto a substituição de popular por uma designação mais exacta: tradicional.

¹⁷⁰ Camarotti (2001) que, no seu estudo sobre o Teatro do Nordeste discute as designações teatro popular e teatro folclórico, contrapõe a designação “*teatro do povo*” à bastante difundida expressão teatro popular.

¹⁷¹ Com frequência esta designação aparece associada ao tipo de teatro tradicional oriundo de África e da Ásia.

tiva analítica desenvolvida por Tillis (1999), se caracteriza por “*nonexclusive aesthetic frame shared by performers and audience simultaneously delivered by the performers and received by the audience*” (ibid., p. 168).

O termo “*theatrical folklore*” aparece como uma nomeação possível, já que poderá abranger não apenas o drama mas também o “*non-dramatic music (e. g., the ballad), dance (e. g., the square dance), as well as the myth, legend, and fairytale of the storyteller’s art*” (ibid., p. 168).

Esta questão levanta de novo uma velha oposição: texto versus performance, havendo autores que subsumem um aspecto ao outro e vice-versa. Esta questão será abordada com maior detalhe posteriormente, sendo que merece a nossa nota o facto de Tillis conseguir razoavelmente resolver o problema, com a assunção da categoria de “*public performance*”, onde as Brincas na perfeição se encaixam: “*of course myth, legend, and fairytale have traditionally been treated as genres of text, rather than as performance*”¹⁷² (ibid., p. 168).

Este autor introduz, ainda, uma diferenciação não de somenos importância, já que integra na categoria “*teatro folclórico*” tudo o que define genericamente drama, designado como: “*a shared frame of make-believe action, enactment over time and space*” (ibid., p. 168). As distintas especificidades e identidades surgem assim, na área do “*teatro folclórico*” com naturalidade, dentro de um mesmo horizonte:

music is distinguished by aural patterning of rhythm and/or melody; dance by spatial movement and patterning; myth, legend, and fairytale by oral narration, to be further differentiated from one another on the basis of such criteria as performance situation (narrator, audience, occasion), content, style, level of belief accorded to the story, performance practices, and so on (ibid., p. 168)

Podemos considerar ainda que o Teatro Tradicional/“*Teatro folclórico*” se situa num mesmo nível de análise da dança e música tradicional, usualmente investigados por etno-musicólogos e folcloristas, sendo desta forma encarados como géneros específicos (Abrahams, 1972; Dundes, 1978; Helm, 1980).

Após esta breve contextualização, mesmo que tenhamos que ter em conta que a análise do espectáculo teatral, per si, não nos elucida sobre todos os factores que contribuem para a compreensão da performance das Brincas, optámos pela organização do Estudo de Caso permeado pelas clássicas questões do trabalho teatral – Onde? Quando? Quem? O quê? Como? Para quê? – por nos parecer este o formato mais adequado ao questionamento de índole etnográfica, permitindo desta forma alinhar as grandes categorias de análise que estiveram na base de toda esta reflexão.

¹⁷² “*the performance of texts such as these can be classified within the category of public performance specifically, within that of theatre (...) (see Propp 1968 and Lüthi 1982 for penetrating discussions, from radically different perspectives, of the fairytale as a textual genre) ; but as Dan Ben-Amos (1982) and Abrahams (1977) rightly point out, these texts have their primary existence in performance*” (Tillis, 1999, p. 168).

IV. 1. 2. Metodologias de Análise da Performance

Para a nossa análise, foi particularmente útil a perspectiva proposta por Tillis (1999), que divide em quatro macro-categorias os contributos das várias abordagens particulares:

- 1 – “*Cultural/Formal Context of Performance*”;
- 2 – “*Performance Situation*”;
- 3 – “*Performance Texts*”;
- 4 – “*Performance Practices*”.

O autor tomou como pontos de partida a tradição teatral aristotélica, os três níveis de análise da performance folclórica de Dundes (1978)¹⁷³, a contextualização de cultura de Malinowski (2009) e também a análise semiótica de performance de Fischer-Lichte (1992)¹⁷⁴ conferindo multi-dimensionalidade a esta organização aberta e, ao mesmo tempo, englobante¹⁷⁵.

Tivemos sempre presente esta sugestão analítica, quer na organização da recolha de dados, quer na realização e aplicação dos instrumentos de recolha, ou seja na aplicação de entrevistas questionários e observação, quer ainda no tratamento e análise dos resultados.

¹⁷³ Uma metodologia operacional e eclética é a proposta por Alan Dundes (1978) que propõe três níveis de análise à chamada “*folkloric performance*”, nomeadamente, a textura, o texto e o contexto. O primeiro nível inclui “*linguistic features*” (como o ritmo, a rima, a aliteração, etc., o segundo corresponde, por sua vez, a uma “*single telling*” e o terceiro, por fim, corresponde à “*specific social situation in which that particular item is actually employed*” (*ibid*, pp. 25/27). O mais positivo neste método é a atenção dada ao “*folklore as it actually exists*” (*ibid*, p. 37) ao contrário do que acontece na maioria das abordagens da área, quase sempre apenas ligada à análise apenas textual.

¹⁷⁴ Nos estudos conduzidos por Fischer-Lichte, a autora identificou 14 tipos de signos: “*sounds, music, linguistic signs, paralinguistic signs, mimic signs, gestural signs, proxemic signs, mask, hair, costume, stage conception, stage decoration, props, lighting*” (Fischer-Lichte, 1992, p. 15).

¹⁷⁵ Vide Anexo B 2: Categorização analítica de Tillis (1999)



Foto 15 – Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga

IV. 2. O Quê: O que são as Brincas? Como as define a literatura?

Começemos por referir que Leite de Vasconcellos na sua importante obra em três volumes em que coligiu o Teatro Popular Português¹⁷⁶, ao referir a existência das Brincas, as integrou no volume de Teatro Religioso.

O Ministério da Cultura, através do Programa Identidades desenvolvido pela Direcção Regional de Cultura do Alentejo, integrou-as de pleno direito no Teatro Tradicional do Alentejo, constando “do inventário do património imaterial do Alentejo”¹⁷⁷:

Algumas expressões que se podem classificar de teatro tradicional, mostrando a grande diversidade e riqueza desta região neste domínio, como é o caso dos Presépios, curtos autos de Natal feitos por homens cuja realização se abandonou há cerca de 20 anos (Nisa e Crato); do Cântico ao Horto das Oliveiras, ‘representado’ em Maio e hoje só subsistente na Aldeia da Venda (Alandroal) e na Barrada (Reguengos de Monsaraz); ou das Brincas dos Canaviais (Évora), representações que se realizam no Carnaval, compostas de uma contradança e de um ‘fundamento’ em décimas (fonte: DRC_A)

Costa (2009) não coloca qualquer objecção à introdução das Brincas no campo do teatro popular. Aliás é paradigmático que, sendo uma das raras vozes que alude explicitamente a esta manifestação, a refira à cabeça de uma listagem relativamente exaustiva do panorama teatral de origem tradicional em Portugal:

No teatro popular inserem-se as «brincas» (mistura de dança, pantomina e recitação de estilo burlesco); as «cegadas» (cantos de crítica e maldizer); as «chacotas» (antigas danças acompanhadas de cantos, a fazerem parte dos «autos populares», alguns de Gil Vicente); os «vilancicos» (pequenas composições poéticas cantadas em festividades religiosas); os «colóquios» (narração de um texto entre dois ou mais intérpretes); as «comédias» (antigamente a relatarem um drama, hoje a indicarem a sátira ou a graça, o teatro para rir); os «entremezes» (breves composições jocosas, burlescas ou dramáticas, representadas entre os actos de uma comédia ou drama); as «famas» (monólogo ou diálogo de louvor a um santo, dividido entre uma parte séria e outra jocosa, geralmente para anunciar que se lhe vai dedicar uma festa); as «farsas» (narração e acção burlesca e de zombaria); as «mouriscadas» (danças e narração de conteúdo dramático e histórico); os «fantoques» ou «robertos» (narrações caricatas e por vezes de crítica em que as personagens são bonecos que se fazem mover por meio de cordéis ou apenas com as próprias mãos de quem os manipula); as «reisadas» (representações populares em honra dos Reis Magos); as «loas» (cânticos religiosos em louvor dos santos ou resumo da comédia ou drama que se vai apresentar); as «pantominas» (com parte coreográfica acompanhada de música e letra, em que os actores só se exprimem por gestos – mímica); as «danças de Entrudo» (compostas por danças e recitação, tradicionais da ilha Terceira, Açores), e ainda «estreléquios», em Braga, «ensaiadas» em Aveiro, e «actos» ou «cascos» em Chaves (Costa, 2009)

Também Bretão (1998, 2001) se refere às Brincas como parentes próximas das danças carnavalescas da Terceira, nomeadamente, evocando-as como exemplo da utilização de trajes garridos, na polémica gerada em torno das influências dos “*brasileiros*

¹⁷⁶ Esta obra relevante, editada pela Universidade de Coimbra, contou com a coordenação e notas de Machado Guerreiro, dividindo-se em 3 volumes: Vol I – Teatro Religioso, 1976; Vol II – Profano, 1979; Vol III – Açores, 1974.

¹⁷⁷ A execução do Programa Identidades foi suspensa em 2010.

torna-viagem” nas actuais manifestações portuguesas, continentais e insulares: “*Então não são extremamente garridos os trajes usados nas bugiadas (...) e em tantas outras formas de teatro de rua, como as Brincas de Évora?*” (Bretão, 1998, p. 70).

Não foram encontrados Estudos académicos específicos sobre as Brincas Carnavalescas de Évora, entre os que foram realizados em Portugal sobre estas temáticas (ver capítulo anterior sobre ligação com outras performances culturais). Percebe-se que, contrariamente ao ocorrido com outras manifestações (Bugios e Mourisqueiros, Caretos, Auto de Floripes, Colóquios de Miranda, entre outros), as Brincas não tenham colhido a curiosidade académica. Se pensarmos num sem número de manifestações existentes no Sul de Portugal, não se trata apenas das Brincas não merecerem o estatuto de objecto de estudo. Salvo exemplares excepções (e. g. Bonecos de Sto Aleixo), este facto não retrata uma mera coincidência mas evidencia o desequilíbrio na distribuição geográfica dos estudos etnográficos conduzidos em Portugal (Leal, 2001).

Por tal razão, a totalidade das referências encontradas incluem não apenas a diversidade dos pontos de vista dos seus autores, mas também os recursos e conhecimento disponível nas diferentes épocas em que foram realizadas (Leite de Vasconcelos, 1976; Azinhal Abelho, 1973; Silva Godinho, 1985; Arimateia, 1987, 2010; Barros e Costa, 2002; Costa, 2009; Terra, 1985; Matos, 1985, 2007; Fernandes, 2008; Vieira, 2005; Bretão, 1998, 2001).

Leite de Vasconcelos, no seu importantíssimo trabalho de recolha e sistematização da etnografia portuguesa, refere-se apenas pontualmente às Brincas como “*Um espectáculo que constava de descantes e de baile organizado por grupos que o executavam*” (Vasconcelos, 1976, p. 15), inserindo-as no seu volume dedicado ao Teatro Popular Religioso. Azinhal Abelho (1973) refere-se às Brincas de uma forma mais explícita. Aliás, este autor teve um papel importante na divulgação das manifestações populares do Alentejo, de onde era oriundo (Borba) e os seus escritos são referência obrigatória para a compreensão da diversidade das performances culturais na região¹⁷⁸, mesmo que tenhamos que enquadrar a sua produção no modelo “*de folclorização na sua mais*

¹⁷⁸ Manuel Azinhal (2004) refere a importância de Azinhal Abelho da seguinte forma: “*Sempre que em Évora calha em conversa falar com alguém menos novo sobre os cortejos históricos e etnográficos que em tempos assinalaram as Festas da Cidade, por São João e São Pedro (...) Ninguém associa porém o nome esquecido de Azinhal Abelho a essa recordação gravada na memória de todos como certamente também os organizadores dos “santos populares” de Lisboa, e das suas marchas, não fazem ideia sobre quem tenha sido a pessoa que usou tal nome. E talvez mesmo em Elvas, na sua Estalagem de Santa Luzia, não haja ninguém com recordação sobre homem de um passado tão remoto. Só mesmo Orada, a sua aldeia, teve a ideia de dar o seu nome a um centro cultural, que não sei se, ou como, funciona. Isto para dizer que toda a vida e obra de Azinhal Abelho foi marcada por amores constantes, imutáveis desde o seu aparecimento na vida cultural do país (as suas “Confidências de um Rapaz Provinciano” receberam o prémio de poesia Antero de Quental, dois anos depois de o mesmo ter sido atribuído a Fernando Pessoa) até ao seu final (os projectos que o animaram mesmo na fase final da vida visavam ainda levar à cena os autos populares que o fascinavam, e o último livro que viu impresso foi a antologia denominada “Cancioneiro do Vinho Português”) nos deixou o vastíssimo “Teatro Popular Português”, e o delicado lirismo ruralista (...). A composição poética que se segue [bem à maneira de Gil Vicente.] (...) é bem representativa das paixões que marcaram sempre a obra do autor: a sua província, o seu povo, o teatro: MONÓLOGO DO MAIORAL // Alto lá! Ó Camarada! Nós somos d’Além do Tejo/E viemos ao cortejo /Assinalar o lugar/Lá das terras do Suão./Nunca avistamos o Mar./Nós somos também Nação.” (Azinhal, 2004).*

fiel acepção, ligado à implantação do Estado Novo e à acção particular de António Ferro à frente do SNP/SNI, que projecta e (re)constrói uma clara visão (modernista, diga-se) da cultura popular como um produto para ser encenado, esteticizado” (Raposo, 2000, pp. 3/4), revelando um “*optimismo auto-celebratório*” (ibid. p. 6).

Por via da compilação de Azinhal Abelho (1973), tivemos contacto com fragmentos de fundamentos de Brincas dos anos 30 e com a especificidade do seu versejamento em décimas. O texto “*Os meses do ano*” de 1922 refere a autoria de Marcelino José Bravo. No mesmo texto é introduzida uma entrada de Joaquim Carrageta que refere também o texto de uma Brinca “*As Fontes*” datada de 1933. Numa passagem da carta enviada a Azinhal Abelho e introduzida no volume supracitado, Silva Godinho infere sobre a existência das Brincas já em finais do séc. XIX e refere a existência de uma Brinca “*As cinco partes do Mundo*” da autoria de Jesuíno dos Santos Carrageta (exímio tocador de pandeireta), que terá sido apresentada nos anos 20.



Foto 16 – Grupo de Brincas (Anos 40), Cedida por Ricardo Fernandes/ cred. fot. anónimo

Foto 17 – Grupo de Brincas (Anos 60), Cedida por Luís de Matos/ cred. fot. anónimo

No entanto, para a grande maioria dos autores, existe um denominador comum na forma como às Brincas se referem. A afirmação sobre a sua não existência actual¹⁷⁹ ou o seu inevitável desaparecimento, poderá (muito provavelmente) ter contribuído para a não existência de estudos académicos sobre as Brincas.

Antes de avançarmos devemos ressaltar a dualidade de significados quando as Brincas são nomeadas, referindo-se indistintamente ao grupo que se apresenta ou ao que é apresentado:

Convém clarificar que se denomina brinca o grupo de homens ou rapazes que se organizam anualmente (ciclicamente) para a construção e execução de uma dramatização popular durante a época festiva do Carnaval. No entanto, poderá igualmente entender-se por brinca toda a acção dramatizada (o fundamento), musicada (a contradança, a valsa, a canção, etc.) e coreografada (as diferentes formações que têm lugar ao longo de toda a acção: as rodas, etc.) que esse grupo assume nas várias representações que realiza (Arimateia, 2010)

¹⁷⁹ Já em 1973, ano da publicação do livro de Azinhal Abelho, em que surge o texto de autoria de Silva Godinho sobre o tema, este se refere ao desaparecimento das Brincas.

Nos eixos da abordagem realizada por vários autores, podemos ver reflectidas as diversas perspectivas teóricas e opções metodológicas de afiliação. Assim, detectam-se desde as interpretações mítico-religiosas: “*A bandeira (...) manifestação simbólica do axis mundi, (...) representação de reminiscências paradigmáticas do centro do mundo, num espaço tradicionalmente sagrado (...) passagem cíclica do Caos para o Cosmos... do Inverno para a Primavera*” (Arimateia, 2010), até às abordagens culturais tomando em linha de conta sentidos eminentemente textuais, “...o «Fundamento», motor/raiz da Brinca (...) alicerce que o povo vai utilizar para com ele construir uma Brinca e nesta proceder à «inversão social» (...) numa paródia do sério pelo sério” (Terra, 1985, p. 1267).

Podemos caracterizar as principais preocupações destes estudos situando-os em diversos níveis de análise:

– Da caracterização e função sociocultural das Brincas, “*caracterizadas por uma marcada ruralidade original. (...) durante os meses de ensaios para levantarem a brinca, esta funciona como um importantíssimo factor de coesão social de grupo, uma forma de animação cultural comunitária por excelência*” (Arimateia, 2010); “*constituíam ao tempo uma forma de transmitir conhecimentos a quem, por razões diversas e uma fundamental (o analfabetismo), nada sabia*” (Matos, 1985, p. 1259);

– Da tentativa de determinação das suas origens Oliveira (1995) apresenta-nos um vasto panorama de diferentes versões sobre a origem e significado deste tipo de manifestações, consoante se fundamentam mais sobre “*as teorias mítico-religiosas e mágico-rituais*” (ibid., p. 37), ligadas a uma “*concepção medieval (...) sobrevivências de ritos ou práticas mágicas ligados a cultos agrários*” ou fundamentadas nas perspectivas mais científicas, nomeadamente as que preconizam o seu enraizamento na ludicidade (ibid., p. 40).

Neste sentido, alguns autores tentam fundamentar o quão remota está a sua origem: “*A sua origem pode remontar ao século XVIII, ou, mais recuadamente, ao século XVI, a fazer lembrar os autos ou farsas de Gil Vicente, quer pelo estilo de linguagem utilizada, quer pelas situações criadas ao longo das «brincas»*” (Costa, 2009); “*Alguns autores apontam o século XVIII, outros fazem remontar a sua origem à época e aos autos de Gil Vicente, no século XVI, outros ainda há que não arriscam quaisquer datas para a sua origem*” (Arimateia, 2010). Esta incerteza de datação é especialmente notada, fazendo “*remontar a tradições mítico-religiosas ancestrais, nomeadamente inseridas em contextos de culturas e vivências de forte conotação agrária*” (ibid. 2010);

– Da sua integração num conjunto patrimonial local com implicações para a intervenção sociocultural.

O conhecimento do valor patrimonial local das Brincas é percebido como relevante na intervenção sociocultural. A “*salvaguarda e revitalização do património, (...) como elemento fundamental do reforço da identidade colectiva de uma comunidade constituem uma temática com um elevado interesse e potencial para intervenções no âmbito da animação sociocultural e comunitária*” (Vieira, 2005);

– Da sua afiliação a uma produção discursiva (falada e escrita) com base na oralidade.

As características vernaculares registam-se no próprio texto dos Fundamentos “*marcadamente popular, com recorrência a termos regionais alentejanos (...) acentua características próprias dum vocabulário específico do carnaval, aquele a que Bakhtine chama «vocabulário da praça pública»*” (Terra, 1985, p. 1267).

Assim, “*A principal dificuldade do investigador destas matérias é o facto dos fundamentos, que existiram anteriormente à actividade de escrita e de registo do Sr. Raimundo, pertencerem a uma tradição eminentemente oral*” (Arimateia, 2010);

– Da consideração tradicional de teatro implicando os elementos – texto dramático, tema e género: “*não são uma ‘brincadeira jocosa’ (mas) uma representação teatral baseada num Fundamento*”, cujo texto em verso se debruça sobre temas sociais, históricos, políticos, passionais, etc. (Matos, 2007); “*melodrama cuja acção gira em torno dum conflito (...) representação teatral quasi convencional*” (Terra, 1985, p. 1266-1268);

– Na inventariação e arquivo textual

“*À medida que ia «calcorreando montes e vales» em busca de elementos que me permitissem levar por diante esta recolha (...) A dificuldade maior residia no facto de ter que juntar os pedaços de Fundamentos ou casco, ruídos, pelos ratos, rasgados, queimados, ou até cosidos como se de trapos se tratassem, enfim, num péssimo estado de conservação*” (Matos, 2007).

De certa forma as perspectivas que daqui decorrem articulam-se com abordagens largamente difundidas tendo como referência os estudos folclóricos. Este tipo de manifestações aparece referenciado como ritual, celebração, contradança¹⁸⁰ mas raramente como teatro (Dömotor, 1981; Dundes, 1978). No entanto, pugnano por uma análise abrangente, não poderemos deixar de ter em consideração os contributos de perspectivas que situam este tipo de performances numa categoria mais restrita, assumindo as características específicas de “*ritual drama*” (Helm, 1980; Brody, 1969), “*folk drama*” (Pettitt, 2005) e de “*theatrical folklore*” (Tillis, 1999). Tendo em conta a análise cruzada dos variados grupos que compõem os nossos interlocutores, pudemos perceber que as Brincas se apresentam nomeadas de diversas formas (teatro, tradição, festa, encontro, carnaval¹⁸¹) sendo no entanto possível agrupá-las em duas grandes categorias:

- 1) As Brincas como manifestação artística, nomeadamente teatral;
- 2) As Brincas como manifestação festiva de índole carnavalesca tradicional.

¹⁸⁰ No estudo de José Alberto Sardinha (2000) sobre as Tradições Musicais da Estremadura, em referência específica às contradanças encontramos uma razão plausível para a designação de Brincas e Contradança como equivalentes, usadas por alguns interlocutores e autores (Lima, 1998; Sardinha, 2000). De facto, baile e brincadeira aparecem como sinónimos neste excerto: “*Na região de Sintra e Mafra (...) a «casa do balho» era conhecida por «casa da brincadêra», dizia-se, conforme a época do ano: «Vamos à brincadêra!» ou «Vamos ao serão!» (Assafora, Sintra). Na região de Sesimbra ouvimos um dos nossos entrevistados utilizar a palavra brincar como sinónimo de bailar: explicando coreografias, dizia ele que primeiro «brincavam desagarrados», depois agarrados, mais adiante «brincavam» todos em volta, etc.*” (Sardinha, 2000, pp. 327/328).

¹⁸¹ Estas acepções não se apresentam mutuamente exclusivas embora se possa revelar uma maior predominância enquanto forma teatral.

Esta organização corrobora as recomendações de Langdon (1999) face aos pressupostos analíticos destes tipos de manifestações, tendo em conta uma “*perspectiva performática*”, que combina a definição “*das situações performativas (eventos artísticos) e as condições (sociais e culturais) de realização do próprio evento*” (ibid., pp. 24/25).

IV. 2. 1. As Brincas como manifestação artística e teatral

Detectámos um número restrito de referências na literatura produzida especificamente sobre as Brincas, que incluíssem uma descrição relativamente exaustiva da performance.¹⁸² No entanto, essas descrições encontram-se permeadas pela análise diversa dos seus autores, conforme se situem em perspectivas ritualistas, folcloristas, linguísticas ou antropológicas, e tornando escassa qualquer informação sobre a cena.

Embora as Brincas sejam designadas como “*subgénero da dramatização popular*” (Arimateia, 2010), ou como “*expressão de Teatro rimado, muito ao estilo de Gil Vicente, onde os Palhaços das Brincas se confundem com o Parvo do Teatro Vicentino*” (Matos, 2007), a sua descrição, enquanto jogo cénico, não ocupa a atenção dos seus autores, restringindo-se, ora à disposição cénica, ora à enumeração e funções das figuras, ora à estrutura e sequência: “*O «fundamento» começa com os actores dentro do espaço que lhes está reservado (o «círculo»), desenrolando-se depois o protocolo, a música, o ritual, a acção*” (Costa, 2009). Leia-se ainda: “*O Mestre é o principal personagem das Brincas. É ele o ensaiador do grupo, declama as primeiras décimas a explicar ao povo o que se passa em cena, pede autorização ao «dono da rua», também este conhecido por «patrão» (...) Nos figurantes destacam-se os palhaços, em número até três*” (Matos, 2007). Leia-se, por fim, esta nota sobre a relação espaço/tempo da performance: “*O espaço cénico da brincadeira é (...) tratado em três tempos diferentes mas complementares: em primeiro lugar, temos o tempo em que se inicia com a formação no local de representação (...) o segundo tempo consiste na dramatização do próprio fundamento; o terceiro é constituído com os restantes elementos (contradanças, formações, rodas, etc.)*” (Arimateia, 2010). Com efeito, para a diversidade dos interlocutores, nomear as Brincas como actividades de índole artística e teatral, é algo que é percebido como definição congruente, embora não exclusiva.

A primeira ordem de questões sobre as quais urge reflectir, coloca-se no facto de este tipo de performance cultural poder ser considerada como forma de Arte. Uma forma de expressão artística que, pelo facto de se encontrar articulada com outras dimensões da vivência quotidiana num contexto particular, não deixa de carregar consigo o que é próprio de toda e qualquer actividade artística. Burke (1996), referindo-se à necessidade de uma nova abordagem, salientou a ideia de “*cultura que dela emerge, que é muito mais abrangente, incluindo as práticas e as representações. (...) A tentativa de incorporar a vida cotidiana na história cultural*” (ibid., p. 5). A arte no contexto deste tipo de performance “*não tem só o sentido performático, no sentido contemporâneo de*

¹⁸² Referimo-nos a Arimateia, 1987, 2010; Barros & Costa, 2002; Costa, 2009; Terra, 1985; Matos, 1985, 2007 e Vieira, 2005.

«estou exibindo a minha arte para outros» mas tem o sentido de «estou exibindo o meu talento individual e a nossa conversa colectiva», que é a festa, a religiosidade, a formação identitária daquele grupo” ‘ICLM’.

Começamos por questionar onde reside a expressividade artística, tomando alguns dos aspectos singulares da sua actividade, enunciados na reflexão com os interlocutores:

A questão da individualidade criadora – “é intrínseco à ideia de você fazer arte, de ser artista, apresentar-se para o outro e isso tem muito a ver com a individualidade dos criadores da cultura tradicional” ‘ICLM’;

A profissionalização ou modo de vida – “alguém do povo que não é considerado artista profissional porque não ganha dinheiro com aquilo ou não faz aquilo todos os dias, quando vai apresentar a sua tradição na música, no teatro, na dança apresenta-se no seu melhor! O seu artista interno está ali e é incrível. (no contexto tradicional) aquele homem, ou homens, não deixa de ser um artista” ‘ICLM’;

A autoria – “ser anónimo, ser espontâneo, e todas esses adjectivos são complicados porque dá um pouco a ideia de que o cantor, ali na hora, cantou do nada ou dançou do nada, e quem trabalha com cultura tradicional sabe que não é assim” ‘ICLM’;

A consciência da apresentação para um público – “É evidente que quando vem alguém (...) Você se apresenta no seu melhor e Você vê alguns mestres de folia, ou quem dança boi, ou o pessoal das brincas, as pessoas vêm para arrasar, como se diz em bom brasileiro, vêm para mostrar que eles são os melhores e isso tem a ver com a categoria de performance artística (...) Como é que aquela pessoa se apresenta e apresenta o seu eu? O seu sentido, o seu saber?” ‘ICLM’.

Encontramos, no entanto, algumas categorias particulares nestas formas de expressão artística que se traduzem por uma maior implicação comunitária, assistindo-se a uma relação especial entre a expressão individual e a comunidade, uma partilha de experiências, conhecimento e criatividade que lhe confere verdade e sentido. O mais interessante será perceber “como uma comunidade constrói junto uma maneira para se expressar” ‘ICLM’. Os factores de apreciação estética regem-se por critérios não fixos, variáveis em função dos grupos, tendo por vezes mais pertinência a força e a vitalidade do grupo em si do que critérios de apreciação externa.

É interessante articularmos esta perspectiva com a “*idéia clássica de cultura*” como “*sinónimo de arte, música, poesia etc.*” (Burke, 1996, p. 5). Segundo o autor a “*descoberta*” da cultura do povo seguia a mesma lógica da cultura erudita:

No século XIX, quando os intelectuais europeus descobriram o povo (...) a idéia que tinham de cultura popular era mais ou menos um equivalente da cultura da elite, ou seja, só para o povo, feito pelo povo (...), organizada num modelo de cultura da elite (ibid., p. 5)

A dicotomia Arte versus Arte Popular, assim como Cultura versus Cultura Popular, é efectivamente um tema recorrente na literatura. A sua distinção pressupõe um escalonamento hierárquico que encontramos ao longo de toda a história e que tende a que se perpetuem separações tradicionais e a correspondente manutenção do ‘status’.

É um exercício de poder que permite a continuidade de visões qualificativas de valor, onde mais que as considerações estéticas são determinantes outros tipos de considerações, como por exemplo as condições de origem e meio sociocultural.

Todas as possíveis categorizações enfermam à partida de alguma consistência absoluta pois, não passando de formulações conceptuais, tendem a não se encaixar numa realidade que está em permanente mudança e reajuste. É nesta perspectiva de maleabilidade contemporânea e, portanto, de entendimento do espaço-público como um espaço cada vez mais esteticizado e espectacularizado, que poderemos perceber a diversidade da adjectivação que a Arte tem assumido no mundo actual, sempre pressionada por novas entradas, propostas e contribuições híbridas (e de onde o tradicional não pode, de modo nenhum, ser excluído). É devido a este tipo de flutuações do nosso tempo – um tempo de coexistência horizontal de modos e não já um tempo vertical de modas – que a própria convenção relativa às artes e mais especificamente à arte contemporânea se encontra, em cada dia que passa, eivada de novas explorações, muitas delas prospectivas (digital art, body art; cyberart); como se a realidade da designação tentasse enquadrar a realidade que atravessa, no terreno, o acto criativo e as suas múltiplas e, por vezes, desconcertantes versões.

Tomemos o conceito “*Arte africana*” e pensemos para o que ele nos remete. Será que estamos a pensar em arte contemporânea? Responderíamos: Não! (pelo menos num primeiro impulso). Mas, e por que não? Onde colocamos a arte contemporânea produzida em África ou criada por africanos nossos contemporâneos, com referências da arte contemporânea? Deixa de ser africana por ser contemporânea e vice-versa? Ou terá que se transformar numa extensa denominação que só irá reforçar distinções artificiais: Arte contemporânea africana!

A adjectivação cria a compartimentação. Mas nunca é inocente. Ela não caracteriza e nomeia apenas de uma forma mais específica; ela também se posiciona e posiciona um determinado objecto artístico numa dada escala – ainda que mais ou menos invisível – de valoração. Trata-se de uma conceptualização que justifica o seu maior ou menor posicionamento face à tradição moderna, ocidental e datado como a “*grande Arte*”. Leia-se, a propósito, este interessante apontamento de um interlocutor: “*para mim não é arte popular, é arte! É claro que por ser uma arte que tem muito a ver com os formadores de identidade, do gosto, da sociabilidade, com a (cultura) tradicional, com o conjunto dos valores estéticos daquela sociedade, daquela comunidade (...) a gente tem esse hábito de dizer «arte popular» que já vem de uma história de segregação*” ‘ICLM’.

Curioso é o facto de esta concepção atravessar os mais diversos grupos e territórios profissionais e de especialização. Está profundamente interiorizada e na reflexão produzida pelos interlocutores com responsabilidades e grau de conhecimento sobre a área bem distintos, ela aparece espontaneamente: “*não lhe chamarei arte... se calhar em parte até pode ser arte. (...) Não poderemos comparar certas coisas. Um musical do La Féria é super produzido e se calhar nós somos artistas em ponto pequenino*” ‘IPRF’.

O mesmo artifício ocorre com o conceito de teatro. A necessidade de circunscrever o teatro popular, opondo-o nomeadamente ao Teatro de Arte, ao Grande Teatro, incorre em novas e acrescidas contradições:

A noção de “popular” nas artes cénicas pode apresentar vários sentidos, podendo estar relacionada às camadas sociais, efetivada por aqueles que não têm poder de decisão – conseqüentemente com poucos recursos financeiros e técnicos, resultando numa produção pobre, numa encenação improvisada, etc. ; ou, num segundo momento, ser assimilada pelo substantivo abstrato “popularidade”, que significa a presença espetacularizada do público associada à comunicação de massa e à indústria cultural; e, por fim, como memória histórica e tradição (Júnior, 2003, p. 189)

Numa primeira acepção claramente se revela como teatro, tanto no que emerge da revisão de literatura: *“integra-se na categoria do teatro feito ao ar livre, esse singelo e humilde espectáculo de rua (semelhante ao trabalho dos saltimbancos, dos fantocheiros, das troupes, dos circos ambulantes pobres”* (Barros & Costa, 2002, p. 83), quanto a que emerge da produção discursiva dos nossos interlocutores performers *“É uma peça de teatro”* (‘IPLM’). Revela-se ainda como teatro para o grupo de interlocutores, que são especialistas na área e que objectivamente consideram as Brincas como *“Teatro”*, embora possam, do conhecimento que têm sobre a matéria, acrescentar outros dados. Ao remeterem-se para a forma como o espectador comum percebe a manifestação atribuem-lhe o significado de teatro tout court: *“Quer dizer se outra pessoa fosse ver se calhar era só teatro”* (‘ICRW’).

A possibilidade de termos reflectido mais aprofundadamente durante o processo de questionamento e diálogo gerou novas possibilidades de nomeação, nomeadamente através da adjectivação da palavra teatro. *“Teatro Popular”* parece ter sido a forma composta que melhor se adaptou a este tipo de manifestação: *“Teatro Popular, ou uma actividade inserida/integrada no teatro popular”* (‘ILRA’); *“teatro popular (...) também um pouco animação comunitária... teatro regional (...) teatro antropológico”* (‘ICRW’). Existe um relativo consenso na consideração das *“Brincas (serem) um género de Teatro de Rua (...) no Carnaval (...) é teatro, mas não é num sítio fechado”* (‘IPRF’); *“Chamava-lhe teatro de rua. Porque aquilo é teatro e é na rua”* (‘IAMF’); ou ainda *“Este é mesmo o teatro da rua ...ao ar livre”* (‘ILAO’).

Reconhecem-se diversas ordens de especificidades, remetendo para diversas ordens de categorização. No que se refere a uma possível categorização do teatro popular, aparece como uma forma de teatro religioso: *“tudo depende do conceito de religioso, porque se formos à coreografia das Brincas, veremos que certas e determinadas interpretações, rodas solares, enfim (poderão remeter para) Teatro religioso”* (‘ILRA’), mas também como uma forma de *“Teatro Profano”* (‘ILRA’). Se analisada sob o ponto de vista da produção discursiva (forma textual e verbal que apresenta), as formas também divergem mas tenuemente: *“É capaz de ser teatro. Mas é um teatro diferente”* (‘IPFB’); com *“uma maneira de representar diferente porque as falas são em décimas”* (‘IPLM’).

A dificuldade experimentada pelos interlocutores na definição das Brincas, deve-se ao difícil processo de elaboração conceptual sobre os fenómenos, produzida no seio de um discurso culturalmente informado: *“(os próprios) não teriam tanta dificuldade (...) em definir (...) para eles é teatro e pronto!”* (‘ICRW’). Neste depoimento ocorre o que

vários autores têm vindo a alertar sobre a falácia de uma pretensa tradução cultural escondendo uma postura logocêntrica (Bhabha, 1990; Said, 1995, 2001). Efectivamente, ao interpretar/imaginar a voz do 'Outro' (a percepção do 'Outro' através de diferenças sócio-culturais), constatando-se a existência de um juízo prévio sobre as competências reflexivas dos próprios implicados e da capacidade de produção de um discurso analítico próprio. Este é um dos constrangimentos recorrentes a ter em conta no desenvolvimento de práticas teatrais contemporâneas de teatro e comunidade (Cohen-Cruz, 2005; Nogueira, 2009, 2008a; Bezelga & Valente, 2010), sendo tal preocupação também visível nas perspectivas contemporâneas do teatro de tendência pós-dramática e pós-colonial (Zarrilli, 2006; Lehmann, 2007; Pavis, 2008; Gilbert e Tompkins, 1996; Bharucha, 2000; Dubatti, 2005; Taylor, 2000; Maguire, 2007).

A dificuldade de uma tentativa de definição do que são as Brincas advém, em primeira instância, da sua natureza de espectáculo multifacetado: *“logo a primeira parte é teatro, sem dúvida”* 'IPRF', mas *“Tem muitas coisas diferentes: dança, música e teatro. Tenta-se conjugar as coisas, às vezes é difícil explicar e como eu costumo dizer «Vão ver, vão ver para ter uma noção como é que é a nossa entrada»”* 'IPLM'. A presença das várias áreas – teatro, música, dança – advém, em geral, da constatação da importância da presença da dimensão de cortejo/desfile: *“é um desfile mas não é só (...) com a dança coreografada e dramatizada; até porque algumas das Brincas tinham uma «contradança» integrada”* 'ILRA'; *“a componente mais forte é a do cortejo (...) Mais cortejo-parada do que dança”* 'ICAE'; e ainda *“Arruadas”* 'ILLM'.

No entanto percebe-se que, apesar de todos esses elementos concorrerem para uma manifestação multi-expressiva, *“a representação é central”* 'IAMF'.

Confirma-se aqui a dimensão teatral. E se, por um lado, tal nos remete para os primórdios da história do teatro – *“Some early forms of drama and theatre might be described as exemplifying “total theatre”. They combine acting, music/song, and dance/movement”* (Zarrilli, 2006, p. 54) – também nos reenvia para o conceito contemporâneo de performance que, no decurso das mudanças operadas nas linguagens artísticas a partir dos anos 70, tem vindo a adquirir um estatuto multi-expressivo: *“performance Works that in 1970s began to move away from texts to a multimedia theatre of visual and aural landscapes and choreographed movement, in which effects were no longer predetermined by the usual laws of artistic order, continuity, and time”* (Williams, 2006, p. 464).

Ressalve-se a consideração de que a nomeação e definição precisas das Brincas não oferece clarificação conceptual, se não no quadro da atribuição de significados que a partilha de códigos verbais comuns permite: *“Chama-se teatro porque se convencionou (...) O nome da coisa altera alguma coisa a coisa? Nós damos nomes, nomeamos as coisas para poder representá-las (...) interessa que o nome signifique a mesma coisa para o conjunto de pessoas que partilhe aquele código verbal ou aquele código de significação”* 'ICJCC'. Sobre esta questão saliente-se a perspectiva sobre a inevitabilidade dos processos de tradução e da impossibilidade de decifração que decorre dos contextos multiculturais que levou à seguinte consideração de Taylor (2000): *“Multiculturalism, erroneously to my mind, held out the promise of cultural understanding. I would propose that we begin with the assumption that we don't understand, that we always engage in acts of translation”* (ibid., p. 28).

Este mesmo aspecto é percebido pelos próprios participantes, que interpretam as diferenças na percepção de terceiros, nomeadamente dos mais jovens, a partir da relativa inacessibilidade aos códigos que permitiriam compreender um dado significado: “*não o vêem como teatro, vêem-no como uma brincadeira (referindo-se a como os colegas vêem)*” ‘IPJP’.

Não deixa de ser interessante o modo como alguns interlocutores reagem a esta consideração: “*Sem dúvida que faz parte de qualquer coisa relacionada com teatro. Nós, de facto, encarnamos um personagem e damos-lhe vida. Damos a nossa voz, o nosso corpo para aquela personagem*” ‘IPTC’; “*nós entramos e depois fazemos uma contra-dança entre todos para abrimos a roda no meio onde é que se vai passar a peça, como uma peça de teatro*” ‘IPLM’. Reforçando a pertença teatral das brincas, dado o facto de conter personagens, os performers acrescentam o desenrolar de uma acção para justificarem tratar-se de teatro: “*é uma forma de expressar um fundamento, uma história à nossa maneira (...) porque temos um fundamento, há uma história, há uma sequência!*” ‘IPRF’.

Já para os interlocutores especialistas não se lhes oferece qualquer dúvida, já que a performance possui todos os elementos do teatro: “*Aquilo para mim é teatro porque tem tudo o que o teatro tem. Tem um espaço cénico, tem actores, tem personagens, tem expressividade corporal, verbal, tem marcações... semiologicamente aquilo é teatro... Não lhe falta nada que o teatro tenha, tem luz nem que seja a luz natural, tem som, tem música, tem tudo, tem guarda-roupa, tem tudo. Diz-me o que é que o teatro tem que aquilo não tenha e eu vou-te dizer que é teatro sem essa coisa*” ‘ICJCC’.

IV. 2. 2. As Brincas como manifestação Festiva de índole carnavalesca tradicional

IV. 2. 2. 1. Um tempo extraordinário: O Carnaval

Bakhtine (1970) referiu-se ao Carnaval como a segunda vida do povo. Trata-se, efectivamente, de um período de excepção capaz não só, de conter múltiplos processos de inversão de poder, como atingir propósitos de apaziguamento numa vivência comunitária. DaMatta (1978, 2000) é um dos autores que mais aprofundou os sentidos do Carnaval, considerando a vivência dual do indivíduo e do colectivo no “*fazer a festa*”.¹⁸³

No panorama europeu, o interesse pelo antigo Entrudo e pelas formas que o Carnaval assume numa geografia diversa, tem sido dos temas da cultura popular recorrentemente abordados, servido múltiplos propósitos e fundamentado os mais diversos

¹⁸³ O autor aliás invoca o Carnaval como argumento face a uma perspectiva de liminaridade algo fixa: “*Meu estranhamento com esse modo de tratar a liminaridade ocorreu quando, usando os instrumentos fornecidos por essa antropologia, estudei o Carnaval brasileiro para ali descobrir o lado positivo da liminaridade. Algo que, aliás, acentuei no meu livro, Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões (1981), quando notei a alegria obrigatória dos estados carnavalescos caracterizada justamente por se estar betwixt and between, um momento especial demarcado por uma festa que, simultaneamente, salientava o coletivo e o individual, um ritual situado dentro e fora do mundo. E não, como queria Victor Turner (1974), em alguma manifestação de uma “antiestrutura” ou de algum sentimento destinado a negar a sociedade lida, conforme ele a concebia, como um conjunto de posições fixas – dentro daquele “legalismo” antropológico que tanto caracterizou a antropologia social de Radcliffe-Brown, de Meyer Fortes e de Max Gluckman – ou como uma casa, à Van Gennep*” (DaMatta, 2000).

pressupostos teóricos, embora integrando-se muito mais na compreensão da dimensão da Festa e em menor escala no estudo das suas formas peculiares de teatralidade (Mesnil, 1976; Metraux, 1976; Weidkuhn, 1976; Tokofsky, 1995; Mifsud-Chircop, 2002; Bromberger, Chevallier & Dossetto, 2003; Raposo, 2003; Baroja, 2006)

Com efeito, “*de entre todas as festividades cíclicas anuais, o Carnaval, o Natal e o S. João são as que maior riqueza de aspectos, variedade de elementos e complexidade de significações apresentam*” (Oliveira, 1995, p. 51). O Carnaval é, com efeito, uma das festividades cíclicas mais complexas e ricas:

O actual Carnaval derivaria das Saturnais romanas, herdeiras dessas cerimónias primitivas, que se realizavam em Dezembro e se caracterizavam como sendo um período de completa liberdade licenciosa, durante o qual tudo era permitido, o curso normal da vida suspenso e transbordando radicalmente os quadros sociais (ibid., p. 38)

Originariamente de fundo agrário, o carnaval absorveu, ao longo dos séculos, práticas de origem muito variada. A celebração caracteriza-se fundamentalmente por uma espécie de dissolução social autorizada. No período do Carnaval “*certas manifestações características da quadra, tais como mascaradas, bailes festivos, etc., têm lugar antes desse período, que delimita contudo a ocasião das grandes licenciosidades autorizadas pelo costume*” (ibid., p. 51).

Sendo relativamente comum o seu início a seguir aos Reis, não será de estranhar que as Brincas se combinem no baile de Ano Novo seguindo-se um vasto período de preparação.

O «Enterro do Carnaval» é mais um exemplo dessas celebrações anuais cíclicas de fim de Inverno e principio de Primavera (...) dentro da sua categoria, podem incluir-se mais cerimónias afins (...) Expulsão da Morte e os Combates de Verão e do Inverno, a Serração da Velha, A queima do Judas, etc. (ibid., p. 33)

Por outro lado, o “*Testamento do Entrudo*”, na sua forma excessiva e exuberante é plenamente aceite¹⁸⁴. Esses “*«testamentos» chistosos e públicos*”, tão ao gosto do povo reflectem a intensidade desses dias únicos do ano:

Nos «Compadres» e «Comadres» (...) na celebração de acontecimentos avulsos, eles aparecem e são modos humorísticos, atenuados, indirectos, e gerais do controle social da vindicta pública, que por outro lado atestam a unidade e a coesão do agregado social perante os acontecimentos; representam a voz do povo, a sua opinião e crítica, o seu bom senso, espírito e gosto, numa mistura de elementos morais, satíricos, galhofeiros, e também obscenos e escatológicos, reveladores da sua vida mental em muitos aspectos (ibid., pp. 27/28)

Uma manifestação interessante do período carnavalesco era – e ainda é – a «Serração da Velha». Existindo diversas interpretações sobre a sua origem e função, de que Veiga de Oliveira (1995) detalhadamente nos dá conta, o autor acaba por conside-

¹⁸⁴ Este tipo de Julgamentos são igualmente referidos como tradições carnavalescas em várias regiões de Espanha, no estudo sobre o Carnaval realizado por Baroja (2006).

rar que a «Serração da Velha», tal como o «Enterro do Carnaval», se constituem como “cerimónias de terminação dramatizada, Ritos de Passagem, ao serviço do sentido parodial do povo” (ibid. p. 36/37).

O teatro tem sentido uma profunda atracção pelo fenómeno carnavalesco: Para Baz Kershaw (1999) “*The carnivalesque is a cultural practice characterised by excess, immersion and elimination of distance between subject and object*” (ibid., p. 52) e segundo Tim Prentki (2008), a análise do Carnaval no mundo actual terá que ser explorada como pista importante no trabalho teatral: “*the relationship between Carnival as a public event and carnival as an essential human quality: Carnival as both rite and right*” (ibid.). Afirma o autor, que atender particularmente à função do tolo “*the fool*” nos servirá como chave para a compreensão das “*contemporary possibilities for the exercise of the carnivalesque*” (ibid.).

IV. 2. 2. 2. Manifestações do carnavalesco

As manifestações do carnavalesco podem dar-se de múltiplas formas.

Segundo Lopes (2008), no ciclo do calendário existem momentos “*em que o quotidiano se interrompe num hiato feito rotura com o mundo conhecido e habitual (...). Em que a ordem fica como q suspensa e o singular emerge (...) tempo de transgressões, de desordens*” (ibid., p. 3). Se noutras épocas estas práticas também incluíam a noite de S. João, enquanto “*arquétipo do tempo solsticial (...), apresentam-se hoje, como mais frequentes no Natal e no Entrudo*” (ibid., p. 3), sendo evidente que estes momentos permitidos de transgressão perderam a sua relação com o calendário agrícola e solar.

Nos estudos realizados por Raposo (2003, 2006) sobre o Carnaval, os Caretos aparecem com especial destaque:

Trata-se daquilo a que se pode chamar uma performance cultural, cujo enquadramento é marcado pelo ciclo ritual de Inverno, justamente no seu climax final – o Carnaval –, anunciando também a entrada no período da Quaresma (...) marcado por processos de adaptação contextual, refuncionalização simbólica e de reinvenção performativa (Raposo, 2006, p. 77)

São extremamente ricas e diversas as formas de festejar o Entrudo no Alentejo (Laffon, 1994; Picão, 1937). De referir que “*Os Compadres e Comadres*” são ainda relativamente frequentes no Alentejo, (Elvas, Arronches, Bencatel) (Oliveira, 1995). Vêm desde há muito referenciados na Imprensa local regional.¹⁸⁵ O mesmo ocorre com o “*Enterro do Nabo*” que actualmente ainda se realiza próximo de Évora, na Igreja, e que tivemos oportunidade de acompanhar em 2007.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Destacamos algumas publicações regionais relevantes: Jornal de Évora; Democracia do Sul; Notícias de Évora; A tradição; Diário do Sul.

¹⁸⁶ No Anexo E 1, poderão ser consultadas algumas imagens relativas ao Enterro do Nabo, realizado em 2007 na Igreja, pequena localidade do concelho de Arraiolos.

Estas manifestações contaram amiúde com a presença de elementos de antigos Grupos de Brincas, provando-se assim que o Carnaval sempre atravessou sectores muito diversos que se tornavam, durante este período extraordinário, socialmente permeáveis.

Desde o dia de S. Sebastião (20 de Janeiro) até à meia-noite de terça-feira gorda, brinca-se e 'joga-se' o Carnaval como nas demais povoações do campo e outras províncias (...) a par das laranjadas, subsistem (...) os ensaiados (...) na quarta e quinta-feira de compadres, e nos dias análogos da semana imediata – a das comadres (...) a noite de serração da velha (Picão, 1937, pp. 222/223)

Do ponto de vista temporal é óbvia a ligação das Brincas ao espaço cíclico do Entrudo: “*Realizam-se durante o Carnaval, portanto, entre o Ano Novo e o Carnaval (a quarta-feira de cinzas) (...) normalmente começam a ensaiar e a organizar as Brincas no dia 1 de Janeiro e terminam na terça-feira de Carnaval à noite. (...) integra no tempo mágico do Entrudo, do Carnaval*” ‘ILRA’.

A interrupção do tempo que o carnaval sinaliza e corporiza tem sido marcada pela diferenciação social na forma de festejar. Em Évora, enquanto sociedade muito estratificada, coexistiam modos distintos de viver o carnaval, de acordo com a origem social dos foliões. As referências aos bailes de máscaras e saraus em casas particulares, nos clubes ou em sociedades recreativas abundantemente documentadas na imprensa regional¹⁸⁷ desde o final do séc. XIX, dão-nos desse facto claro sinal:

Um oásis à porta da cidade, animado por elegantes saraus que a anfitriã, D. Ana Adelaide – a D. Ana da quinta de santo António, como era conhecida, ali oferecia às principais famílias de Évora e figuras gradas do meio político e social (...). Era neste ambiente que, nos fins do século passado, tinham lugar, no mês de Fevereiro, assinalando o Carnaval. Este com bailes barulhentos, foliões e até um pouco licenciosos (Godinho, 1985, p. 51)

Cada grupo social tinha a sua forma específica de marcar presença neste período de transição e transgressão. Através da imprensa local e documentação existente no Arquivo Fotográfico de Évora, pudemos constatar, desde o início do séc. XX, o costume das elites locais se fazerem fotografar em traje de máscara antes de participarem nos Saraus e Récitas do Teatro das Casas Pintadas ou do recém-inaugurado Teatro Garcia de Resende. Na mesma época em Évora, contavam-se cerca de duas dezenas de Sociedades culturais, recreativas e dramáticas, aglutinando inúmeras famílias de profissionais liberais, funcionários e comerciantes. Os bailes eram concorridos e ansiosa-

¹⁸⁷ Anexo E 3: Notas de imprensa

mente esperados pelas novas gerações.¹⁸⁸ Já em meados do séc. XX, eram comuns “as troupes e os assaltos a casa das pessoas¹⁸⁹, mas enquanto espectáculo popular, para o povo são só as Brincas” ‘GD(LM)’.

Ao imenso contingente de trabalhadores rurais e pequenos quintaneiros num mundo rural ainda activo, o que acontecia? Fora de portas, quase que se interditando à entrada na cidade, restavam os campos, as herdades, as tabernas e vendas, os largos e ruas para o desfrute de um tempo que continha a possibilidade da transgressão. Se para alguns autores, a pobreza e uma relativa exclusão social destes sectores da população, significavam incapacidade de criação de formas alternativas de diversão “*um povo explorado, à mercê de cíclicas crises de trabalho, como sempre esteve sujeito o alentejano, não podia nem sabia divertir-se e daí, o Carnaval em Évora nunca ter ganho foros de folgado popular*” (Godinho, 1985, p. 51). No entanto assistiam-se e assistem-se ainda a formas específicas populares de viver o carnaval na região (Laffon, 1994; Arimateia, 1996, 2010) nomeadamente, através das Danças, dos Bailes das Comadres e Compadres e do Enterro do Entrudo. Deste último o mais representativo actualmente no concelho é o Enterro do Nabo, na Igreja. Silva Godinho realçou o cariz popular e diferenciado das Brincas, num mundo mais rural e, portanto, à parte dos divertimentos mais urbanos, elitistas e estratificados:

O Carnaval, em Évora, apenas difundia pilhéria e arte popular com a exibição das «Brincas», contradanças organizadas e ensaiadas pelos quintaneiros das zonas dos Canaviais e Louredo e que, com gáudio da população eborense, representavam entremezes em décimas satirizando a vida política, social e económica do país, sem olvidar os problemas da cidade (Godinho, 1985, p. 51)

Alguns interlocutores referem a interrupção do ritmo anual que o Carnaval consubstanciava (e consubstancia) de modo bastante enfático: “... as pessoas não trabalhavam mesmo (nos dias de Carnaval). Havia mesmo essa coisa de se estar nos bairros rurais e freguesias rurais da cidade de Évora (...) as pessoas das aldeias não trabalhavam durante aqueles dias do Carnaval, sexta, sábado domingo, segunda, terça e acho que normalmente ia até quarta porque as Brincas giravam por todas as aldeias e bairros

¹⁸⁸ Sendo Évora uma cidade estratificada, também as suas “Sociedades” tinham públicos próprios e que não se misturavam. “A elite económica dos latifundiários e das velhas famílias do Antigo Regime” encontravam-se organizadas no “Círculo Eborense”. A SHE – Sociedade Harmonia Eborense, fundada em 1849, pela “média e alta burguesia eborense (...) uma camada com independência financeira que pode também ser considerada uma elite intelectual” surgiu para “promover culturalmente os futuros associados e suas famílias” com vocação formativa e recreativa, esta última através da organização de eventos musicais e teatrais famosos. No entanto no período do Estado Novo, na SHE “as actividades foram substituídas por um bom comportamento serôdio e por práticas recreativas inofensivas para o regime – bilhar, cartas, bailes, quermesses. O próprio Carnaval, tão importante no calendário festivo da SHE ao longo do tempo, foi aplacado e domesticado”. Coube desta forma à SOIR Joaquim António de Aguiar o desempenho de “um papel importante nas sociabilidades da oposição” (Avô, 2010, p. 12/13).

¹⁸⁹ As Troupes, que também se apresentavam durante o Carnaval são estruturas tendencialmente inorgânicas, produzindo espectáculo mas sem ‘programa’, puro entretenimento sem a ritualização que caracterizam as Brincas. Além disso, são mais próprias de uma rede de sociabilidades urbanas, decorrendo nos Bairros Intra-Muros ou cosidos à cidade como o caso do Bairro da N.ª S.ª da Saúde, referido por nossos interlocutores.

e as pessoas simplesmente paravam a sua vida para estar a assistir às Brincas consecutivamente” ‘ICAÉ’. Aliás, os interlocutores confirmaram-nos que a circulação das apresentações dos Grupos de Brincas estava inserida numa rede de sociabilidades (de interesses e de modos de vida) partilhadas. Essa rede desempenhava funções sociais muito importantes e de diversa índole: Uma das mais importantes seria a possibilidade de se apresentar no mercado de trabalho e reafirmar a disponibilidade para a sua contratação. Ao sair da sua esfera local de conhecimentos, abriam-se novas perspectivas e possibilidades de arranjar trabalho fora dos locais onde este escasseava.¹⁹⁰ Não podemos esquecer que a organização fundiária subsistiu até ao final dos anos setenta em todo o Alentejo.

Numa época de maior escassez como é o Inverno, algumas destas manifestações, permitiam aos seus participantes suspender o jejum que a dureza da vida lhes infligia. Era ocasião de beber e comer os petiscos com que os donos das ruas ou das casas lhes pagavam. Semelhantes factos repetiam-se nos Santos e nos Reis, épocas tradicionalmente magras no mundo rural. Uma outra razão, e não menos importante, prende-se com o mercado matrimonial, sendo estas ocasiões festivas os momentos preferenciais de afirmação de disponibilidade sexual e de procura de parceira(o)s.

Muito comuns eram os bailes que coroavam toda esta sorte de apresentações, consistindo nas raras oportunidades de convívio entre sexos. Lembremos que sendo sobretudo performances realizadas por homens jovens¹⁹¹, em muitos casos vivendo por temporadas fora das suas famílias, nas casas da malta que abrigavam os trabalhadores sazonais das grandes herdades, apresentavam-se estes momentos como a definitiva entrada na idade adulta. Além do mais, o facto de, por um limitado período de tempo, os jovens terem visibilidade pública e conseqüente aumento da respeitabilidade, fazia aumentar os seus créditos de bom partido na bolsa de promitentes noivos e maridos... aos olhos das moças casadoiras. “*Era um tipo de atracção que trazia aquilo, apresentarem as brincas naquelas quintas onde havia raparigas... no fim das brincas começavam um baile com acordeon e tal e passavam o resto da noite*” ‘IPG(JF,JB,AC,LM)’.

IV. 2. 2. 2. a) “Fraca ligação” às manifestações do carnavalesco

Em certas intervenções dos interlocutores, a força das Brincas surgiu como algo autónomo como se a sua afirmação, embora obviamente cíclica, pudesse ser independente do Carnaval. Por exemplo, um interlocutor referiu de modo explícito: “*Acho que não tem muito a ver (as brincas com o carnaval) já vem da tradição ser feito naquela altura*” ‘IPFB’. Esta curiosa realidade também é sustentada por outra razão que passa,

¹⁹⁰ “*Têm-me falado que antigamente faziam as Brincas sobretudo nas grandes quintas. Batiam às portas, deixavam-nos entrar nas herdades, nas quintas*” ‘NB (3-08)’.

¹⁹¹ Recuperamos para a reflexão algumas notas de campo que permitem pensar a adequação da performance a um tempo mais dilatado, vivido nos longos Invernos do Alentejo: “*na altura do Carnaval em que a noite é maior há mais tempo para eles estarem como antes estavam naquelas quintas, naquelas casas da malta onde estavam todos juntos e que podiam vir ensaiar. Tinham tempo, no fundo, para preparar... Porque a noite começava mais cedo... as pessoas deixavam de trabalhar mais cedo por causa do sol e tinham tempo*” ‘NB (3-08)’.

sobretudo, pelo facto de alguns interlocutores não identificarem, no tipo de performance específica das Brincas, os elementos que – eles próprios – caracterizam como sendo típicos do Carnaval. Leia-se esta outra contribuição como exemplo:

“Por acaso não achei que estivesse assim tão ligado ao Carnaval... podia ser em qualquer altura...até esperava que tivesse mais a ver com o Carnaval... assim do género dumas coisas q fazem na Galiza... ou mesmo lá nalguns sítios do norte de Portugal ...mais ligada com características do Carnaval ...coisas que eles fazem, do testemunho da sardinha, fazer o funeral ... com momentos mais fortes do Entrudo. Nos trajes não tem nada dos disfarces de Carnaval, não usam a máscara... nem assim outros elementos que são muito característicos do Carnaval” ‘ICRW’.

Na abordagem que realiza a partir de princípios da carnavalização¹⁹² enunciados por Bakhtine (1970), Terra (1985) refere que nas Brincas “*aqueles princípios parecem bem explicitados. A festa total, pelos elementos que envolve, o riso na presença dos palhaços, a inversão embora apresentada de forma muito peculiar, faziam e fazem da Brinca, a festa da praça pública*” (Terra, 1985, p. 1263). Segundo Bakhtine (1970) foi através da cultura popular que o mundo se revelou carnavalesco.

O Carnaval:

Était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. (...)Tous étaient considérés comme égaux, et où régnait une forme particulière de contacts libres, familiers entre des individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille (Bakhtine, 1970, p. 18)

No diálogo que estabelece com as perspectivas de Bakhtine, Eco (1984) refere que o Carnaval é apenas “*authorized transgression*” (Eco, 1984, p. 69) e, nomeadamente o humor, não pode ser entendido como uma forma de libertação mas relembra-nos a todo o instante da existência de regras. Por esse facto, não se pode distanciar das normas e regras sociais vigentes.

Já Heers (1987), assente numa visão diacrónica, considera a existência de uma estreita relação entre a igreja e a Festa dos Loucos (Cox, 1969), antecessora do Carnaval moderno, pelo facto de nessas festas urbanas os jovens clérigos tomarem parte, “*celebrando*” como “*papas*” e “*bispos*”, num modelo de inversão hierárquico.

¹⁹² No estudo realizado por Shaw (2006), a autora aponta os principais elementos identificados por Bakhtine presentes tanto nos espectáculos de carnaval como noutras manifestações do carnavalesco “*Les ouvrages de Bakhtine, et en particulier L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, La poétique de Dostoïevski et Esthétique de la création verbale explorent les conflits qui émergent du domaine officiel et leurs résolutions à travers les multiples caractéristiques du domaine non-officiel comme le rire, la collectivité, le dialogisme, le renversement, le grotesque, la durée limitée et le renouvellement*” (*ibid.*, p. 4).

IV. 2. 2. 2. b) O carnaval fora do Carnaval

Tem ocorrido por vezes, as Brincas porem em “*cena*” o carnaval fora do Carnaval.

De entre os vários agrupamentos, o Grupo de Brincas dos Canaviais tem tido alguns convites para a realização das brincas fora do seu circuito tradicional (Hotel do Espinheiro e Câmara Municipal de Évora) e mesmo noutras alturas do ano que não apenas no período do Carnaval¹⁹³. Raposo (2000) refere este tipo de procura espectacularizada e deslocada dos ritmos temporais tradicionais assistindo-se actualmente a um:

Claro retorno localista (...) sem subordinação incondicional ao saber erudito, reclamando uma abertura da comunidade ao olhar de fora, sobretudo aos mass media, ao turismo e aos agentes de desenvolvimento. As manifestações populares – não apenas o teatro mas um híbrido pacote de «tradições» – assumem cada vez mais o carácter de espectáculo, afastando-se definitivamente da calendarização ritual e multiplicando-se em (re)invenções de tradições e de práticas culturais (ibid., p. 13)

Algumas destas acções ‘fora do seu tempo’ concretizam-se, outras não chegam a acontecer, o que cria nos elementos do Grupo alguma frustração face às expectativas geradas: “*Éramos para ir à Expo, foi nesse ano na “Quinta Assaltada”... no Verão tiveram um convite...*” ‘IPRF’. Se, por um lado, revelam orgulho por terem sido chamados e lembrados pelas instâncias do poder local “*já houve um ano (...) um intercâmbio de tradições ao nível da Câmara de Évora em que estiveram cá uns artistas Cubanos e nós fomos em Maio fazer uma apresentação no jardim Público, para mostrar uma tradição de uma freguesia aqui de Évora*” ‘IPLM’, por outro lado referem a existência de uma desadequação (ao contexto espacial e ao público) que acaba por contrastar com o que foi referido face à não incorporação de elementos de teor carnavalesco: “*Fizemos uma apresentação normal como se fosse no Carnaval, mas eu sou sincero (...) o espírito não é o mesmo, não tem nada a ver. É quase como uma obrigação, o espírito da pessoa não é o mesmo, parece que não se enquadra para isto*” ‘IPLM’. O “*espírito*”, aqui referido pelo Mestre Matias, é um dos elementos percebidos como mais profundamente característico da festa e não, claramente, o facto de as Brincas disporem, ou não, de efeitos e temas similares a outros tipos de performances.

IV. 2. 2. 3. A importância da tradição

A importância das Brincas como tradição é referida por todos os interlocutores e em praticamente toda a literatura referenciada, estas são referidas como “*antiga*” tradição de Évora (Barros & Costa, 2002; Matos, 1985; Arimateia, 1987; Abelho, 1973). Já no âmbito da vivência da performance, este conceito está não só patente em todo o discurso elaborado pelos próprios participantes (“*tradição mesmo enraizada aqui em*

¹⁹³ Anexo E 4: Entre outras apresentações fora da quadra, o Grupo de Brincas dos Canaviais foi convidado a apresentar-se no âmbito do Encontro de Manifestações Performativas Populares promovido pela Universidade de Évora/PédeXumbo/Lume, em Junho de 2010 nos Antigos Celeiros da EPAC-Évora.

Évora é as Brincas” ‘IPLM’), como é significativa ao nível dos que a assistem. Da análise realizada com base nos questionários aos públicos “*Tradição*” é a expressão que melhor reflecte a performance, escolhida por 56% da assistência.

Também ocorre com frequência, entre os vários grupos de interlocutores, nomear as Brincas dessa forma: “*em termos de tradição do carnaval (...) aqui em Évora*” ‘GD(JMP)’. O carácter de especificidade das Brincas, quer por contribuir para uma dada identidade local, quer por reforçar o *core* Évora, é abundantemente referido. Leiam-se estes dois exemplos: “*Isto só há aqui em Évora, aqui é que é a tradição*” ‘ILMB’; “*No Alentejo há em alguns casos pontuais, mas o grosso é daqui*” ‘GD(JMP)’. Por vezes, os factores de valorização reforçam ainda mais o poder evocatório da tradição, sobretudo quando o cenário de desaparecimento das Brincas é postulado: “*porque é uma tradição e eu acho que isso é importante, sou apologista que as tradições não se devem perder, porque há tanta coisa banal já e há coisas que se estão a perder a pouco e pouco*” ‘IPJP’.

No entanto, como referiram alguns interlocutores, embora “*A tradição é sempre no Carnaval e nós tentamos sempre manter a tradição*” ‘IPLM’), estão abertos à inovação e introduziram já o que consideram ser alterações: “*antigamente apresentavam-se também à quarta-feira de Cinzas. A gente hoje já não*” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.

Torna-se evidente entre os performers que eles próprios se consideram como guardiães da tradição, título conquistado por direito e persistência que lhes conferiria/confere o estatuto almejado de originalidade e especificidade, marcado pela diferença face a outros formatos tradicionais: “*Nós, grupo de brincas dos Canaviais, conquistámos essa, voltámos a fazer as brincas e eu acho que não se devia perder, porque é uma tradição bonita, é diferente e são só quatro dias por ano*” ‘IPJP’. Desta forma, estamos em face do que alguns autores referem como processos típicos de emblematização (Raposo, 2010).

IV. 2. 2. 4. Festa, sociabilidade e encontro

Também a Festa e a noção de Sagrado frequentemente se encontram associadas nas Brincas: “*A delimitação do «espaço circular de representação» (a magia do círculo) é a recriação do espaço sagrado da Festa*” (Terra, 1985, p. 1267), onde o denominador “*popular*” é dominante: “*A Brinca é a expressão da festa, como espaço de realização da «cultura cômica popular»*” (ibid.).

A Festa, enquanto espaço de diversão partilhada por uma comunidade (Sanchis, 1983) rege-se por códigos, ainda que não rígidos, que passam pelo sentido de convivência comunitária, por normativos de conduta, de respeito e de reverência.

Minois (2003) refere quatro elementos recorrentes na Festa: reatualização dos mitos; mascarada; prática de inversão; e fase exorbitante. Todos estes quatro elementos estão presentes no contexto das Brincas.

Para os jovens integrantes dos Grupos de Brincas é curioso sublinhar o aspecto lúdico reservada à experiência da performance: “*Aqueles quatro dias interessa é divertir as pessoas, porque é um Carnaval diferente. Não é andar aí, como muitos jovens*

agora andam, aí na maluqueira, não! É outro tipo de divertimento. Divertes as pessoas à mesma sem fazer mal, e é uma tradição” ‘IPJP’. Ou ainda: “*ao fim e ao cabo são dezasseis pessoas que estão ali a tentar divertir o dobro ou o triplo das pessoas*” ‘IPJP’.

Amaral (1998) refere que a festa pode assumir simultaneamente as funções de ritual, divertimento e acção política, através do:

carácter mediador que lhe permite, através das inúmeras “pontes” que realiza entre valores e anseios, conter em si vários pares de oposição sem representar de modo exclusivo nenhum deles, constituindo-se, antes, de todos. Assim, ela é religiosa e profana, crítica e debochada, conservadora e vanguardista, divertida e devocional, esbanjamento e concentração, fruição e modo de acção social; ela ainda é o reviver do passado e projeção de utopias, afirmação da identidade particular de um grupo e inserção na sociedade global; expressão de alegria e de indignação (Amaral, 1998, pp. 272/273)

Segundo a autora, a festa ao possibilitar a concentração e a redistribuição dos recursos de uma comunidade, de forma autónoma apresenta-se como momento rico do ponto de vista do exercício local da cidadania. A negociação e o processo de auto-avaliação tornam-se obviamente necessários e constituem-se como oportunidades únicas de aprendizagem dos grupos.

O vinho e a comida ocupam um lugar privilegiado na produção das Brincas. A ida ritual à taberna é o pretexto e também o objectivo para o encontro (Ramos, 2010), como aliás acontece noutros momentos de encontro e comunhão: “*O alentejano (vai à taberna) para conviver (...) Bebe praticamente sempre com os amigos (...) dado «ao convívio e à participação nos cantes dolentes da sua planície» e quando regressa a casa sai firme e vivificado de espírito*” (Morais, 2006, p. 206). Muitos são os exemplos que poderíamos retirar da lírica alentejana, sobretudo nas modas em que o vinho se apresenta como protagonista, surgindo como aliado especial dos prazeres da comida:

*“este vinho é bom
vai mais um copinho
à saúde de quantos estão
e do senhor padrinho*

*que rico jantar
pratos de primeira
vamos beber à saúde
da bela cozinheira”* (Mourato, 1980, p. 3)

Quer no tempo da apresentação das Brincas, quer durante o longo período de noites frias destinadas à sua preparação, o encontro do Grupo de Brincas é sempre mediado pelo convívio em torno de um copo (actualmente mais a cerveja do que o vinho). Existe uma contínua presença de bebidas, (cerveja, água e sumos) suportadas por parte da “*produção*” informal, que providencia o abastecimento de álcool “*protocolado*”.¹⁹⁴

¹⁹⁴ O Grupo de Brincas dos Canaviais, nos períodos de preparação das Brincas, que quase sempre decorreram na Casa do Povo dos Canaviais, beneficiam da relação com o café da Casa do Povo, gerido por um ex-Mestre de Brincas. Nos períodos de apresentação durante o Carnaval são as esposas e familiares dos participantes que asseguram este tipo de produção, complementada com as tradicionais “*retribuições*” dos cafés, tascas e tabernas dos lugares onde decorrem as apresentações.

Já referimos a dimensão da carnavalização que coloca em evidência as necessidades básicas da satisfação. Uma dessas necessidades, tão importante que não haverá festa que se preze que a não contenha, é aquela que acalma a fome e que possibilita o conforto do estômago e da alma. Se pensarmos que no Alentejo rural essa necessidade básica se encontrava muitas vezes comprometida, perceber-se-á o alcance desta acção. Por exemplo, em finais de oitocentos e nos primórdios do séc. XX:

o «Manuelinho d'Évora» abria subscrições entre os seus leitores para, na terça-feira de Entrudo, distribuir pelos trabalhadores desempregados alguns géneros alimentícios a que ostensivamente chamavam de «jantar», após a “exibição das «Brincas» (...) e no último dia de Entrudo, a encerrar a folia, o carnaval da vida proporcionava aos desempregados famintos os tradicionais «jantares» (Godinho, 1985, p. 51-52)

Um interlocutor evidencia este aspecto (que une o rito à necessidade): *“Tal como noutros momentos do ano, e sobretudo nos meses de Inverno em que no campo a fome rondava as pessoas iam cantar as Janeiras e os Reis com o objectivo de receber mais qualquer coisa, iam às casas senhoriais buscar dinheiro, uma esmola; as brincas também serviam um pouco para arranjar algum dinheiro”* 'ILRA'. Estes factos não se circunscreviam apenas ao mundo rural, estendendo-se, por exemplo, a Lisboa durante a condição de excepção que o Carnaval sempre proporcionava. Leia-se, a este propósito o que Ramalho Ortigão escreveu em 1874: *“Os bailes ambulantes, as cavaladas, as danças, os bandos mascarados, que percorrem no Carnaval as ruas da corte têm por fim – pedir esmola!”*¹⁹⁵

Ainda hoje, a partilha da alimentação – como evocação de tempos menos favoráveis – com a tradicional refeição após uma apresentação, tomada em conjunto com todos os membros do grupo, é um momento significativo para os grupos de Brincas. Muitas vezes, a programação das apresentações é estruturada, levando também em conta os locais de eleição do grupo para tomar a refeição. Alguns desses locais repetem-se religiosamente de ano para ano, como acontece, entre outros, em Nossa Senhora de Machede, no almoço de domingo, ou em Guadalupe no almoço de terça-feira, o último do Carnaval.

IV. 2. 2. 5. A presença da religiosidade popular e ritual

A presença do sagrado na vida dos homens e naturalmente nas manifestações festivas é amplamente referida por Eliade (1992). É no contexto da festa que se assiste a uma *“espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos”* (ibid., p. 64).

A atitude de repetição ritual numa comunidade em situação festiva é recorrentemente transposta, por alguns interlocutores, para o domínio do sagrado: *“Acho que tem a ver com (a dimensão) religiosa, muito ligada ao inconsciente das pessoa. É o momento em que vem à tona tudo isso. Tu não vês brigas (...) As pessoas bebem, bebem... e tu não vês as pessoas brigarem, porque aquilo é como se estivessem todos na igreja”* 'ICJC'.

¹⁹⁵ Aparece publicado este excerto no Notícias de Évora, 13 de Fevereiro de 1902.

A reafirmação enquanto grupo e comunidade específica advém muitas vezes deste tipo de exercício cíclico de práticas que comportam a dimensão do sagrado. Com efeito, a Festa frequentemente ocorre no quadro das comemorações religiosas (Amaral, 1998). Este facto é referido por um interlocutor, tomando como exemplo o Bumba meu boi, que ocorre durante as Festas Juninas muito divulgadas no Brasil: “*É uma homenagem ao São João que os bumbas acontecem*” ‘ICLM’. No entanto, a par desta participação entusiástica e fervorosa assinalada no calendário oficial religioso, do qual em Portugal ainda subsistem inúmeros exemplos (Auto da Paixão na Páscoa, Auto dos Três Pastorinhos e Auto dos Reis no Natal, entre outras), assiste-se a uma vivência espiritual mais profunda e mística: “*esse lado que os índios trazem da serpente (...) esse lado de magia, que vai ressuscitar esse boi. Cristo também ressuscitou. Foi morto e ressuscitou. Tem esse lado religioso muito forte. Porque quando tu estás a assistir àquilo tu sentes uma coisa inexprimível e que eu classifico como uma experiência religiosa, que não é a coisa de fazer a comunhão mas que toca... uma coisa no teu inconsciente que é esse lado de religiosidade, de re-ligare (religião vem daí) a coisas inconscientes muito fortes que tu na vida comum não tens*” ‘ICJC’.

Frequentemente têm ocorrido situações de incorporação de vários elementos que vão gerando atributos cada vez mais compactados e significativos para a comunidade que os festeja e que neles se revê (caso da aglutinação recente e arbitrária do dia 10 de Junho – hoje simultaneamente dia de Portugal, de Camões e das Comunidades portuguesas no mundo; e caso sobretudo das muitas associações bem mais motivadas que associam o dia de uma determinada “cidade” ou “vila” a um santo padroeiro). Pela própria evolução e estruturação do Cristianismo no Ocidente, assistiu-se a uma assimilação recíproca entre crenças e ritos de origem pagã e práticas cristãs, tendo-se assim criado um sincretismo entre diversas entidades que partilham dados de uma mesma memória colectiva.

Alguns dos interlocutores não são imunes a estes factos: “*outra coisa, em São Luís, que é muito interessante, é que esse Bumba Meu Boi tem a ver também com a grande lenda que tem em São Luís. Porque a lenda de São Luís é que há um encantado que vem do mar que é um pouco Dom Sebastião, que vem ali trazer o milagre... Então, as pessoas estão sempre pensando nesse encantado e depois com esse encantado (há um sincretismo) com o São João*” ‘ICJC’. A este propósito, refira-se a experiência no continente sul-americano, não apenas no Brasil, mas também nos territórios andinos, em que este tipo de manifestações “*híbridas*”¹⁹⁶ apresentam/representam figuras tutelares e são povoadas por todo um conjunto de influências (europeias, africanas e indígenas) que as tornam tão especiais: “*Há ali uma série de ligações... Porque quando eu chamo de arquetípica portuguesa, de língua portuguesa tem a ver com isso. Quer dizer, a Lenda do Encantado é levada para ali mas tem outro cariz ali. O que é o encantado? Ninguém sabe definir o que é o encantado como ninguém sabe definir o que é que é*

¹⁹⁶ Retemos a perspectiva de Néstor Canclini (2006), sobre as culturas contemporâneas, como “*um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos*” (*ibid.*, p. 327).

Deus... isso tudo junto e misturado está muito presente naquelas pessoas, é... como o Carnaval, que tem aquela força. Em São Luís de Maranhão pára a cidade durante quase um mês” ‘ICJC’.

Este propósito híbrido, que torna difícil dividir signos motivados de imotivados ou arbitrários, está muito ligado ao sentido de continuidade de uma comunidade, tal como é referido por Arimateia (2010):

A ritualização de um mito, de uma parábola, de um episódio genésico dos nossos antepassados, significará por um lado a sacralização cíclica de um espaço e de um tempo para, de seguida se criar as condições de continuidade física e espiritual da própria comunidade, regularizando as relações entre os seus membros e provocando uma coesão do próprio grupo (Arimateia, 2010)

IV. 2. 2. 6. A presença do mito e do rito

A motivação e a grande adesão às Brincas, enquanto manifestação comunitária, não serão tanto devidas às temáticas dos seus Fundamentos (que não estarão já muito próximos do quotidiano local nem alimentam em abundância uma sede vital de fantasia), mas ficam a dever-se, sobretudo, ao facto de preencherem “*outros aspectos, mais emotivos (...) podendo de facto acordar mesmo qualquer coisa na pessoa*” ‘ILRA’. A “*dimensão emotiva*”, referida por este interlocutor, diz sobretudo respeito à dimensão ritualista. Apesar de, como sempre acontece, essa consciência explícita não estar presente na consciência dos performers, nem da larguíssima maioria das pessoas que assistem.

Para alguns, a dimensão ritualista encontra-se presente numa forma tácita: “*Eu acho que há (o elemento ritual) completamente solidificado naquela estrutura*”, produzindo (...) “*um efeito estranho*” e (...) “*quase encantatório*”. A presença do Mestre e da sua autoridade são percebidas por um interlocutor como um elemento de ritualização: “*eu não consigo imaginar aquela estrutura sem, pelo menos, o mordomo (...) ele quando ele vem e faz a bênção do lugar, ele é como se fosse o sacerdote que tem que fazer aquele ritual para que aquilo possa decorrer*”, acrescentando que ultrapassa os próprios códigos ficcionais da linguagem teatral “*o teatro ou a dimensão performativa não necessita desse momento de estranheza para dizer «agora acaba a realidade»*” ‘ICAE’.

Alguns autores referem diversos elementos, cuja presença sinaliza e consubstancia o rito. Incluem-se nesta categoria os Mastros e Bandeiras¹⁹⁷ (Oliveira, 1995¹⁹⁸; Reis, 2006; Brígido, 1991; Bitter, 2010)

¹⁹⁷ Anexo E 5: Fotos de diversas bandeiras usadas nas Brincas.

¹⁹⁸ A descrição de Veiga de Oliveira dos mastros lembra a actual bandeira das Brincas “*vemos esses mastros difundidos no Sul da Estremadura, no Alentejo,*” (...) com uma (...) “*charola (...) pequenas gaiolas feitas de tira de canas ou de madeira encurvadas e ornamentadas, encerrando uma pequena imagem antropomórfica em massa de farinha triga cozida no forno como o pão, parecendo representar o santo, e com fitas, flores e biscoitos pendurados, e encimada por uma bandeira (...) fixa um espaço público amplo (...) dentro do qual se canta e dança*” (Oliveira, 1995, p. 127).

Reis (2006) no estudo que realizou no contexto de Castro Verde, refere que embora existam diversas teorias sobre a origem dos mastros, é clara a sua função de promessa:

Os mastros eram oferecidos como promessa ao santo, visando a cura em caso de doença ou, muito frequentemente, pedindo o regresso a salvo dos que partiam (sobretudo dos que partiam para a guerra). De acordo com informações apuradas no terreno estes «mastros de promessa» praticamente deixaram de ser realizados (com a possível excepção de alguns lugares da freguesia serrana de S. Martinho segundo informação de Colaço Guerreiro). As memórias mais recentes dos adultos sobre estes «mastros de promessa» remetem recorrentemente para o período da guerra colonial, um período em que Colaço Guerreiro afirma ter havido um «surto de mastros» (Reis, 2006, p. 210)

O autor considera ainda que “a recente vaga de mastros no concelho de Castro Verde parece estar assim directamente relacionada com os esforços desenvolvidos a nível local no sentido de fixar e reinventar a tradição” (Reis, 2006, p. 213) embora o seu significado mágico e religioso tenha praticamente desaparecido.

Esse significado mágico também se presente na performance das Brincas dando-se conta do processo de (des)ritualização: “faz falta ali qualquer coisa no centro (...) havia sempre uma ligação entre o ritual e as brincas (...) Eu imagino o mordomo a dizer (...) e haver um grupo de bailarinos que fizessem essa dança do mastro” ‘ICAE’. A singularidade das formas expressivas – seja bandeira, estandarte ou mastro – convoca quase sempre a abertura a conteúdos que se desdobram conotativamente, transformando-se a imagem imediata e presente num interface de muitas leituras e possibilidades como a que um interlocutor realiza: “Essa serpente que aparece é uma coisa muito mais complexa e que causa medo. Tem ali uma situação de... há toda uma mitologia, em torno da serpente, que é muito mais complexa... como na história do sapato... Tem uma análise da Marie Luíse France que era uma discípula do Jung, que analisa muito os contos de fada... Então, tem uma análise dela da Cinderela, da Gata Borralheira, que a (a simbologia) do sapato é o momento em que a mulher penetra o homem. Ele penetra porque ele leva o sapato e é penetrado pelo pé dela. Acho isso lindíssimo porque é... muito essa coisa dos géneros, de quem penetra quem? E que eu acho que nesse meu espectáculo, a coisa do sangue tem uma opção de leitura que não é só aquela que está ali” ‘ICJC’.

As próprias funções que os performers desempenham, enquanto papéis sociais num tempo de excepção, constituem condições de exigência e correspondem, segundo Minois (2003), a um sistema que religa o mito e a sua actualização ritual: “para assegurar a eficácia do rito, cada um deve desempenhar o seu papel” (ibid., p. 32).

IV. 2. 2. 7. Patrimonialização da Festa

A festa mistura sempre dados presentes e mais ou menos óbvios com um outro tipo de dados que a memória colectiva em grande parte já perdeu, mas que agem, apesar de tudo, no ‘agora-aqui’ enquanto signos silenciosos ou “reliquias” na perspectiva de Giddens (1997, 2000). No entanto, nos costumes locais que ainda se mantém já se perdeu muito da relação afectiva com o espaço.

Com efeito, se a não exclusividade se pode apresentar como uma característica deste tipo de manifestações – a um tempo claramente são teatro, são festa, são formas específicas de festejar o carnaval, são tradição! –, a sua importância reside no contributo para a afirmação da identidade de um grupo/local e desta forma reforça um sentido de história comum partilhada e sempre (re)construída.

De acordo com a proposta analítica de Tillis (1999), uma 1.^a categoria de análise das Brincas diz respeito à compreensão do contexto da performance.

Não apenas relativa ao contexto formal que mobiliza as intersecções de espaço e tempo, mas também inerente ao contexto cultural que a acolhe:

The conventions of a theatre form are rooted in the host culture of the form – the culture, after all, that is the shared home of the performers and audience – should be obvious, and so some discussion of the specific culture that hosts the form is required in a description of the form. That theatre forms are not synchronic entities, but emerge at given times and evidence change through time, should also be obvious, and so some discussion is also required of the form's history (Tillis, 1999, pp. 146/147)

Nesse sentido passamos, neste momento a apresentar aprofundadamente os resultados da análise que relevam das três primeiras secções contextuais: Onde? O Alentejo ontem e hoje; Quando? Uma (im)possível história das Brincas; E Quem? Grupos de Brincas, Públicos e Comunidade.

IV. 3. Onde? O Alentejo ontem e hoje

O Alentejo é a região com menos peso populacional em Portugal ocupando cerca de 1/3 do território nacional, com apenas cerca de 5% da população (densidade populacional de 20 habitantes por Km²) e povoamento concentrado¹⁹⁹. Cutileiro (2004) contextualizou estes factos da seguinte forma:

Circunstâncias históricas – que remontam à Reconquista cristã dos séculos XII XIII, durante a qual a parte sul do País foi dividida em extensas propriedades que foram doadas à nobreza e às ordens religiosas e militares (...) condicionaram o tipo de culturas” e contribuindo “para a baixa densidade da população composta sobretudo por trabalhadores e seareiros que poucas ou nenhuma terras possuem (ibid., p. 16)

Tradicionalmente ligado à monocultura cerealífera, a região de extensa planície recebeu o epíteto de o celeiro da nação durante o Estado Novo. A existência de uma “preponderância do trigo sobre outras culturas (...) foi estimulada a partir do exterior” (ibid., p. 18), prevalecendo um regime agrícola extensivo, dada a sua rentabilização mas contribuindo para uma irregularidade nas necessidades de mão-de-obra assalariada. Na verdade, a produção das grandes herdades distribuídas por muito poucos, contribuíram para uma rígida estratificação socioeconómica e as alterações históricas, mesmo as mais recentes, nos sistemas de posse da terra não tiveram impacto entre a população rural, antes tendo contribuído para uma maior imobilidade social.

¹⁹⁹ Fonte: Câmara Municipal de Évora

Nas últimas décadas, registou-se no Alentejo uma mudança brusca que retirou decisivamente peso ao sector primário: “*encontramos uma situação radicalmente diferente (...). O sector primário passa de primeiro para último lugar e sofre alterações radicais no seu seio: Os assalariados agrícolas, em número e como classe, vêem o seu peso drasticamente reduzido*” (Murteira, 2006, p. 1116). Esta evolução está patente igualmente nos elementos que compõem os Grupos de Brincas em estudo, desenvolvendo as suas actividades profissionais maioritariamente ligadas ao sector terciário e de serviços.

Esta mudança brusca que está a atravessar o Alentejo tem claras marcas na reformulação de aspectos de identidade cultural. O progressivo cosmopolitismo vivido actualmente em Évora, mercê da fixação de habitantes oriundos de outras paragens é sentido pelos autóctones, não raras vezes, como uma “*ameaça*”:

Depois de ao longo de muitos séculos, a cultura popular transtagana ter resistido estoicamente a todas as incursões (de povos que, historicamente, aqui foram desembocando, vindos dos mais variados quadrantes; da classe burguesa em ascensão que, no Liberalismo, adquiriu os bens fundiários da aristocracia e do clero; e, mais recentemente, dos estrangeiros e cidadãos endinheirados, sedentos de ‘exotismo’ e do lazer do Alentejo), eis que agora, dizíamos, pelo progressivo desaparecimento do sustentáculo da cultura tradicional – os velhos morrem e os novos partem ou alienam a sua identidade cultural – caminha-se a passos largos, para a sua extinção, sem que se vislumbre qualquer preocupação em preservá-la (Morais, 2006, pp. 23/24)

Apesar destas “*ameaças*”, o Alentejo é ainda um repositório de manifestações culturais interessantíssimas, passando pela produção musical, coral, literária e poética até aos artefactos maioritariamente ligados ao modo de vida rural (Espanca, 1993).

O Alentejo actual situa-se entre dois mundos: o da memória de um mundo agrícola dominante e um outro ligado à reinvenção do próprio universo rural:

Dois tipos de processos de construção cultural operam hoje no território rural: o da construção da paisagem e o da construção do património. Os novos usos dos territórios rurais integram-se actualmente num processo mais amplo que designamos por patrimonialização, pelo qual os bens e espaços ligados à ruralidade – os que beneficiam de maior poder evocativo – são promovidos à categoria de património. A produção artesanal de objectos, os saberes-fazer ligados à construção, as práticas agrícolas que historicamente desenham as paisagens, são alguns dos actos performativos que integram os processos de patrimonialização dos territórios rurais. Encontramo-nos perante uma reinvenção do rural, através da qual se recompõe o passado a partir do presente conferindo novas definições aos campos, num jogo subtil entre o local e os anseios da sociedade global (Oliveira, 2004)

As gentes alentejanas são descritas habitualmente como amáveis e solidárias, no entanto, tal como em qualquer generalização evidencia-se uma grande diversidade.²⁰⁰ Devido às características demográficas de ocupação do território assistiu-se ao longo dos tempos da chegada cíclica de força de trabalho oriunda doutras regiões. A

²⁰⁰ Para alguns autores é o “*carácter alentejano evidenciado em aspectos como a tristeza do seu folclore, com músicas e cantos lentos, desconsolados e nostálgicos, danças com pouca vivacidade e expressão corporal*” (Tur et all, 2001, p. 55). Para outros, “*o alentejano*” revela uma tendência para os ditos de espírito que se traduzem nomeadamente na poesia popular e na capacidade imaginativa para criar alcunhas, que é referida como um tipo de fenómeno social total (Ramos & Silva, 2003).

vinda de beirões, nos períodos de maior trabalho agrícola, os “*ratinhos*”²⁰¹ – como foram sendo nomeados localmente – pode constituir um dado interessante de reflexão sobre as origens das Brincas. Ligados ao florescimento da zona de quintas em redor de Évora, onde alguns destes beirões acabaram por fixar-se, estabelecendo-se com vendas e tabernas, tem produzido inconsistentes versões de que as Brincas teriam sido trazidas por eles nesses fluxos migratórios internos.

IV. 3. 1. Évora e os seus arredores

O Distrito de Évora encontra-se no Sul de Portugal e é limitado a norte pelos distritos de Santarém e de Portalegre, a leste pela Espanha (província de Estremadura), a sul pelo Distrito de Beja e a oeste pelo Distrito de Setúbal.²⁰² A área do distrito corresponde a 7.393 km². A cidade de Évora, a maior do Alentejo, Património da Humanidade (Unesco) e sede de uma universidade, conta com 56.519 residentes no concelho. Destes, 44.806 residem nas freguesias urbanas²⁰³. A esta população fixa de Évora há ainda a acrescentar uma parte da população estudantil universitária que, não sendo considerada residente, vive na cidade durante uma parte considerável do ano (a Universidade de Évora tem cerca de 8.000 estudantes).

A cidade herda uma história densa e rica, tendo sido, durante algum tempo a segunda cidade do país:

*A dinastia de Avis teve certamente um papel fundamental no desenvolvimento da cidade: D. João I eleva Évora a segunda cidade do reino e a presença da Corte, por períodos prolongados, faz deslocar para Évora, para além das importantes famílias portuguesas, uma plêiade de artistas que marcaram em definitivo a fisionomia da cidade.*²⁰⁴

A partir de finais do século XIX, Évora expandiu-se muito para além das suas muralhas²⁰⁵ e depois dos “*anos 30 iniciou-se um processo de crescimento da cidade a partir de pequenos núcleos espontâneos, construídos por pessoas que saíram dos campos, num êxodo motivado pela mecanização agrícola*”.²⁰⁶ Este fenómeno deu origem a uma espécie de ‘moldura’ constituída por bairros populares que foi sendo de-

²⁰¹ Gil Vicente já refere os ratinhos na farsa dos Almocreves -1526 e na tragicomédia pastoril-1527, como gente de fora, proveniente sobretudo da Beira que vinham ganhar o seu sustento na imensa planície com poucos braços para a cuidar:

“Muitos ratinhos vão lá
De cá da serra a ganhar,
E lá os vemos cantar
E bailar bem como cá...”

²⁰² Anexo A 2: Mapa do Alentejo

²⁰³ Dados da Câmara Municipal de Évora – “*Apresentação do pólo de desenvolvimento*”.

²⁰⁴ Dados da Câmara Municipal de Évora – “*Caracterização do Concelho*”.

²⁰⁵ Anexo E 6: Foto de Évora dentro das muralhas (denominada “a cidade “pelos habitantes dos vários bairros urbanos) continua a deter uma imagem austera e distante contrapondo-se à familiaridade simples da vivência quotidiana dos bairros.

²⁰⁶ Dados da Câmara Municipal de Évora – “*Caracterização do Concelho*”.

mograficamente reforçada em torno do centro histórico (Simplício, 1997) e dos bairros emergentes desde o início dos anos cinquenta (caso dos Canaviais, Pites, Frei Aleixo, Três Bicos, Senhora da Glória, Santa Maria, Almeirim, Senhora da Saúde, Comenda, S. José da Ponte, etc.)²⁰⁷

Entre esta moldura de bairros periféricos e a zona intermédia das quintas, nas zonas de maior passagem, as Brincas encontraram o seu território mais fértil com destaque para o eixo que liga Canaviais ao Louredo e à Nossa Senhora dos Aflitos (correspondente aos itinerários clássicos “*Cinco Cêpas*” e “*Caminho da Missa*”²⁰⁸), para o eixo que liga a Comenda ao Degebe e a Nossa Senhora de Machede e ainda, para os eixos a Sudoeste (na direcção dos Bairros de Almeirim até ao Bairro das Espadas/Barraca de Pau/Peramanca). Os interlocutores corroboram a informação sobre estas áreas como fonte dos principais percursos das Brincas: “*em Vale de Moura, ... um mestre famosíssimo de Brincas*” ‘ILRA’; ou: “*Bairro de Santo António, Bairro São José da Ponte, (...) Peramanca (...) Barraca de Pau (...) Bairro do Bacelo (...) Almeirim (...) ou Canaviais*” ‘ILLM’; e ainda “*Machede*” ‘ILMP’²⁰⁹. A notória concentração à volta de Évora percebe-se pela proliferação das várias quintas limítrofes da cidade²¹⁰, sugerindo não o contexto rural do latifúndio mais isolado e mais distante, mas sobretudo o espaço densamente povoado por quintaneiros e assalariados: “*cada bairro, cada quinta tinha (...) essas quintas estão sempre associadas a estes bairros rurais, como a Quinta das Tílias, dos Apóstolos*” ‘ILLM’.²¹¹

²⁰⁷ Anexo A 3: Mapa de Évora com localização dos bairros periféricos e Anexo E, (p.): Foto aérea de Évora.

²⁰⁸ Anexo A 4: O “*Caminho da Missa*” corresponde a um antigo percurso rural que ligava os principais centros de culto religioso da zona das “*quintas*” de Évora – Sr. dos Aflitos, S. Roque e N. Sra. do Espinheiro. Este percurso foi recuperado pela Câmara Municipal de Évora, em Abril de 2011, em colaboração com as Juntas de freguesia do Bacelo e Canaviais com alguns dos troços antigos agora reabilitados de modo a reconstituir o trajecto tão próximo do original quanto possível, o “*Caminho da Missa*”, que também coincide em parte com o caminho medieval das “*Cinco Cêpas*”, faz a ligação com o Percurso Ambiental da Água da Prata (Aqueduto).

²⁰⁹ Anexo A 5: Mapa de localização das quintas e aldeias na circulação das Brincas gentilmente cedido por Luís de Matos.

²¹⁰ O espaço de circulação das Brincas era relativamente afastado da cidade e apresentava ainda um modo de vida rural extremamente dependente dos aglomerados ligados às quintas: “*... sempre associadas a estes bairros rurais, como a Quinta das Tílias, dos Apóstolos... tudo fora de portas. A nível da cidade não há nada que se conheça... Estes bairros que já não são rurais agora... mas que eram quintas e eram zonas rurais*” ‘ILLM’. Surgem-nos assim como locais tradicionais: “*Quinta das selarias... A vulgarmente chamada Quinta das Pimentas. É na estrada da Garraia ali para os lados da estrada de Evoramonte./A da Rafaela, Quinta do chéu-chéu... Peramanca que é a seguir à Barraca de Pau... Assim como o Bairro das Espadas que é para ali também. o interessante não é o número de grupos, para mim o interessante é os locais onde era representado*” ‘ILLM’.

²¹¹ “*...a cidade, nesse tempo, era o centro histórico. A cidade, nos anos 50, tinha o início no Bairro do Escusa-Sacos, hoje Santa Maria, um aglomerado pequeno de casas. Tinha um bocadinho na Senhora da Saúde, muito pequenino (...). Quer dizer, os bairros limítrofes são muito poucos (...). os Canaviais estavam muito longe... uma zona muito pequena... Não havia nada. O arranque é nos 50/60, é que a cidade cresce*” ‘ILLM’.

Prevalecendo uma relativa indistinção entre Grupos de Brincas e Grupos de Troupes²¹², nos anos 60 sugere-se que, quando vinham à cidade, não passavam nunca dos seus limites: “*No Largo das Alterações, aí havia muitas Brincas. No Chão das Covas... Na Porta de Alconchel*” ‘ILMP’. A cidade estratificada criava, por si própria, barreiras e não se tornava anfitriã apropriada²¹³ para a realidade das Brincas.²¹⁴ Duma extensa lista que dá conta dos festejos de Carnaval foram referenciadas, pela primeira vez, umas danças realizadas por rapazes nas quintas do Louredo e Espinheiro, em 1924, no Notícias d’Évora.²¹⁵ A escassez de dados documentais sobre a performance, nomeadamente relatos, crónicas e fotografias em fontes locais e regionais, leva-nos a concluir que o seu não aparecimento em periódicos (conforme levantamento efectuado nos periódicos durante o séc. XX) é um óbvio sintoma duma separação entre a visibilidade do Carnaval, confinado às manifestações urbanas que ocorriam na cidade e as Brincas, enquanto performance também carnavalesca, mas confinada ao espaço, universo e imaginário rurais.

As principais fontes para a documentação das Brincas residem nas vozes dos protagonistas, nos seus depoimentos quer através da realização de entrevistas, quer da informação proveniente por elicitación fotográfica de actuais e antigos participantes: “*nós levávamos as brincas às aldeias que não tinham nada, nada. Ora aquilo era uma alegria. Toda a gente ia para ali, naquele lugar para ver as brincas, não havia mais nada. Funcionava um bocado assim... E era do monte tal e do monte tal e depois havia a disputa dos mestres com décimas... no improviso quando se encontravam na mesma rua*” ‘ILAO’. Também o grupo de estudiosos locais é igualmente contundente: As Brincas realizavam-se “*nos bairros periféricos rurais da cidade de Évora (...) bairros com características rurais ou em freguesias rurais*”, sugerindo que alguns dos bairros que não têm tradições de Brincas na mesma região se deva à escala do seu aglomerado “*Eram pequenas quintas que, não tinham população suficiente para terem provocado Brincas*” ‘ILRA’

²¹² Anexo E 8: Foto de Troupe.

²¹³ “*Nunca houve uma tradição de ocupação do espaço intra-urbano, por parte de quem vinha para a cidade de Évora em tempos de maior êxodo. As pessoas provenientes do campo, deixavam os montes e as aldeias e dirigiam-se para as zonas limítrofes da cidade. Aí se edificavam bairros clandestinos, que passaram a semi-clandestinos, até que foram legalizados, constituindo-se uma cultura extra-urbana muito característica, com hábitos enraizados ligados à vida do campo. A cidade intra-muros no seu desgaste natural, ia-se dedicando a festejos mais ou menos periódicos, chamando a si os habitantes dos bairros que a cercavam. Eram as feiras, as procissões os sermões e poucas canções*” (blog evoraasombra). Tal como hoje ainda ocorre, com o divórcio entre a cidade amuralhada e os seus arrabaldes também durante o Carnaval “*as pessoas de Évora iam ali para Loulé, para Sines... iam para fora, não vêm ali ... mesmo antigamente não vinham*” ‘ILAO’.

²¹⁴ Uma das razões invocadas para a sua apresentação fora da malha urbana terá a ver com a questão sociológica da composição dos seus elementos, maioritariamente trabalhadores rurais, “*poeta (s) popular (es), analfabeto (s)*” ‘ILRA’, que constituíam os Grupos de Brincas. Hoje em dia os espaços em que se apresentam já nada têm de rural e nota-se uma progressiva entrada na cidade. Assiste-se a um crescente movimento de “*ocupar certos espaços e transformá-los em lugares (ainda que efêmeros), nos quais os indivíduos se reconhecem e afirmam suas diferenças, representam formas simbólicas de consumir e demarcar maneiras específicas de pertencimento*” (Leite, 2005, p. 82).

²¹⁵ Notícias d’Évora, n.º 6962, 14 de Março de 1924, p. 1.

O nosso estudo desenvolveu-se particularmente no Bairro dos Canaviais²¹⁶ tendo seguido o périplo desenvolvido pelo seu Grupo de Brincas durante o período Carnavalesco, nomeadamente pelas freguesias rurais de Nossa senhora de Machede, Guadalupe e Louredo.

No início do Estudo acompanhámos também o Grupo de Brincas da Graça do Divor, freguesia rural no extremo do concelho de Évora.

Os bairros de Almeirim e de Sto António são amiúde referidos com ligações às Brincas Carnavalescas de Évora e nesse sentido continuam a constar dos percursos dos Grupos de Brincas que actualmente se apresentam.

Esta ligação das Brincas a determinados Bairros, num passado recente, chegando amiúde a confundir-se o nome dos Bairro com a identidade do grupo, suscitou o forjar natural duma “*identidade bairrista*”, o mesmo ocorrendo com as instituições populares desses Bairros (Costa, 1999). Num estudo realizado por Cordeiro (1997) sobre bairros populares de Lisboa, constata-se a extrema importância de instituições como as casas do povo, as associações recreativas ou as comissões de moradores no desenvolvimento das práticas sociais entre os seus moradores, para a construção simbólica do bairro.²¹⁷

Só recentemente as Brincas alargaram os seus circuitos, englobando a vinda à cidade e a sua apresentação em marcos de urbanidade e centralidade: “*nos últimos anos, a pedido dos mestres das Brincas, vão à Câmara, à Praça do Giraldo, a um ou outro lugar específico*” ‘ILRA’, como tem sido a apresentação no Hotel do Espinheiro.²¹⁸

Devido às questões já focadas de territorialidade estriada (e que sempre se reflectiram na visibilidade dada apenas ao Carnaval urbano²¹⁹) e devido à recentíssima tradição de incursão das Brincas à cidade, poderemos melhor compreender o desconhecimento das Brincas de Carnaval por muitos, para uma boa parte, dos habitantes originários e residentes em Évora. Aliás, a confusão entre Grupos de Troupes e Grupos de Brincas revela este desconhecimento²²⁰: “(vinham à) Porta de Alconchel. ... No Largo das Alterações, aí havia muitas Brincas. No Chão das Covas (...) havia umas Brincas (célebres), mais urbanas... ali para a Sr.^a da Saúde²²¹” ‘ILMP’; ou ainda este outro exemplo não menos ilustrativo, em que o nosso interlocutor refere indistintamente brincas, danças e festas “*O velho Descalço era um homem que era do norte, tinha vindo para a Graça do Divor e tinha conquistado fortuna. E era hábil jogador de pau. Deve ter morrido nos anos 48... 45... morreu nessa altura (...) Era um homem do campo, vindo do norte mas muito avançado. E fazia bailes. (...) Para distrair o pessoal que ele tinha, muitos*

²¹⁶ Anexo E 9: Foto de Bairro dos Canaviais

²¹⁷ Anexo E 10: Foto da Casa do Povo de N.^a S.^a de Machede

²¹⁸ Anexo E 11: Fotos Câmara Municipal de Évora e Hotel do Espinheiro

²¹⁹ São notórias, desde o princípio do séc. XX, as referências aos festejos carnavalescos nas Sociedades e Academias Culturais e Recreativas que ainda hoje perduram na cidade intra-muros e de que nos dão conta as diversas notas de imprensa assinaladas.

²²⁰ Anexo E 12: Como curiosidade referimos o cartaz do Grupo Folclórico Flor do Alto Alentejo que na divulgação que fez do calendário de apresentações no Carnaval de 2011, se denominou como Grupo de Brincas/Troupes.

²²¹ O Bairro da Sr.^a da Saúde é referenciado amiúde por ter um grupo de Troupes famoso.

empregados, muita coisa. Ele fazia bailes no Esbarrandadouro ... Bailes que eram (presididos) por ele. (...) Ele sentava-se lá no alto, com os amigos e aquela gente toda. E aquilo dançavam, (mulheres também) com concertina a dançar, Brincas, festas” ‘ILMP’. Este extracto revela bem a incorporação das Brincas numa família alargada de espaços de encontro e sociabilidade onde também cabiam os Bailes, muito comuns em toda a região.²²²

A extrema vinculação ao local de circulação das Brincas poderá ter contribuído para uma certa desvalorização fora do seu contexto de realização: *“anteriormente como as Brincas não saíam do bairro, as pessoas acabavam por não lhes dar muita importância” ‘ILRA’.* Por outro lado, o facto de serem realizadas por representantes de um grupo social menos considerado na escala hierárquica da sociedade também contribuiu para a sua não consideração enquanto elemento de valia cultural: *“era mais duro porque eram pessoas que andavam só a trabalhar no campo e algumas que não sabiam ler. Ou eram as namoradas ou as vizinhas que lhes iam dizendo as décimas para eles decorarem” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.*

IV. 3. 2. Controlo e censura

No que se refere especificamente às práticas carnavalescas, existe um longo historial de proibições e de tentativas de normatização. São inequívocas as publicações de regulamentação na imprensa quando se aproximava a época de Carnaval.²²³ *“Isto também tinha (que ter) autorização do Governo Civil... (...) E (havia) muita vigilância policial própria da época. (...) Qualquer coisa que se quisesse fazer, passava por muitas licenças. As Brincas, o Carnaval, embora não tendo sido acabado, mas era olhado de lado por causa das bombas. Ele (Salazar) proibiu rigorosamente o uso das bombas. (...) “Não eram permitidas as bombas carnavalescas. De maneira... o resto, ele deixava ... não olhava muito... a polícia andava sempre a ver... Outra coisa que também foi proibida na altura... era baterem com aquelas bolas...de serradura. E havia muitas... 40 escudos” ‘ILMP’.*

Durante a vigência do Estado Novo, qualquer manifestação exigia autorização expressa e esse facto teve naturais implicações: *“No tempo da censura, aquilo que nos dizem os vários mestres, podia ler-se nas entrelinhas. E houve períodos em que as Brincas não foram permitidas, ou seja, não foi permitida a sua actuação em Évora. (...) “não era permitida a actuação das Brincas fora das quintas, porque aparecia a polícia ou a GNR porque eles (mestres e Brincas) eram um ajuntamento, ou eram uma associação e os seus fundamentos não haviam sido previamente aprovados” ‘ILRA’.*

²²² Sobre a importância e diversidade das danças no Alentejo decorre presentemente uma investigação coordenada por Lia Marchi, tendo saído já em 2010, o 1.º Caderno de Danças do Alentejo. Também a nomeação de contradanças por parte de alguns interlocutores quando se referem às Brincas revelam a sua proximidade.

²²³ Quando o período carnavalesco se vinha aproximando, começavam a surgir na Imprensa local os também *“tradicionais”* Avisos institucionais publicados: *“As danças, revistas, ou quaisquer grupos de mascarados, só podem ser consentidos, nas ruas e mais lugares públicos, quando munidos, os seus componentes de licença passada pelo Governo Civil” (Notícias d’Évora, n.º 11151, 6 de Fevereiro de 1938, p. 2).* Algumas sanções consistiam na aplicação de multas ou mesmo em detenção. Anexo E 3

Desta forma a apresentação no espaço das quintas onde “*actuavam sem a presença da GNR,*” conferia maior liberdade mas “*incorriam na possibilidade de virem até a pagar multas*” ‘ILRA’.

O ainda hoje denominado “*Ensaio da Censura*” seria, nessa altura, um espaço de controle para aferir da correcção do que seria apresentado publicamente. Por um lado, para controlar certamente as tiradas políticas de crítica social e intervenção, mas também para obviar ao desregramento no comportamento dos Faz-tudo.

Vários foram os incidentes provocados pelo ambiente de perseguição e censura próprio do antigo regime: “*As Brincas tal como as Troupes também sofreram a perseguição política do antigo regime. Aponte-se, a título de exemplo, o que aconteceu a esses grupos na década de 40. O grupo de Santo Antonico, formado à base de elementos da Peramanca e da Barraca de Pau... foi parar à prisão. A razão invocada era porque o fundamento fazia alusão à segunda guerra mundial, à fome e à miséria que reinava no nosso país. O grupo dormiu na prisão mas no dia seguinte tiveram que os soltar. A nossa sorte, diziam eles, é que éramos todos analfabetos*” ‘ILLM’. Há depoimentos de interlocutores que são mais do que incisivos a este respeito: “*Naquele tempo havia um regedor... e a gente andava aí a dizer as décimas e ele dizia: – Eu vou-me embora prá cidade e vocês digam que eu não estava cá! Se houver aí coisa, vocês vão todos presos... vão todos presos*” ‘ILMB’.

A falta de visibilidade das Brincas, com origem no facto de serem realizadas por pessoas com menor peso social e em locais de menor urbanidade, é patente nas relações com os órgãos responsáveis pela cultura e divulgação: “*É como se houvesse uma espécie de censura latente (...) quem faz a história deixa de fora (...) há os esquecidos. Há uma espécie de hierarquização (...) uma atitude que está tão incorporada e que atravessa todos os sectores que leva tempo a alterar-se (...) a invisibilidade associada a estas manifestações não vai desaparecer de um dia para o outro. E o que é necessário ao nível da promoção não é o que é que o Ministério da Cultura vai fazer por eles para salvaguardar (...) é deixar que vivam e sobrevivam (...) não travar, não colocar entraves e que tenham os direitos de expressão de qualquer cidadão, passando obviamente pelo direito à informação e divulgação da sua actividade*” ‘GD(1B)’.

Segundo Camarotti (2001), no estudo que realizou sobre o teatro de expressão popular, o desinteresse ou a repressão a que esteve muitas vezes sujeita esta forma de expressão popular, resulta de ser percebida “*como uma espécie de ameaça por aqueles que não estão interessados na tomada de consciência do povo e no seu consequente fortalecimento como uma massa dotada de voz e vontade próprias*” (ibid., p. 154).

Em contrapartida, hoje o valor económico do património cultural é percebido por dirigentes locais e regionais, como particularmente importante em regiões onde os recursos económicos escasseiam²²⁴ e, assim sendo, o desenvolvimento da indústria do turismo cultural, com tudo o que lhe vem associado, apresenta-se-lhes como uma

²²⁴ Segundo Fortuna (2001), assiste-se a uma tentativa de “*revitalização*” de Évora sob a forma de *conservação inovadora* dos elementos tradicionais.

prioridade. Se encararmos este tipo de manifestações, tal como o Ministério da Cultura de Portugal as concebe, integradas no vasto conjunto do património cultural imaterial²²⁵, é natural que se forneçam, aos seus fazedores expectativas elevadas:

Todavia, este efeito de apropriação local da «cultura objectificada» é a maior parte das vezes meramente potencial, já que nem sempre estes grupos dispõem das condições políticas, económicas e culturais que permitam «traduzir», «transformar» e «capitalizar» (através de julgamentos estéticos e económicos) estas «tradições, aspectos e paisagens da vida local» em «turismo cultural» (Raposo, 2004, p. 15)

IV. 4. Quando? Uma (im)possível história das Brincas

Passamos nesta subsecção a abordar a dimensão histórica da performance, mobilizando os contributos e fontes que inscrevem a sua realização, numa linha algo descontínua, desde finais do séc. XIX.

A visão axial que liga uma dada cosmogonia a um fim último, marcando origens fixas e criando um eixo unívoco de significação, não teria qualquer sentido para perspectivar um horizonte de experiência das Brincas. Para Burke (1996), a “*tarefa central para a identidade cultural da história cultural é tentar fazer conexões, fazer ligações*” (ibid., p. 9), tomando em conta na análise “*três ângulos: o encontro cultural, a circularidade e o processo de cotidianização*” (ibid., p. 10), pressupondo a existência de “*interação entre elites e classes populares, através da chamada circularidade*” (ibid., p. 11). Burke refere ainda, a título de exemplo, que:

as grandes obras literárias do Renascimento tiveram inspiração na cultura popular da época. Essa era a tese de Bakhtin, que trabalhou com Rabelais, mas podemos dizer a mesma coisa de Ariosto na cultura italiana e o interessante é que seu grande épico, Orlando Furioso, teve como fonte de inspiração os folhetos italiano (ibid., p. 11)

Tratando-se as Brincas de uma manifestação que oferece uma extrema dificuldade em ser situada cronologicamente, dispondo de raros dados e fontes fidedignas, localizar o seu aparecimento não é, para nós, de especial relevância. Sobretudo por tratar-se de uma performance, cujo processo de realização assenta na transmissão oral. Embora sem ligação óbvia aos objectivos do nosso estudo, não podemos deixar de referir alguns dados que confirmam a existência das Brincas, na transição para o Século XX, facto, aliás, corroborado com depoimentos e testemunhos locais:

a) Silva Godinho permite-nos inferir da existência das Brincas em finais do Século XIX e apresenta-nos uma Brinca da autoria de Jesuíno dos Santos Carrageta, “*As cinco partes do Mundo*”, que terá sido apresentada nos anos vinte (Abelho, 1973);

b) “*Ainda não conseguimos ter uma data de quando apareceu. Sabe-se que umas pessoas se juntam e, que fazem isto, que tinham os fundamentos e gostam de fazer isto no Carnaval, mas como apareceu e há quanto tempo não temos uma data. E*

²²⁵ Efectivamente no âmbito do Projecto de salvaguarda do Património Cultural Imaterial – DRCALEN, o Grupo de Brincas dos Canaviais foi contactado, no sentido da realização de um protocolo de cooperação para o apoio à sua manutenção, nunca mais sendo dado qualquer esclarecimento, o que criou nos performers uma profunda desconfiança face a este tipo de iniciativas.

acho que vai ser difícil conseguir porque já faleceram muitas pessoas...pessoas muito mais velhas do que eu com idade para serem meus avós de os pais deles já terem entrado em brincas. Por isso aponto para...100 anos 'IPLM';

c) Por via da compilação de Azinhal Abelho, em *Teatro Popular Português – Ao sul do Tejo* (1973), é possível ter conhecimento de fragmentos de fundamentos de Brincas dos anos vinte. Destaca-se “*Os meses do ano*” de 1922, da autoria de Marcelino José Bravo;

d) Na mesma obra, (Abelho, 1973), Joaquim Carrageta refere também uma Brinca, “*As Fontes*”, datada de 1933;

e) Na “*história das Brincas e porque o fundamento desempenha um papel primordial para a sua apresentação, a referência que mais se impõe evoca a memória de Mestre Raimundo Lopes, poeta popular e laborioso fazedor de décimas que encorpavam muitos dos fundamentos representados pelos vários grupos de brincas desde há sessenta anos*” (Bezelga & Valente, 2010, p. 258);

f) Recente é o interesse que as Brincas despertaram nos conterrâneos Rui Arimateia, Luís de Matos e Carolina Terra. Durante a década de 80, mais precisamente em 1985, no âmbito da realização do Colóquio Internacional – Congresso sobre o Alentejo, Semeando Novos Rumos – realizado em Évora, Luís de Matos e Carolina Terra apresentaram as suas reflexões. Também em 1987, Rui Arimateia começou a produzir reflexão sobre as Brincas e manifestações de oralidade tradicional (Arimateia, 1987; Matos, 1985; Terra, 1985). Estes estudiosos das Brincas atribuem a sua existência “*há 50 ou 60 ou 70 anos atrás*” ‘ILRA’.

IV. 4. 1. Diferentes fases no desenvolvimento das Brincas

Dos dados compilados ressalta o facto de as Brincas terem vivido uma das fases de maior vitalidade num período que podemos situar entre os anos quarenta e os anos sessenta. Para tal muito contribuiu o processo de elicitação fotográfica com os interlocutores²²⁶, o que permitiu determinar alguns períodos com alguma garantia:

a) Este é o “*Grupo de Santo Antonico, formado à base de elementos da Peramanca e da Barraca de Pau... na década de 40...*”;

b) Aqui é “*Na Quinta dos Barreiros em 54...*”;

c) “*Santo Antonico (...) 1960*”;

d) “*Peramanca. Fundamento das Fidalguinhas (...) 1953*”;

e) “*Barraca de Pau (...) é de 1953*”;

f) “*Isto aqui é na Adega do Machado*” (...) lá no Degebe (...) mais antiga” ‘ILLM’;

g) Também através da memória de alguns interlocutores mais velhos foi possível recuperar alguma desta informação “*Anos 50, na zona da Barraca de Pau (...) e no Bairro da Espadas*”(“*seriam umas quintas que ali havia, de onde eram oriundos os homens das Brincas. Eram daí (...) São Matias, mais adiante, eram 10 quilómetros, que era um povoado em que ia muita gente (...) Aquela terra que agora é Guadalupe. Chamava-se dantes a Ribeira*”

²²⁶ Anexo E 13: Série de fotos antigas colectadas pelos interlocutores servindo os propósitos de construção de narrativas sobre as Brincas

Brava, o que era motivo de muita pancadaria porque eles não queriam ser Ribeiros Bravos! (...) Havia umas outras Brincas (...) Em Nossa Senhora de Machede" 'ILMP';

- h) *"É pena não conseguirmos reconstruir já aquelas brincas que aconteceram em Vale do Pereiro, nos anos 70, isso é que era realmente (...) A memória que eu tenho dessa época foi a entrevista que fiz com o Sr. Piteira (antigo autor de fundamentos e mestre de brincas da zona de Machede, já falecido)"* 'ILRA'.

A emigração, tal como noutras regiões do país, vem afectar, não apenas o modo de vida das populações e as suas actividades maioritariamente agrícolas, mas também o decurso destas manifestações. *"Nos últimos 50 anos (1950-2001), o Alentejo é sangrado pelo êxodo das populações. Um em cada três alentejanos é obrigado a deixar a sua terra. Abalam para os mais diversos destinos em Portugal e no Mundo"* (Murteira, 2006, p. 1111). As Brincas atravessam uma longa agonia que se tem prolongado até à actualidade. Como factores significativos deste declínio surge-nos, em primeiro lugar, a guerra colonial no período anterior ao 25 de Abril e, no rescaldo de dois momentos de alguma vitalidade, correspondentes, respectivamente, ao pós-25 de Abril com as suas campanhas de animação cultural e descentralização e, nos meados dos anos 80, subseqüentes aos Carnavais de Évora.²²⁷

O contributo da Guerra colonial para o decréscimo de Grupos de Brincas é referido desta forma: *"quase que desapareceu no período da guerra. Para já foi muita gente para a guerra... a Guerra Colonial... Havia muitos grupos até essa altura e depois, nessa altura, quase que desapareceu. Uns iam-se embora e os outros eram familiares e a disposição não era a mesma... não havia vontade... toda a gente tinha alguém próximo"* 'ILLM'. *"Nos anos setenta havia no Degebe e nos Canaviais também"* 'IPLM'. Os próprios performers referem a sua ida e regresso de África como momentos charneira e avaliam a sua participação em função do 'antes' e do 'depois' da guerra. O ambiente tinha decididamente mudado e eles próprios também.²²⁸ Este facto deve ter acabado por contribuir para que, *"no pós-25 de Abril, já restassem poucos grupos"* 'NB (07/2009)'.

Também a vivência democrática encetada com o 25 de Abril de 1974 veio gerar profundas transformações nos contextos onde tradicionalmente se desenvolviam as Brincas: *"As transformações sociais decorrentes da democratização do país, na sequência do 25 de Abril de 1974, se alteraram o quadro geral das relações sociais, terão sido mais sensíveis numa cidade dominada por uma cultura patriarcal de vincadas hierarquias e auto centrada"* (Fortuna, 2001, p. 240), correspondendo este processo *"ao primeiro traço da destradicionalização da cidade"* (ibid.)

²²⁷ *"Esteve muito parado, esteve alguns anos parado. Depois houve uns anos que houve (...) com os carnavais da câmara (...) no corso"* 'IPG (JB,AC,JF,LM)'

²²⁸ *"Eu acho que houve um interregno (...) tanto na Garraia como aqui nos Canaviais. Talvez tenham continuado no Bairro se St. .º António e no Bairro de Almeirim (...) mas já não apanhei mais nada"* 'IPLM'.

IV. 4. 2. Carnavais de Évora – As Brincas nos Corsos Carnavalescos

No pós-25 de Abril, já nos anos 80, apresenta-se como decisivo o processo de revitalização encetado com o projecto dos carnavais de Évora. Tal como noutros locais, também em Évora se assiste a um movimento renovador no âmbito da cultura e do património, gerado não só pela maior fixação de quadros profissionais e de massa crítica, quer nos Serviços da Câmara Municipal, quer noutros organismos locais, assim como pelo desenvolvimento destas áreas de estudo na própria Universidade de Évora e ainda pelos efeitos dos anos de dinamização e descentralização cultural protagonizado por estruturas culturais e associativas.²²⁹

A elevação de Évora a património mundial da Unesco também terá dado o seu contributo ao aparecimento de toda uma nova atitude centrada na preservação cultural.

Autores como Boissevain (1992) e Saraiva (2006) contextualizaram a revitalização do fenómeno festivo – em termos gerais – como uma aposta dos anos oitenta, cujas razões políticas intrínsecas, no entanto, se centraram na tentativa de posicionar pela diferença o domínio estritamente local (a candidatura a património mundial de Évora inicia-se no início da década de oitenta, tendo-se o dossiê consumado em 1986. Para tal contribuiu, para além do retorno de alguns emigrantes e do acréscimo do êxodo, uma tomada de consciência, por parte das populações, de valores baseados na recuperação das tradições locais, do tão falado «património etnográfico» e da defesa da autenticidade. *“Esta aposta na recuperação das tradições é igualmente assumida por uma certa consciência nacional e regional que, face à ameaça de globalização exacerbada que fenómenos como a constituição de uma Europa una deixam suspeitar, as defende e divulga como forma de afirmação identitária”* (Saraiva, 2006, p. 129).

Com a realização dos Carnavais de Évora, por iniciativa da Câmara Municipal²³⁰, no *“Rossio de S. Brás durante alguns anos 83/84/85 (até 1987 – época da candidatura de Évora a património cultural da humanidade – UNESCO), houve, de facto, uma desocultação (...) na tentativa de revitalização das Brincas, que ia acabando com as mesmas”* ‘ILRA’. Houve *“intencionalmente uma iniciativa de revitalização das Brincas”* ‘ILMD’ com o *“objectivo”* (...) de *“reactivar (...) porque já, nessa altura, se sentia muito que as troupes e as brincas estavam (...) naquele processo de morte (...) e havia também o objectivo que era animar as Associações Culturais e desportivas. E isto aconteceu durante alguns anos”* ‘GD(MD)’.

Os cortejos de Brincas²³¹ repetiram-se, nessa circunstância, nos anos oitenta, e deram a ver ainda a existência de um número considerável de Grupos de Brincas. Após vinte anos de desmobilização, o fenómeno resistia e estava de pé²³²: *“As Brincas*

²²⁹ De notar o trabalho realizado nessa década pelo Centro Cultural de Évora, FAOJ, INATEL, Associações Culturais e de Moradores, na sua maior parte com ligações ao trabalho de base partidário.

²³⁰ Anexo E 14: Cartaz do Corso de Évora em que vários Grupos de Brincas participaram.

²³¹ Anexo E 15: Foto de Brincas integrando o Corso de Carnaval

²³² *“A Câmara e os poderes instituídos fizeram realmente o cadastro de quantas Brincas existiam. Umas já tinham desaparecido, e de outros que ainda estavam em funcionamento. Porque havia ainda 3, 4 ,5 pessoas, daqueles históricos, dos mestres das brincas que ainda apanharam a tradição muito mais para trás”* ‘ILRA’.

desfilavam em curso e, depois de terminarem, actuavam” ‘ILRA’; “*iam desfilam aos domingos e às sextas-feiras. Lembro-me de haver quatro ou cinco brincas, pelo menos*” ‘IPG(LC,JMF)’; ou existiriam mesmo “*oito grupos*” ‘IPAO’. Os interlocutores focam mesmo a existência, nesse período, de novos grupos que se terão apresentado: “*Em 83... bandeira da Brinca das Encantadas (...) Bairro do Bacelo (...) É do Lavrador*²³³. *Brinca do Bairro de Santo António de 83 (...) Apresentando-se no Degebe (...) Bairro de Santo António (apresentando-se no) Bairro São José da Ponte (...) com a Mestre das Brincas do Bairro de Santo António, que é a Angelina (82/83) (...) a filha do António Santos*” ‘ILLM’.

No entanto, estes factos não são, hoje em dia, percebidos da mesma forma pelos seus organizadores. Uma certa artificialização/instrumentalização, tal como aconteceu com o cante durante a revolução, terá acompanhado esta campanha de apresentações dos anos oitenta (aliás, até por vocação das políticas culturais de então): “*Eu não poderei dizer «nascimento» por causa de ter havido uma «desocultação», sei que por esta altura a CME, por causa dos cursos de carnaval andou à procura das brincas, foi à procura das tradições populares, que estavam muito confinados aos seus «marcos», foi nessa altura que, com a organização dos serviços culturais da CME, que certas brincas foram «reavivadas», houve realmente uma desocultação (...) a Câmara e os poderes instituídos fizeram realmente o cadastro de quantas brincas existiam*” ‘ILRA’. Em Valverde chegou mesmo a constituir-se especialmente para o efeito da participação nos Carnavais de Évora, um grupo de brincas misto dirigido por “*Alexandre Joaquim (...) Eduardo, Mestre e autor da Gargalhada (...) É o único autor, que eu conheço, que tivesse feito um fundamento para além do mestre Raimundo*” ‘ILLM’.

A introdução de um processo selectivo que, à época, foi realizado através da instituição de um concurso, tem gerado opiniões diversas. Para uns, essa é a razão invocada para o interregno sofrido após o processo de revitalização dos anos oitenta, salientando-se a excessiva institucionalização: “*em 83/84 a CME organizou os chamados Cursos Carnavalescos (...) instituiu um prémio para a melhor Brinca a que concorreram cerca de 4 ou 5 Brincas*”... “*É claro que houve uma disputa tal que se correu o risco de não aparecer Brinca nenhuma, era uma competição muito grande. E depois eram os dinheiros, estavam em jogo valores pecuniários, portanto não correu bem. A competição, em vez de realmente assegurar uma procura e uma vontade de as pessoas se organizarem em brincadeiras, fez o efeito contrário. As pessoas recolheram-se, não quiseram ser confrontadas com um sistema de concurso*” ‘ILRA’. Esta opinião não é partilhada por alguns dos performers dos Grupos de Brincas participantes no curso, nomeadamente de um Mestre à época: “*Levávamos aquilo (muito a sério) era mesmo uma disputa de brincas (...) havia jurados e classificações (...) onde eu consegui o primeiro lugar no*

²³³ “*Este foi o tal do Lavrador, foi o tal que a Carolina Terra estudou mais em pormenor*” ‘ILLM’.

curso em Évora com 8 grupos (em concurso) ‘IPAO’. É por demais evidente a grande satisfação manifestada neste caso: *“Tinha brio, é verdade, e orgulhava-me de fazer bem feito (...) quem é que não fica contente com o 1.º lugar?”* ‘IPAO’.²³⁴

O processo de revitalização dos anos oitenta – contemporâneo do Congresso sobre o Alentejo, 1985, onde as Brincas surgem como ‘topic’ – acabou por despertar um maior interesse pelo seu estudo, nomeadamente *“provocou em duas pessoas, que nós conhecemos, o Rui Arimateia, é evidente, desde sempre mostrou um grande interesse e acho que procurou e tem muita informação sobre isso. E o Luís de Matos (...) Vem dessa altura (o seu interesse)”* ‘ILMD’. Ao longo dos anos oitenta a euforia dos cursos começou a esfumar-se e para tal contou, quer com a inadequação do formato das Brincas para públicos de milhares de pessoas, quer com algum progressivo defraudar de expectativas criadas: *“uma Brinca actuar para mil pessoas, como chegavam a estar no Carnaval de Évora «era mentira». Ficavam completamente «desmaiados», portanto não funcionava”* ‘ILRA’; *“começou-se a perceber, por outro lado que, dum expectativa tão grande, dum entusiasmo grande inicial depois a coisa começou a decair e por isso às tantas o curso decaiu”* ‘GD(MD)’.

IV. 4. 3. Dos anos 90 até ao virar do século

O fim da fase dos Carnavais organizados de Évora é reconhecido consensualmente como determinante para o quase desaparecimento ou, pelo menos, para a presença residual das Brincas: *“As brincas e as troupes foram abandonadas outra vez e voltou-se ao seu estado anterior de antes dos cursos”* ‘GD(LM)’; *“com o desaparecimento do carnaval (organizado pela CME), as brincas voltaram aos seus espaços naturais e com o desaparecimento progressivo de toda uma população com certas e determinadas características, nomeadamente rurais, estas manifestações tendem a desaparecer”* ‘ILRA’. Aliás, no final da política dos cursos, os grupos de Brincas começaram mesmo a rarear²³⁵: *“no último ano que houve curso aqui em Évora... foi o último ano que a Câmara Municipal de Évora fez connosco, e de brincas fomos só nós, não havia mais nenhum... se não me engano foi em 92, 93 ...o último ano que houve aqui brincas ... Nesse ano acho que houve também no Bairro de St.º António”* ‘IPLM’. O interregno que ocorreu na década de noventa atingiu todos os Grupos: *“Não foi só aqui”* ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’. Este desgaste, produto do tipo de curso implementado ao longo dos anos oitenta, resultou mesmo em paragem das actividades das Brincas: *“Houve alguns anos (de paragem) (...) As pessoas não quiseram (...) esteve muito parado”* ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.

²³⁴ O facto de existir uma organização estrutural que permitiu a participação e visibilidade dos Grupos de Brincas, até então confinados a um espaço não urbano, é especialmente referido: *“o importante é participar. Porque quando nós participamos tentamos sempre fazer o melhor (...) e não quer dizer que sejamos os primeiros. Só lá estar é uma alegria enorme. Eu sempre pensei assim”* ‘IPAO’.

²³⁵ *“Uma das razões foi ter acabado mesmo o curso em Évora (...) houve muito tempo em que as brincas estiveram paradas e quando recomeçaram houve sítios que deixaram de receber as brincas (...) Porque as brincas (...) durante muito tempo deixaram de lá ir”* ‘IPG (LC,JMF)’.

É, pois, um dado confirmado que a década de noventa correspondeu a um longo período de travessia do deserto por parte das Brincas. Os interlocutores confirmam iniludivelmente o facto “*Já há cerca de doze anos que não havia aqui brincas... se calhar nem tanto*” (correspondendo ao fim dos Corsos) ‘IPLM’; “*De 1994 até 2000 esteve parado outra vez. Só a seguir é que voltámos a sair sempre*” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’. Curiosamente, o facto de ter emergido, no início deste século, na Graça do Divor, um novo grupo considerado ‘não tradicional’ foi considerado como razão bastante para nova mobilização: “*Praticamente reavivou outra vez o espírito (...) Na Graça, se eles fazem onde não é tradição por que é que nós aqui, que tinha uma grande tradição, não voltamos a fazer outra vez? Eu até já tinha pensado em fazer aqui (...) depois foram falar comigo, eu disse: «Sim, senhor! Eu vou!» E avançámos*” ‘IPLM’.

IV. 4. 4. Influências de estruturas e organismos ligados à Cultura Popular

Os factores aqui apresentados que foram influenciando o processo de realização das Brincas, assim como a identificação dos vários momentos de maior vitalidade e mesmo de declínio, terão sido determinantes para o desenvolvimento desta manifestação e, por consequência, para os processos de transmissão do saber e de todos os inerentes mecanismos de aprendizagem. Além das interferências de ordem contextual, decorrentes da relação destes grupos com o seu entorno sociocultural, pareceu-nos também pertinente a análise aos processos de interferência levados a cabo por estruturas organizacionais e ideológicas e nível nacional. Nesse sentido, na pesquisa realizada, seguimos o rasto das entidades que, de uma forma mais ou menos directa, pudessem ter contribuído para o seu desenvolvimento/orientação e consequente interferência nos processos de produção das manifestações.

Inicialmente pesquisámos o papel reservado às Casas do Povo, já que, durante o Estado Novo, se estabeleceram como núcleos de controlo e de propagação da ideologia do regime. Efectivamente, nos Canaviais, existia uma Sociedade Operária de Instrução e Recreio «Educação do Povo», criada por trabalhadores rurais da zona²³⁶, sob o ideário da 1.^a Republica, que viria a dar origem à Casa do Povo: “*Em 1928, a nova política do Regime de então começou por proibir algumas actividades realizadas na «Sociedade Operária de Instrução e Recreio e Educação do Povo», cujas portas vieram a encerrar (...) vendo-se interdita de funcionar*” (Fernandes, 2008, pp. 99/102)

Restou a transmissão de bens “*compulsiva*” para a Casa do Povo de Évora, que surge em 1942.

Para Raposo (1998) as “*Casas do Povo, organismo corporativo do Estado Novo, foram os palcos ideais para a «domesticação» teatral*” (ibid., p. 199) Era intenção do SPN a “*estetização da cultura popular*” e o Teatro do Povo, seria o instrumento de “*coesão social, recreio educativo e de acção ética e estética*” (ibid., p. 199) Detectámos a influência da acção das Casas do Povo, nomeadamente através da intervenção do Teatro

²³⁶ “*A primeira associação de trabalhadores criada no bairro do Espinheiro, aos Canaviais, referida por alguns como Sociedade da Pêra, terá começado a germinar, por iniciativa de um grupo de trabalhadores agrícolas, à entrada da segunda década do século passado*” (Fernandes, 2008, pp. 88/89).

do Povo, do SPN/SNI, no teatro amador em meio rural²³⁷ mas, no caso das Brincas, a ligação revela-se frágil, pois assiste-se à autonomia dos Grupos dada a sua contingência de acção muito localizada temporalmente e inscrita num tempo/espaço de “*desordem tolerada*”. No entanto, a sua influência terá tido efeitos indirectos, nomeadamente ao nível da incorporação de modelos estéticos.

No que se refere à ligação com a única Casa do Povo amplamente referenciada – a dos Canaviais –, a sua relação estabelece-se pela cedência do espaço para ensaio facilitada pela presença quotidiana de um antigo mestre, o Sr. Manuel Barradas (que explora o espaço do café) e que desempenhou junto dos últimos Grupos de Brincas – Canaviais e Graça do Divor – um papel referencial, já que disponibilizou em cada ano os Fundamentos a serem apresentados. Nos últimos tempos do desenvolvimento do nosso estudo, o actual Mestre passou também a desempenhar funções na Direcção da Associação da Casa do Povo. Salvarde-se, neste contexto, a possível intervenção avulsa de curiosos, pessoas ligadas à antiga FNAT²³⁸ e posteriormente ao Inatel, que apoiaram, acompanharam e registaram dos mais diversos modos a actividade das Brincas (Matos, 2007).

²³⁷ O Teatro do Povo, do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), organismo dirigido por António Ferro, tinha uma clara missão ideológica inserida na *política do espírito* do Estado novo. O desenvolvimento da sua intervenção (de âmbito profissional) passou de uma “*visão erudita do Teatro substituída em 1938, por uma linguagem acessível que transfere para o quotidiano camponês os pressupostos mais caros à ideologia do regime*” (Valente, 1999, p. 159). A visão reducionista, de teor moralizante, do Teatro Rural fica patente no espaço que lhe é reservado nas conferências sobre o teatro português promovidas em finais dos anos 40, no Século (Chaves, 1947). É também patente na época, o papel reservado à Junta Central das Casas do Povo. Como dado curioso, revela-se o depoimento inscrito na secção história do teatro em Montargil, que faz referência à importância da Junta Central das Casas do Povo no seu papel de “*educador do povo*” segundo as normas do regime “*não me recorda a data nem tenho elementos onde o possa constatar, esteve por cá Nunes Vidal (creio que já falecido) e que ao serviço da Junta Central das Casas do Povo vinha com o propósito de encenar uma peça – O Auto do Boticário. Profundo conhecedor da matéria-ainda dirigiu uma acção de formação do nosso distrito – mas de uma tremenda exigência – para ele não havia teatro de amadores e teatro profissional, mas apenas teatro-e em especial o protagonista não aguentou o grau de exigências e a peça não foi estreada.*” O autor acrescenta ainda que existem “*várias representações pelo então Grupo Cénico da Casa do Povo, mas normalmente com base em pequenos textos, alguns da autoria de António Séves da Junta de Acção Social, ou retirados do Mensário das Casas do Povo*” (Mendes, 2008). De facto O Mensário das Casas do Povo surge como uma “*publicação especialmente criada para acompanhar a actividade das Casas do Povo (...) um espaço jornalístico difusor da retórica ruralista mais exacerbada. Redigidos numa linguagem culta e pouco acessível a frágeis esquemas interpretativos, os artigos e textos do Mensário pareciam destinados aos elementos que se poderiam tornar os elos de ligação entre o poder central e as localidades, entre a doutrina e as práticas. Um dos princípios fundadores da Junta Central das Casas do Povo, criada em 1945 com o objectivo de reorganizar a intervenção cooperativa, era a indispensabilidade de assegurar a eficácia de uma acção persuasiva (...) O Mensário constitui um óptimo observatório de análise para avaliar o modo como o centro político operacionalizou teoricamente as suas intenções de disciplinar a periferia rural*” (Domingos, 2006, pp 197-198).

²³⁸ “*a inculcação ideológica no espaço dos tempos livres, dentro ou fora do local de trabalho, orientando as distrações, furtando-as à influência deletéria da «taberna» ou da acção subversiva, moldando-as no paradigma da «cultura popular», essa era a tarefa por excelência da FNAT. O povo, o «verdadeiro povo», como lhe chamava António Ferro, era o que participava nesta recriação mítica de uma ruralidade essencial como quadro de vida, desse nacional-ruralismo corporativo que reinventava músicas, danças, «folclore», hábitos, costumes, comportamentos, de acordo com o espírito de uma etnografia elaborada à sua medida*” (Rosas, 2001, p. 1046).

A FNAT desempenhou também um papel no âmbito da disseminação de um determinado modelo teatral, através da missão do Teatro do Trabalhador, apoiando a realização de representações teatrais através de grupos, por si tutelados. Na delegação de Évora, chegou a existir um grupo cénico relevante que terá influenciado as formas de ver e fazer teatro.

Para além das Casas do Povo e da antiga FNAT, uma referência ainda para o antigo FAOJ, actual IPJ²³⁹, como pólo de disseminação de apoio e interferência, já que, no pós 25 de Abril, aí se cruzaram a nível profissional pessoas de “referência”, no que respeita ao estudo e compilação das Brincas, de que são exemplo o Sr. Manuel Barradas e Sr. Luís de Matos: “*o Barradas, funcionário do FAOJ, e o Luís de Matos era o chefe da secretaria (...) E há muita informação que o Luís tem, que foi o Barradas de certeza que arranjou. “ILMD’; “O Manuel Barradas foi mestre de Brincas durante uns pares de anos e eu tive o privilégio de trabalhar com ele (...) Éramos como irmãos (...) trabalhámos tanto tempo juntos no FAOJ” ‘ILLM’.*

Um outro factor de possível interferência na realidade das Brincas, surge-nos na ligação ao movimento associativo do pós-25 de Abril, quer através da organização das comissões de moradores dos bairros limítrofes de Évora, conduzindo o processo de legalização dos bairros (inicialmente em situação de clandestinidade de construção – antigas quintas), quer através de programas sócio-culturais da mesma época, nomeadamente através de iniciativas de descentralização cultural. O CENDREV desenvolveu nesse âmbito uma acção significativa, quer na apresentação de espectáculos teatrais nas aldeias do concelho, quer na dinamização de grupos de teatro amador, como o surgido no bairro de St^o. António pela mão de Leandro Vale, entre outros.

Com efeito, detectámos influências e ligações de alguns Grupos de Brincas, sobretudo os mais recentes, com estruturas de organização comunitária: “*A sede da comissão de moradores serviu de local ao ensaio (do fundamento) As Encantadas, Brinca do Bairro do Bacelo, em 83” ‘ILLM’.*

Outro tipo de estruturas locais, de poder autárquico, também terão tido o seu grau de importância, como já referimos relativamente à Câmara Municipal de Évora. As Juntas de Freguesia, respeitantes aos Bairros de origem dos vários Grupos de Brincas, têm desenvolvido uma acção de apoio a estes Grupos, assim como as respectivas Juntas dos locais onde tradicionalmente são recebidos os Grupos para a apresentação.

Também a ligação político-partidária de alguns dos elementos dos grupos de Brincas com o poder autárquico vivido em Évora, no pós-25 de Abril, terá influenciado, sem dúvida alguma, a sua acção. O Grupo de Brincas da Graça do Divor, surgido já no início do século XXI, tem como elemento aglutinador o presidente da Junta. Os ensaios decorreram em dependência da própria Junta de Freguesia e apresentaram-se na Casa do Povo, reconhecida pelos elementos do grupo como ‘casa mãe’. Aliás, os participantes têm em grande parte um vínculo anterior que passa pela frequência da Associação juvenil da aldeia. Além destes factos, há alguns exemplos de ‘ex-leaders’ de Grupos que, no seio das Brincas, viram a possibilidade de uma acção de base (de agitação

²³⁹ Também nas fontes citadas sobre as Brincas, referimos os contributos de Vieira (2005), técnico do IPJ.

e propaganda) própria de certo período. Também a reacção de alguns intelectuais de Évora ao próprio fenómeno, invocando a sua estreita ligação a determinado quadrante partidário, ao qual são opositores reconhecidos, nos leva a pensar que, de uma forma não explícita, tal terá efectivamente ocorrido. No entanto, não se detectou, ao longo da nossa longa pesquisa, uma relação especial com pessoas e instituições veiculadas a “cores” políticas determinadas, embora esse facto não signifique que tal não possa antes ter tido lugar. Seja como for, tendo acontecido, não desempenhou qualquer papel de relevo substancial no fenómeno criativo das Brincas, nem na sua efectiva continuidade, nem na salvaguarda da tradição.

IV. 5. Quem? Grupos de Brincas, públicos e comunidade

No estudo deste tipo de Performances é importante, devido à densidade do seu contexto, compreender os sinais que as tornam distintas de outras formas. Para tal, assumimos o princípio de Almeida (2006), segundo o qual a “*«identidade local», parte de uma concepção pós-moderna de desmultiplicação das diferenças, necessita da ilusão de continuidade das formas pré-modernas, mesmo que folclorizadas*” (ibid., p. 68). Neste sentido, para o estudo das Brincas tornam-se, pois, relevantes três aspectos: A identificação e caracterização dos seus performers, (promotores, realizadores, apoiantes e assistentes); A compreensão dos significados que atribuem à manifestação; E ainda a natureza das motivações que os impelem à sua própria realização e, consequentemente, às implicações que tal acarreta na vivência individual e colectiva e nos impactos de ordem social e cultural.

A pesquisa de co-participação que temos desenvolvido, incorporando as várias vozes dos interlocutores em permanente diálogo, tem permitido uma permanente (re)elaboração de sentidos e de percepções. A possibilidade reflexiva advém da tomada de consciência no seio do ininterrupto processo de questionamento.

V. W. Turner (1982) sugeria que as culturas adquiriam maior visibilidade e permitiam aos seus membros a consciência de si mesmas nas e pelas performances rituais e teatrais. Quer isto dizer, em suma, que é necessário reconhecer o carácter eminentemente reflexivo das performances culturais (Raposo, 2004, p. 8)

Como já foi referido na análise ao contexto onde as Brincas decorrem, assistiu-se a uma profunda alteração nos seus espaços, motivada por disfunções económicas, sociais e outras que deixaram traços na paisagem, na sociabilidade e nos modos de vida. No entanto, estas alterações constituem um desafio à criatividade das comunidades na contemporaneidade, já que simultaneamente permitem a reinvenção e confirmação dos papéis desempenhados pelas redes de sociabilidade: “*O local da vida social é crucial na criação de um certo tipo de sociabilidade – bem visível nos traços de natureza morfológica, intreraccional e simbólica, como por exemplo na relação casa/rua, na densidade de redes sociais locais, nos apertados laços de parentesco e amizade, na visibilidade dos sítios de vizinhança*” (Cordeiro, 2001, p. 130).

IV. 5. 1. Culturas grupais

Apesar dos processos contemporâneos de hibridização (Burke, 2003; Canclini, 2006) e do sentido plural de culturas populares não podemos deixar de considerar a situação específica de dadas culturas de grupos, nomeadamente no que se refere à autonomia possível da sua afirmação. Para além das concepções tradicionais de cultura e numa perspectiva mais dinâmica, refira-se, a perspectiva psico-antropológica apresentada por Clanet (1993) que caracteriza a cultura como um sistema de significação própria a um grupo ou a um subgrupo e que se traduz por um conjunto de significações preponderantes que aparecem como valores. Estas, por sua vez, dão origem a regras e a normas que o grupo conserva e se esforça por transmitir e, através das quais, se particulariza e se diferencia dos grupos vizinhos.

Neste contexto conceptual, os indivíduos, ao nascerem num determinado mundo social, adquirem *“uma cultura particular que lhes fornece esquemas para interpretar e agir nesse mesmo mundo (...) assimilam normas e valores sociais, categorizam aspectos da realidade segundo sistemas de significação transmitidos pelos grupos nos quais se inserem”* (Lopes, 1996, p. 24) e que lhes possibilitam definir o que é familiar e estranho, *“para além de sobretudo, lhes permitir identificar as diferenças”* (ibid., p. 24). Numa perspectiva de cultura como algo dinâmico e em constante evolução e tendo em conta o impacto dos media, entre outros factores de fundo das sociedades actuais, deve referir-se que este dinamismo se reflecte de sobremaneira nas novas gerações que, apesar de enquadradas por nascimento em determinados grupos culturais, acabam quase sempre por sentir-se fortemente atraídos por outras tipificações culturais que, de algum modo, correspondem mais eficazmente às suas preocupações e motivações. É o caso dos adolescentes que *“partilham valores, normas, formam grupos que têm a sua linguagem, os seus próprios modelos e comportamentos”* (Postic, 1990, p. 69).

Postic (1990), ao abordar as culturas contemporâneas através das codificações complexas que envolvem a juventude, define cultura como *“um sistema de representações que rege as maneiras de agir e de pensar dum dado ambiente humano, a rede de significações atribuídas às suas actividades e a estrutura simbólica das comunicações que aí se desenvolvem”* (ibid. p. 68). Por sua vez, para Macionis (1997), cultura implica a construção de um ambiente – ‘oikos’ – humano e de um conjunto de padrões comportamentais no seio de um grupo ou sociedade. Os membros de uma cultura ligar-se-iam e vincular-se-iam assim, através de símbolos, para comunicarem ideias vitais e emoções. Estes sistemas de símbolos estão estruturados em categorias de cultura material e em categorias de cultura não material.

Projectando esta noção de partilha e de identificação a um nível mais global, Mchoul (1996), postula quase uma superação da noção de cultura em nome das ‘communities’:

Communities as any collectivities that assemble (physically or by other means) for relatively common (including dissensual) semiotic activities. A community may be a traditional grouping such as a particular group of religious practitioners who meet regularly for common worship. But it may also be a looser group connected by relatively tenuous affinities, such as the ‘Trekkers’ – fans of television and movie series”(..).“A community, then, is whoever (collectively) copes – methodically – together with what happens, which may conform to what we think are collective expectations (ibid., pp. 47-53)

Nesta mesma linha, para Cardoso (1996), também a visão tradicional de cultura não faz mais sentido na sociedade actual, pelo simples facto de esta cada vez mais depender de uma rede de metrópoles multiculturais com indivíduos de diferentes origens culturais apresentando características que os identificam e distinguem e com quem quotidianamente têm de interagir. É por esta razão que o autor define cultura “*como uma colaboração colectiva, em transformação constante, em que a cultura dos imigrantes e das minorias são aspectos específicos a ter em conta nas mudanças das sociedades e dos indivíduos*” (ibid., p. 15). Ao fim e ao cabo, trata-se de um outro lado do mesmo entendimento em rede que, para Mchoul, afecta a noção de cultura nos tempos contemporâneos.

Na visão crítica de Appadurai (2000), os diversos esteios da noção tradicional de cultura têm contribuído para ofuscar e encobrir “*os factos do conhecimento desigual e do prestígio diferencial dos tipos de vida*” (ibid., p. 207). Já o conceito alternativo cultural remeterá, segundo o autor, “*para um campo de diferenças, contrastes e comparações que se revela mais útil*” (ibid. p. 207) e oportuno para a investigação contemporânea. A partir desta noção de funcionalidade que sobrepõe o estudo de cada caso ao universalismo das aparências, o autor acaba por concluir, de modo sugestivo, que “*existem inúmeras diferenças no mundo e apenas algumas destas são consideradas de índole cultural (...) Sugiro que consideremos como culturais apenas aquelas diferenças que ou expressam, ou estabelecem a base para a mobilização das identidades grupais*” (ibid. p. 208).

O quadro teórico de operacionalização de cultura, sustentado por Appadurai, na sua acepção dinâmica, policentrada e atenta à diferença é, não apenas coerente com as diversas reflexões aqui analisadas, como se revela como aquele que melhor se adequa ao nosso estudo. Aliás, um tal quadro teórico torna-se particularmente pertinente, na medida em que não incide apenas no contexto cultural de um determinado grupo ou identidade cultural, na perspectiva da sua cultura etnográfica.

A cultura, no âmbito deste nosso estudo, será, portanto, considerada como uma rede ampla e complexa de diversos tipos de factos e implicações (especificidades, diferenças/similaridades e originalidade das suas performances culturais) que afectam e atravessam a mobilidade de todas as identidades grupais.

IV. 5. 2. Grupos de Brincas

Os Grupos de Brincas são constituídos por pessoas concretas, com vidas e aspirações individuais que encontram na actividade colectiva das Brincas a oportunidade de uma vivência lúdica, cultural e social reflexiva.

A diversidade desempenha actualmente um papel importante na reconstrução identitária de uma comunidade. A mudança do tecido social dos bairros – as antigas quintas e aldeias dos arredores de Évora – está a reflectir-se, hoje em dia, na composição, não apenas dos Grupos de Brincas, mas também na constituição das assistências da performance, deixando de ser constituídas apenas pelos herdeiros da ruralidade.

Nem todos os grupos têm as mesmas características. Embora todos eles pressuponham interações entre um determinado número de pessoas, a natureza das afiliações, a reivindicação de uma identidade própria ou a regularidade dos contactos são atributos que diferenciam os grupos sociais, entre si e os distinguem de outro tipo de associações ou agregados sociais onde os influxos sociais podem ser mais difusos ou até mesmo inexistentes (Pais, 2008, p. 208)

Os Grupos de Brincas que se têm apresentado nos últimos anos baseiam-se em relações informais, sem vínculos de obrigação ou de permanência e com uma relativa autonomia face às diversas instituições locais onde acontecem²⁴⁰. Apesar de os próprios Grupos, num primeiro olhar, se apresentarem numa forma circunstancial e efémera como – “*Grupo de Brincas de... nome do Fundamento*” (i. e. Grupo do Geraldo sem Pavor, ou do Corsário Dragão) – acentuando assim um vínculo pontual do género “*este ano existiu a vontade comungada para a sua realização, para o ano se verá!*” ‘NB(03/2008)’, a verdade é que a manifestação também remete para a sua continuidade. Há dois sinais de natureza simbólica que reforçam este último ponto: A dualidade presente na bandeira, elemento identitário do Grupo, em que de um lado se encontra a inscrição do nome do Fundamento e, do outro lado, o nome do Bairro a que pertencem. Esta dupla aparição – vínculo pontual versus sentido simbólico de continuidade – reforça a necessidade de um olhar mais atento para as características destes grupos.²⁴¹

Sendo frequentemente nomeados como: O Grupo do bairro X ou Y, facto que contagia o próprio discurso dos participantes do Grupo, percebemos que é, dessa forma, que acaba por ser sentido pelos próprios performers dos grupos: “*É aquele espírito que nós temos (...) de camaradagem (...) É como irmãos (...) naqueles quatro dias todos comem à mesma mesa, estão todos sentados por igual, é aquele espírito, pelo menos nós ali (Canaviais) temos e ainda bem que temos e espero que a gente o consiga manter assim por muito mais tempo*” ‘IPRF’. Ao invés, para outros interlocutores, nomeadamente os que conhecem as Brincas do ponto de vista da sua assistência, no período delimitado ao Carnaval, os grupos são vistos apenas como realidades “*Ad Hoc*”: trata-se de “*um grupo que foi feito propositadamente para este fim. E que no fim se dispersa por completo*” ‘ILRA’.

Este último modo de dissociar a apresentação da perenidade que a subjaz corrobora, aliás, as perspectivas de alguns investigadores sobre este tipo de manifestações: “*Trata-se de festas caracterizadas, em todos os casos, pela criação de um grupo social temporário (restrito à duração da festa), o qual se rege pelas suas próprias regras, elegendo alguns dos seus membros para cargos restritos ao tempo ritual*” (Almeida, 2006, p. 61). No entanto e se, numa primeira aproximação esta parece ser a situação real, já do ponto de vista émico (i. e. das representações locais), estas manifestações relevam uma continuidade do grupo que é suportada por outras acções comuns, que ultrapassam a estrita realização das Brincas: “*É um grupo bastante bonito, muito mesmo. Vamo-nos encontrando durante o ano. Quando nos encontramos é uma festa!*

²⁴⁰ Embora não explícita, este tipo de ligação ocorre com alguns grupos, nomeadamente com as Casas do Povo e Juntas de Freguesia, como já tivemos ocasião de referir na anterior secção sobre o contexto de desenvolvimento das Brincas.

²⁴¹ Anexo E 16: Foto de Bandeiras do Grupo de Brincas

Praticamente (...) é como uma família. Nós fazemos o Carnaval e andamos todos juntos, chega a Páscoa vamos comer o borrego para o campo todos juntos (...) Pronto, temos este grupo uno e forte” ‘IPLM’. Esta perenidade grupal, tão assertiva na sua afirmação e vivência, está de acordo, segundo Pais (2008), com os impactos que a “*filiação grupal*” tem na dimensão identitária: “*a filiação grupal gera sentimentos de pertença*” e “*os seus marcos conviviais são garante de afirmações identitárias*” (ibid., p. 245).

Dessa forma, e apesar da permanência em ‘não actividade’ de um Grupo (re-metendo a ideia de ‘actividade’ apenas para o projecto do Carnaval), isso não lhe permite retirar o estatuto de entidade específica portadora de uma identidade. Assim se confirmou também com os Grupos de Almeirim e da Graça do Divor que continuam a ser referidos com um certo grau de existência, apesar de não saírem publicamente, nos Carnavais, como Grupos de Brincas há já vários anos. A possibilidade de se apresentarem e, portanto, de se auto-reactivarem, está sempre presente. E é desta forma que são percebidos pelos interlocutores: como processos que estão ‘sempre lá’, como identidades que prosseguem os seus devires e que, deste modo, vão gerando expectativas constantes de poderem vir a apresentar-se.

O carácter autónomo, flexível e não fixo do número de elementos dos Grupos, além do mais, ilesos a modalidades de avaliação formal, permite o seu aparecimento e desaparecimento. Mas esta intermitência não se opõe à consistência da entidade grupal que se mantém intacta ao longo do ano. Existe mesmo uma complementaridade, ao nível do vivido, entre o sentido efectivo de pertença e a possibilidade natural de uma participação nas Brincas.

Por razões contextuais que se prendem com a natureza dos próprios Grupos, desenvolvemos o nosso trabalho de campo com os Grupos com ‘existência visível’, não apenas da ordem da sua apresentação pública em tempo de Carnaval, mas também legitimada pelo estatuto de existência referido anteriormente. Neste sentido, e embora existam diferenças assinaláveis na profundidade de interacção e relação com os diversos Grupos, reportamos os dados analisados ao conjunto de distintos Grupos:

a) O Grupo de Brincas dos Canaviais “*tem saído*” – ou seja, tem-se apresentado – sempre desde o início do estudo (e em toda a primeira década deste século), e, por esse facto, foi também possível estabelecer uma relação de co-investigação profunda e altamente profícua. O contacto permanente através do encontro pessoal, troca de e-mails e telefonemas, a participação noutras actividades do quotidiano do Grupo, assim como a participação conjunta em eventos de divulgação do Grupo, de divulgação do estudo, de convívio (nas Páscoas) ou em apresentações sobre temas similares²⁴², revelou-se uma constante;

²⁴² Várias iniciativas de índole cultural e académica tiveram a participação do grupo no seu conjunto: Residência Lume em Évora, nos Ex-celeiros, promovida pelo Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora, em Évora, Junho de 2010, ou de alguns dos seus elementos como o coloquio promovido pela DRCAIen, em Borba, em 2008, na Tertúlia sobre as Brincas promovida pela investigadora com a Livraria Intensidez, em 2009, ou ainda nas iniciativas da CME e Sociedade Harmonia nos serões em torno da fotografia, em Évora em 2008.



Foto 18 – Grupo de Brincas dos Canaviais, 2007/cred. fot. Isabel Bezelga

b) Já com o Grupo da Graça do Divor, que se apresentou publicamente no primeiro ano do estudo e que até ao momento não ‘voltou a sair’, não foi possível a consolidação de uma relação que os vinculasse como co-autores; mas permitiu, pelo menos, a recolha de dados extremamente importantes, devido às suas características de grupo jovem, misto e sem um peso de pressupostos da “*tradição*” ligados à memória de um fazer passado;



Foto 19 – Grupo de Brincas da Graça do Divor, 2006 / Cred. Fot. I. Bezelga

c) O Grupo de Almeirim, que já não saía publicamente no início do estudo, acabou também por contribuir com dados relevantes, dado que alguns dos seus elementos integram ou integraram durante algum tempo, o grupo dos Canaviais durante o período do nosso estudo.



Foto 20 – Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim, 1991 / Cred. Fot. J. Barros

d) Alguns elementos do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim em ligação com o rancho folclórico Flor do Alto Alentejo apresentaram publicamente Brincas, recentemente, em 2010 e 2011;



Foto 21 – Grupo de Brincas Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo, N.ª S.ª de Machede, 2011 / Cred. fot. Isabel Bezelga

e) Também os Grupos de Brincas do Bairro de Sto. António e do Dgebe, entre outros, têm aparecido reiteradamente referenciados como Grupos, devido às ligações estabelecidas entre elementos seus e alguns dos actuais performers dos Canaviais.



Foto 22 – Grupo de Brincas do Bairro de Stº. António, 1987 / Cred. fot. Luís de Matos



Foto 23 – Grupo de Brincas do Dgebe, 1983?/cred. fot. João Bicho

A mobilização dos dados relacionados com os diferentes Grupos permitiu uma mais rica reflexão sobre especificidades grupais e natureza autónoma dos Grupos, contribuindo para a compreensão das Brincas, enquanto performance muito enraizada no concelho de Évora.²⁴³

Como já foi referido e fundamentado, a nossa relação acabou por aprofundar-se com o Grupo de Brincas dos Canaviais. Esse facto gerou a opção metodológica pela realização de Estudo de Caso. Apesar do Grupo não enquadrar sempre a totalidade dos elementos, mas mantendo grande número dos mesmos ao longo do estudo²⁴⁴, permitiu que o designássemos pelo nome que lhe confere identidade própria, quer em termos sociais, quer em termos de reconhecimento público.

Sendo a memória individual sempre uma construção partilhada, ou uma re-elaboração da memória colectiva, é natural que se verifique uma profunda 'inter-relação' nos Grupos onde se processa. Sobretudo porque o processo de decantação memorial se baseia na experiência de um "*passado vivido*", onde determinados aspectos se terão relevado de acordo com uma seriação/selecção adequada ao Grupo. Deste modo, "*me-*

²⁴³ No anexo A (10 a 19) podem ser consultados os esquemas sobre as dimensões de análise dos grupos de Brincas (árvore NVivo)

²⁴⁴ Anexo A 6: Quadros anuais de composição e caracterização do Grupo de Brincas dos Canaviais, no decurso do Estudo.

mória cultural é construída [com] o recurso a características particulares que são valorizadas para aferir a «autenticidade» e a «legitimidade» das práticas culturais» (Raposo, 2004, p. 8).

IV. 5. 2. 1. Primeiros Contactos

A importância experiencial das Brincas (discurso e reflexão incluídos) por parte dos performers dos diversos Grupos revela-se a partir, não apenas da memória colectiva e da construção duma memória individual suportada no diálogo com os Grupos de pertença – processo gerador de coesão identitária – mas, igualmente, a partir de um processo de “*metamemória*” (Candau, 2001). Deste modo, podemos entender a pertinência dos discursos produzidos por alguns interlocutores, a propósito dos primeiros contactos com as Brincas: *“Eu via e depois comecei a gostar daquilo, porque já havia pessoas mais velhas que faziam não é. Eu via nos Canaviais e no Louredo, que faziam. E eu em puto ia ver estas coisas e comecei a gostar disto”* ‘ILMB’. Esta dimensão projectiva e imaginária da memória cimenta o ‘ter sido’ e torna-o numa imagem de reconhecimento perene: *“a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”* (Halbwachs, 2004, pp. 75/76).

Para a grande totalidade do Grupo de Brincas dos Canaviais a relação com as Brincas passa pelo reviver ‘sempre actual’ do que se considera ser uma antiga familiaridade. O Mestre, filho de um ex-Mestre já falecido, desde criança que contactou com estas práticas. Terá visto uma apresentação, pela primeira vez, com *“oito ou nove anos no Degebe. Eu morava na Garraia, mas o meu pai fazia parte do grupo de brincas do Degebe (...) Nesse ano, lembro-me que havia no Degebe e aqui nos Canaviais também”* ‘IPLM’. Pelo seu lado, Luís Cavaco, performer e músico exímio, não se lembra da primeira vez que viu uma apresentação, pois era ainda criança. Mas o facto faz parte das suas memórias íntimas de infância: *“Deve ter sido no Louredo quase de certeza, ao pé do Celso há o café do povo, ainda lá vamos”* ‘IPG(LC,JMF)’. Joaquim Farinha lembra-se de ver em pequeno *“nos Canaviais mesmo (...) num sítio que era o café do Inácio que era o sítio mais típico. Era o ponto principal para as brincas dos Canaviais era o café do Inácio. Parava o trânsito (...) cada vez que eu me lembro o autocarro ficava ali uma hora parado. Na freguesia não havia (um espaço para apresentar) e nos outros sítios também não fazia muito sentido (era mesmo uma prática de rua) (...) quando era criança, começávamos a ouvir um bombo e era uma festa. O pessoal todo (lá atrás!), na altura não havia cartazes (...) eu lembro-me em pequeno, sempre que ouvíamos o bombo ia a correr, adorava brincas desde pequeno.”* ‘IPG(LC,JMF)’. Já Ricardo Fernandes, Faz-Tudo, que não tem qualquer relação familiar com o Grupo de Brincas, apesar de residir no bairro, refere que *“Recordações não tenho nenhuma e quase de certeza nunca devo ter visto, porque a minha mãe detesta o Carnaval, o meu pai também nunca puxou pelo Carnaval, o meu irmão ia um bocado por arrasto para as festas e para os bailes com os outros (...) mas, em casa, Brincas nem vê-las!”* ‘IPRF’.

Como um dado contrastante entre os Grupos, devemos referir que os primeiros contactos com as Brincas, por parte da larga maioria dos elementos do Grupo da Graça do Divor, foram relativamente recentes. A Mestre do Grupo viu, pela primeira vez, o Grupo “*de Nossa Senhora de Machede, que também faziam Brincas mas que agora ultimamente não têm feito*” ‘IPSG’ (este grupo de Brincas, liderado pelo actual Mestre do Grupo dos Canaviais, ‘saiu’ durante três anos e terá apresentado os Fundamentos “*O Príncipe Malfadado*”, “*Grupo Real*” e “*João de Calais*”). Susana terá visto o Fundamento “*Grupo Real*” em 1999 na Graça do Divor, mas, não dispoñdo à época de qualquer referência prévia sobre a manifestação, sentiu dificuldade em a compreender: “*Eu não sabia muito bem em que consistiam as Brincas (...) Na altura, lembro-me de ver e de achar que aquilo não me dizia nada, porque às vezes não se percebia muito bem, porque era na rua, depois era muito barulho e as pessoas desligavam*” ‘IPSG’. Tânia, outra jovem do mesmo Grupo, tinha dez, ou onze anos e referiu desta forma o seu primeiro contacto: “*Lembro-me que a primeira vez que vi Brincas, ou foi o Grupo dos Canaviais, ou foi o Grupo do Bairro de Almeirim. Só me lembro da história que gostei muito, a história era o «Príncipe Malfadado»*” ‘IPTC’.

IV. 5. 2. 2. As primeiras participações

Hoje em dia, nos Canaviais existe uma forte ligação às Brincas. Este facto é patente nos depoimentos de variados interlocutores que residem na área. Aliás, ao longo dos anos, foi-nos possível confirmar uma grande adesão e interacção da comunidade às várias apresentações que se realizam no bairro, durante o período do Carnaval.

O sr. Manuel Barradas, actualmente reformado, gere o café da Casa do Povo dos Canaviais e é referenciado como importante colector dos Fundamentos de Brincas deixados pelo Mestre Raimundo, o autor de grande parte dos Fundamentos conhecidos (Arimateia, 2004). Não esconde a sua antiga ligação com as Brincas: “*Primeiro entrei como personagem para um papel, isto em 1963 (...) no Alto de S. Bento, porque antigamente havia as Brincas do Alto de S. Bento. Nunca mais saíram essas Brincas. Andei dois anos nas Brincas a fazer vários papéis, e depois comecei a ser mestre comecei a ver como é que aquilo era feito (...) fui entrando em contacto com o Sr. José Lopes Raimundo e, claro, comprava-lhe os fundamentos*” ‘ILMB’. O sr. Adelino Ourives participa há muito nas Brincas e sempre nos Canaviais: “*Muitos anos, mesmo muitos anos (...) Sempre em Mestre (‘saiu’ no) primeiro ano tinha 16 anos e tenho 51 (atravessando as várias fases de interregnos destas práticas); fiz cinco anos seguidos (...) depois fiz uma paragem quatro anos e depois fiz os outros seguintes (...) (depois) houve ali uma paragem (a seguir aos corsos); o Giraldo foi no meu último ano*” ‘IPAO’. As razões para o fim da participação directa prenderam-se com a “*vida profissional*”. No entanto, este antigo Mestre preparou o sucessor e continua muito próximo do grupo: “*Vou sempre sabendo o que eles estão a preparar (...) com o que vão sair (...) Estou sempre junto a eles*” ‘IPAO’.

As primeiras participações dos actuais performers do Grupo de Brincas dos Canaviais tiveram lugar ainda na adolescência: “*Entre com os meus 16 anos, foi o meu primeiro ano de Brincas já nos Canaviais. Mas aí ainda não era mestre, era um persona-*

gem do fundamento” ‘IPLM’.²⁴⁵ O primeiro fundamento que “fiz, foi «O Estandarte» (que) fizemos também há dois, três anos (2003)” ‘IPLM’. Entre os performers com mais prática, Aires Carçoço, já conta com “doze participações (até 2008) sempre nos Canaviais (com) uma repetida. A do «Estandarte»” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’. Já João Bicho dividiu a sua longa prestação por dois locais: “Também saí fora, no Degebe (...) mas isso foi há mais de vinte anos (...) Depois fiz mais uma que foi já aqui nos Canaviais” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’, antes do interregno da década de 90²⁴⁶. A entrada de Joaquim Ferrão, o mais velho dos elementos, no Grupo de Brincas aconteceu “há mais de dez anos. Foi em oitenta e qualquer coisa (...) Os primeiros dois anos que saí, saí como mestre”²⁴⁷ ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.²⁴⁸

IV. 5. 2. 2. a) Relações familiares e de vizinhança

A maioria dos elementos mais jovens do grupo dos Canaviais tem ligações familiares ao grupo e a sua entrada decorreu como passo algo natural, fruto do contacto que sempre mantiveram com estas práticas.²⁴⁹

O caso de Fábio Bicho é muito interessante, pelas diversas etapas de iniciação que pronuncia e também, pelo processo de aprendizagem que pressupõe. É sobrinho de um ex-mestre, primo do actual Mestre e filho de um dos performers mais antigos. A sua história começa pela infância: “desde pequenino que comecei a ver e gostava de entrar” ‘IPFB’. Participou no grupo de Brincas ininterruptamente desde 2001: “Tinha onze anos (...) Fiz só no último dia. Eu andava sempre a acompanhar (...) Nesse ano acompanhei sábado, domingo e segunda. E depois disseram-me que, se eu quisesse, podia entrar no último dia. No último dia é que eu decorei a minha décima e entrei mais o João (como palhaços) no grupo da Quinta Assaltada (...) No segundo ano, entrei como palhaço, mas os dias todos (...) No grupo da Princesa Helena (...) No terceiro ano, entrei já mesmo no fundamento. Eu e o João Pedro (...) no Grupo de D. Pedro I”. (Depois no quarto ano) no “grupo das Fidalguinhas (...) fiz de mulher”. (No quinto ano) “foi o grupo do Estandarte (...) fazia de velha! (...) ia de preto (...) Levava um xaile (...) Levava cabeleira” ‘IPFB’.

João Pedro, filho de Aires Carçoço, confirma o mesmo tipo de partilha familiar/comunitária: “O meu pai entrou no primeiro ano e eu estive a vê-los e, nesse ano, nas últimas apresentações, eu e o F, o outro rapaz, pedimos para entrar no ano a seguir

²⁴⁵ Anexo E 17: Foto do actual Mestre, Luís Matias participando como personagem do Fundamento antes do interregno das Brincas nos Canaviais

²⁴⁶ Anexo E 18: Foto João Bicho participando como personagem do Fundamento antes do interregno das Brincas nos Canaviais

²⁴⁷ Anexo E 19: Foto Joaquim Ferrão como Mestre das Brincas nos Canaviais

²⁴⁸ Este elemento deixou de participar com o Grupo nas Brincas desde 2008, deixando antever algum tipo de divergência face ao actual rumo que o Grupo está a tomar, sobretudo com a incorporação de tantos jovens que, segundo ele, colidem com a tradição.

²⁴⁹ Anexo E 20: Foto João Carçoço e Fábio Bicho enquanto crianças participando no Grupo de Brincas dos Canaviais.

(...) e entrámos como palhaços (...) pela primeira vez (...) no fundamento da Princesa Helena, quando “estava no 6.º ano (...) No ano a seguir, entrei no fundamento e, a partir daí, nunca mais entrei como palhaço” ‘IPJC’.

Tem-se assistido, com efeito, à incorporação de jovens muito novos no Grupo de Brincas dos Canaviais o que implica, sempre, um certo grau de iniciação. Nesse âmbito, impõe-se quase sempre um estágio no seio do Grupo através do desempenho como Faz-Tudo. Aliás, este facto voltou a repetir-se, muito recentemente, em 2010, com David, que com o “*Mestrinho*” constituem os mais jovens elemento do Grupo.²⁵⁰

No Grupo de Brincas da Graça do Divor também a influência familiar facilitou a entrada de alguns dos seus jovens elementos: “*O pai gosta muito, ele não participa nem nada disso e em parte o eu ter entrado foi motivada por ele gostar tanto*” ‘IPTC’. O apoio familiar é também encarado como uma condição para a participação: “*sempre fui muito apoiada pelos meus pais, principalmente pelo pai*” ‘IPTC’.

IV. 5. 2. 2. b) Entrada no Grupo

A entrada no Grupo faz-se geralmente por convite a alguém já conhecido dos elementos do Grupo, embora possa ocorrer também a manifestação de disponibilidade para integrar o Grupo: “*Sempre gostei muito e, há nove anos, alguém me convidou para entrar nas brincas do bairro de Almeirim e eu como gostava muito aceitei. Não (vivia lá, mas) sempre me relacionei bem com muita gente do Bairro de Almeirim e, principalmente, com o mestre que era o Rui. Trabalhava com ele e tocávamos juntos no conjunto e entretanto ele disse-me que tinham proposto fazer as brincas de novo, mas que ele só fazia se eu fosse com ele, por causa da caixa. Essencialmente ia tocar caixa (...) Eu na altura disse que sim*” ‘IPG(LC,JMF)’. Outra situação de convite foi a de outro interlocutor: “*Eu sou dos Canaviais (...) A primeira saída foi, sensivelmente, há oito anos ou nove também! O mesmo sistema, alguém me convidou, não me lembro quem, e como gostava entrei (...) Sempre nos Canaviais*” ‘IPG(LC,JMF)’.

Há também alguns elementos que se oferecem para uma possível oportunidade, ficando assim estabelecida uma espécie de bolsa disponível: “*Quem me levou para as Brincas foi o Manel Carçoço (...) é irmão do Aires Carçoço e eu disse (...) Manuel eu gostava muito mesmo de entrar (...) Falei todo o ano nisso e, depois, no segundo ano (...) deu (...) houve um que falhou (...) eh, pá! A gente precisa de pessoal, vejam lá se conhecem alguém (...) E o M. telefonou-me e lá estou*” ‘IPRF’. Também no círculo de amizades dos mais jovens, isso ocorre: “*Dos meus colegas já houve um ou dois que disseram: «Ah, se precisarem de alguém para o próximo ano, digam que estou disponível». Gostava de entrar*” ‘IPFB’.

Dois dos jovens, nomeadamente João Carçoço e Fábio Bicho, que estão no Grupo há bastante tempo e que ‘cresceram juntos dentro’ das Brincas, tiveram um papel activo na entrada dos outros jovens do seu círculo de amizade: “*Tivemos os dois, eu e o Fábio, muita influência (...) eles sempre viram a gente*” ‘IPJC’. Foi também o que se passou com a entrada de João Montoito “*que sempre gostou (...) e depois (...) faltou um*

²⁵⁰ Anexo E 21: Foto de David, como Faz-tudo. O estágio iniciático como “*ajudante*” de Faz-tudo de jovem participante das Brincas dos Canaviais.

por infelicidade, e então «Olha, temos o rapaz ideal (...) é da nossa idade ou mais novo» (...) “e eles (o conselho dos mais velhos)” (...)

“«Sim, senhor!»” (...)

“Isto é já para renovar as gerações (...)

Depois faltou-nos outro elemento e aí não tínhamos mais ninguém a quem recorrer, mas lembrámo-nos do João Ventinhas, que queria mesmo (...) apesar de, em público, falar baixinho, ser mais tímido (...) Falámos com o mestre e o mestre falou com ele” ‘IPJC’.

IV. 5. 2. 3. Permanência e fidelização

Durante a realização do estudo, pudemos perceber a existência de uma relação directa entre as fortes relações familiares²⁵¹ e de vizinhança e o elevado grau de permanência e de fidelização no Grupo. No Grupo de Brincas dos Canaviais as nuances na sua composição são pequenas, o que, de certa forma, confirma a estabilização deste Grupo que ‘sai’ ininterruptamente desde o ano 2000. No entanto, já conta com uma existência de cerca de trinta anos.

A primeira apresentação ou “saída”, depois do ano 2000, ocorreu após um interregno de cerca de sete anos – a seguir à participação nos Carnavais de Évora – contando assim com um histórico de participações de cerca de 20 anos: “*Vamos fazendo sempre com as mesmas pessoas, de vez em quando lá aparece um novo (...) estes também já começam a chegar aquelas idades*” ‘ILMB’. No decurso do trabalho de campo, assistimos a uma grande estabilidade e, quando pontualmente se verificaram alterações, ficaram-se a dever a fortes impedimentos pontuais, como os referidos: “*Só não vim um ano, que foi quando morreu o meu pai*” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’; “*Fez agora dois anos, em Janeiro, o meu pai teve um AVC e foi quando entrou o Carlinhos, e depois aí (... foi difícil...) eles também não tinham mais ninguém, porque é tudo muito bonito (...) as pessoas gostam muito naqueles quatro dias (...)mas andarem cá um bocado antes, não é que trabalhemos muito, mas tem de haver algum trabalho, pois aquilo não aparece ali pronto!*” (...)*“E até agora nunca mais interrompi*” ‘IPRF’.

Luís Cavaco confessa que só por um motivo de força maior deixará de sair com o Grupo de Brincas. O seu ano de paragem na participação correspondeu a uma mudança de Grupo de Brincas: “*O ano em que estive sem entrar, tive um interregno, tive cinco anos no Bairro de Almeirim, um ano sem entrar e há três anos que estou nos Canaviais, foi porque o meu filhote tinha nascido, há pouco tempo, e era o primeiro Carnaval que cá passava e eu quis passar o Carnaval com ele. Foi só por isso. De resto tenho entrado em todos*” ‘IPG(LC,JMF)’. A estabilidade é sublinhada por todos e corresponde a uma realidade que reflecte o cimento identitário do grupo: “*Penso que estamos os mesmos. Este ano tiveram de sair dois elementos por motivos de força maior (...)* E provavelmente para o ano, pelo menos, um deles voltará. Pelo menos o Hélder, esse voltará! (...) E este ano é que já foram quatro (elementos mais novos que entraram)” ‘IPG(LC, JMF)’.

²⁵¹ Anexo A 8: Quadro de caracterização das ligações familiares existentes no Grupo de Brincas dos Canaviais.

A maior parte dos actuais performers do Grupo de Brincas dos Canaviais participou na totalidade dos Fundamentos apresentados: em 2000 saíram com o Fundamento “*Pierre, Jovem Francês*”; A “*Quinta Assaltada*” em 2001 ; A “*Princesa Helena*” em 2002; “*D. Pedro I*” em 2003; As “*Fidalguinhas*” em 2004; O “*Estandarte*” em 2005; “*Corsário Dragão*” em 2006; “*Giraldo Sem Pavor*” em 2007; “*Rainha Santa Isabel*” em 2008; “*O Lavrador*” em 2009; “*O Grupo Real*” em 2010; e de novo “*A Quinta Assaltada*” em 2011.

Se por um lado, os laços familiares e de amizade estabelecidos acabam por trazer alguma estabilidade aos Grupos, por outro lado, também afectam a sua capacidade de abertura à diversidade, ao mundo e, portanto, às desejáveis “*contaminações culturais*”. Refira-se ainda o facto de as situações de ruptura que atravessam o saudável relacionamento juvenil (e o amadurecimento afectivo e emocional dos seus membros) poderem, por vezes, gerar situações de relativa instabilidade que acabam por afectar a estrutura dos Grupos. Esta situação específica poderá ter contribuído para o que ocorreu com o Grupo da Graça do Divor. A morte de um familiar próximo de um dos seus promotores (acordeonista do Grupo), e do luto que se lhe seguiu (dadas as relações familiares existentes de grande proximidade: pai, filha, sobrinha, prima) provocou a decisão do Grupo de Brincas não sair esse ano. Esta situação determinaria a suspensão das ‘saídas’: “*O primeiro grupo que entrou é muito familiar (...) e esse é até o motivo pelo facto de nós não termos feito agora nestes dois anos*” ‘IPTC’. A verdade é que, mesmo manifestando a intenção e o desejo de sair, até hoje nunca mais voltou a acontecer.

IV. 5. 2. 4. Diversidade nos Grupos

Duma forma geral, nos diversos Grupos de Brincas, verifica-se uma certa diversidade geracional, formativa e profissional. No entanto, importa salientar algumas especificidades. No Grupo de Brincas dos Canaviais, por exemplo, existe uma razoável homogeneidade de género e de local de pertença (origem e residência). A nível etário e de literacia já se constata diferenças.

Apesar de, nos vários Grupos de Brincas, ser clara uma diversidade a vários níveis (académico, cultural, profissional e de literacia), a diversidade geracional reveste-se de contornos particulares, dado o valor da experiência reservado aos mais velhos: “*Aqui (Canaviais) (...) há pessoas mais velhas, agora já não (risos) mas quando vim para aqui eram e antes de vir para aqui reparava-se que o grupo Bairro de Almeirim tinha mais miúdos. No último ano que entrei com o grupo do bairro de Almeirim já tinha, na altura, uns cinco ou seis miúdos muito novinhos e aqui era tudo pessoal mais velho, agora este ano é que já (entraram) quatro*” ‘IPG(LC,JMF)’. Como já foi referido, o Grupo da Graça do Divor também “*tem desde pessoas mais novas (...) e depois idade média e as pessoas mais velhas*” ‘IPTC’.

A relação hierárquica é forte e o exercício do poder por parte dos mais velhos, com mais experiência (guardiões do fazer tradicional) não potencia uma rápida introdução de novos dados (estéticos, culturais e teatrais). A diversidade geracional a que se assiste introduz a dimensão do “*cuidar*” na relação de transmissão: “*Nota-se que eles se*

tocam (...) uns aos outros (...) tu sentes esse menino inserido nessa comunidade (...) E mesmo nos outros que não eram tão meninos, também havia de qualquer maneira esse cuidado (...) sente-se. E isso é uma mais-valia” ‘ICRW’.

Podemos considerar que, a par de outras variáveis sócio-políticas,²⁵² a presença da diversidade estimula novas atitudes face à construção do conhecimento. Neste caso, a influência é protagonizada por parte das novas gerações sobre os mais velhos. A interacção geracional proporciona novos interesses, potenciando a aquisição de novas competências nos participantes, nomeadamente a procura de formação teatral nos elementos mais novos, a utilização de novas tecnologias e o recurso à Web no apoio ao trabalho dramaturgico sobre o Fundamento e à própria produção da performance.

Estes modos de religar mundos foram acentuados por Nogueira (2005):

Se recordarmos que a identidade étnico-cultural é um importante factor de coesão e regulação do tecido social, mais sentido fará verberar que, já entrados no séc. XXI, a pervivência de culturas, paridades e géneros locais poderá transformar-se numa aportação de conteúdos valiosos para a prosperidade da aldeia global e do ambiente globalizador em que nos movemos (Nogueira, 2005a, p. 26)

IV. 5. 2. 5. Proximidades como significação

É igualmente pertinente precisar e focar as práticas culturais que fazem parte da vida dos indivíduos que actualmente compõem os grupos de Brincas, no sentido de melhor compreender os significados que a realização deste tipo de performance cultural assume. Esta análise, centrada no presente, conduz-nos a resultados que em nada se assemelham aos que seriam aduzidos se focalizássemos a realidade sociocultural dos antigos performers das Brincas de há sessenta ou setenta anos, que segundo os interlocutores “*não tinham mais nada, tirando um baile ou dois. Eu lembro-me no ano que saiu o «Giraldo sem Pavor» (das) brincas do Degebe (...) não havia mais nada para se entreter” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.*

A alteração da realidade sociocultural introduziu também mudanças nos padrões de sociabilidade: “*houve um tempo em que as pessoas viviam do trabalho para a casa e não tinham mais nada. Mas depois, às tantas, foi-lhes dado tudo, ou seja, em casa entrou a televisão e as pessoas também se foram divorciando uma das outras, ou seja, a atenção que eu tenho de ter para estar a ver a televisão corta em definitivo com o poder relacionar. E, se calhar, este é um momento do reencontro, da necessidade de estarem outra vez juntos, das pessoas poderem estar aquele bocadinho de tempo com um objectivo que é de fazer a Brinca mas também com o objectivo de poderem dialogar e trocar ideias, de se encontrarem e de verem os amigos” ‘ILMD’.*

Assistimos hoje a uma disponibilização crescente dos mais variados conteúdos: de lazer, informativos, culturais e científicos. A diversidade de suportes e veículos também é cada vez maior, sejam estes de interacção real ou virtual. Esta nova realidade tecnológica está a transformar radicalmente as condições de percepção do mundo, mas também de valores e padrões. Do ponto de vista cultural e artístico, toda a socie-

²⁵² Concretamente referimos o Programa “*Novas Oportunidades*”, frequentado por vários elementos do Grupo.

dade se está a transformar numa massa interactora que herdará mais a vertente consumidora do que propriamente produtora. Os membros dos Grupos das Brincas estão em sintonia com o que acontece com grande parte dos cidadãos portugueses,²⁵³ no que se refere a hábitos de frequência de actividades artísticas. As modalidades de participação alteraram-se profundamente e hoje são tendencialmente passivas.

Contudo, os hábitos culturais nos grupos são muito diversos, notando-se uma significativa correlação com a idade dos seus membros. No Grupo de Brincas dos Canaviais, os participantes mais velhos, adultos e com actividade profissional estabilizada, a frequência de actividades culturais é praticamente inexistente, limitando-se à participação nos bailes e festas promovidas, em grande medida, pela casa do povo. Sem esquecer a exibição de os filmes na televisão ou em vídeo. Também as tecnologias de informação não os seduzem particularmente. Já no subgrupo onde se integram os jovens adultos até aos trinta anos, o quadro é algo diferente. Frequentam mais iniciativas culturais na cidade, não se restringindo tanto ao contexto local do bairro. Vão a concertos de música pop, vêem filmes e usam habitualmente o computador, a internet e os jogos virtuais. Frequentam outras organizações associativas, tais como o Clube de Pesca, de Caça e os grupos Desportivos. Um dos membros do Grupo, músico, tem a sua própria banda e trabalha também em actividades culturais como técnico de som.

Nos elementos mais jovens, a diferença individual é mais visível. Têm um estilo de vida mais urbano, frequentam bares e discotecas, usam todas as vantagens da sociedade de informação e comunicação, mp3, playstations, portátil e internet. Praticam desporto e alguns são escuteiros. A sua sociabilidade, como a de qualquer jovem contemporâneo, passa muito pela fruição musical. No entanto, a muitos deles nunca ocorreu fazerem alguma formação ao nível da música, que revertesse ao desempenho nas Brincas: *“Gosto muito de música mas pegar num (instrumento) gosto mais de ouvir”* ‘IPJC’. Quanto à fruição teatral e apesar de designarem por *“teatro”* o que fazem, não existe contacto (apesar de existir oferta em Évora): *“Não digo que gosto nem que (não) gosto porque acho que só vi para aí duas ou três vezes. Por isso, não posso dizer que gosto ou que não gosto”* ‘IPFB’. Apenas um dos elementos mais jovens teve uma actividade teatral regular a nível escolar: *“Tenho o Teatro que também me vai ajudar ou que me tem ajudado (...) e, felizmente, tenho uma memória boa e então dá para decorar”* ‘IPJC’.

Também no Grupo da Graça do Divor, apesar da juventude reinante, as práticas culturais não incluem a fruição de teatro, mesmo tendo em conta que há alunos universitários no Grupo, incluindo duas participantes que, no seu currículo de formação, contam com a presença de teatro e/ou de expressão dramática, facto que reflecte uma interiorizada distância entre práticas. No entanto, a participação noutras actividades de índole cultural e recreativa está bem presente. Um dos ‘leaders’ do grupo é músico de um grupo de Música Popular e outros dos seus elementos cantam/tocam em grupos de

²⁵³ Segundo dados do eurobarómetro especial sobre valores culturais na Europa, publicado pela Comissão Europeia em 2007, em Portugal 90% dos inquiridos não tinham assistido a espectáculos de ópera, ballet ou dança no período de 12 meses, 81% não tinham visto uma peça de teatro, uma única vez no período de um ano e 76% não tinham ido, uma única vez, a um museu ou galeria de arte ou assistido a algum concerto.

baile. A ligação à Associação de Jovens da Graça do Divor potencia também a participação nas diversas iniciativas que promove. Os bailes e festas da Casa do Povo são geralmente momentos significativos para grande parte do Grupo.

Refira-se que, mercê da relação que se estabeleceu entre os dois Grupos de Brincas (no período que, em Évora, apenas eles existiam), o Grupo de Brincas dos Canaviais apresentou-se sempre na Graça do Divor, participando no seu baile de Carnaval. Nesses momentos especiais, os elementos dos dois grupos reencontraram-se e reforçaram os laços que ainda subsistem.

IV. 5. 2. 6. Memória e papéis sociais

Uma das características das manifestações desta natureza corresponde à assunção dos diversos papéis sociais que cada membro desempenha no Grupo. Esta cooperação é o garante da eficácia do rito (Minois, 2003) na permanente actualização do Mito e representa uma importante quota de responsabilidade na construção duma memória colectiva – “*a mais épica de todas as faculdades*” (Benjamim, 1994, p. 211). É, aliás, esta faculdade, segundo o autor que assegura “*a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração*” (ibid., p. 211).

Segundo a perspectiva de Drama Social, que enquadra os processos deste tipo de performances, aparecem como aspectos relevantes os papéis sociais desempenhados por cada um dos seus elementos. No caso dos jovens performers das Brincas é particularmente intensa a vivência/construção desses papéis sociais, o que segundo Turner é próprio do rito de passagem: “*Essa coincidência de processos e noções opostas em uma única representação caracteriza a peculiar unidade do limiar; o que não é nem isso, nem aquilo, e, no entanto é ambos*” (Turner, 2005, p. 144).

No Grupo de Brincas dos Canaviais, pudemos perceber uma certa diferenciação entre os elementos que já vinham desde os anos oitenta e os que entraram no ano 2000. Facto que afecta a questão – e obriga à renovação – do desempenho de papéis²⁵⁴. No decurso do estudo, por várias vezes detectámos momentos de viragem na vida dos Grupos, alguns deles originados por condições externas de institucionalização forçada, como ocorreu com a já referida organização dos Carnavais de Évora, na década de 80: “*... se circunstâncias exteriores introduzirem na vida do grupo um novo elemento, incompatível com seu passado, um outro grupo nascerá, com uma memória própria, onde subsistiria apenas uma lembrança incompleta e confusa daquilo que precedeu a crise*” (Halbwachs, 2004, p. 92). Neste tipo de performance, os performers assumem eficazmente, junto da comunidade a que pertencem, as funções e os papéis imaginários que lhes estão reservados. Para Duvignaud (1983) “*tornar-se um outro, identificar-se*

²⁵⁴ Para além do Mestre, existem quatro performers que se incluem neste subgrupo “*de mais velhos*”, na faixa dos 30-40 anos e que constituem “*o núcleo duro*” do grupo. “*(Há uns que) já vinham desse interregno e como eu fizeram outros percursos por outros lados antes de vir para ali. Há um grupo de elementos, três ou quatro, que são mais velhos*” ‘IPG (LC,JMF) ‘.

com um personagem imaginário é a revelação ou o encontro de uma evidência que põe em julgamento todo um sistema de cultura e restabelece, por certo período, um diálogo do homem com a natureza” (ibid., p. 223).

O ajustamento ao desempenho de novos papéis por parte dos mais jovens elementos do Grupo de Brincas constitui-se num processo, em que “*as operações simbólicas e reflexivas típicas dos estágios «liminares» resultariam, nesse sentido, em «meta-comentários» dos «dramas sociais» dentro dos quais estão inseridos*” (Penoni, 2009, p. 6).

No Grupo de Brincas dos Canaviais, cada um dos elementos desempenha determinados papéis, detendo funções simbólicas na performance, aliadas a um conjunto de competências específicas, de que referimos alguns exemplos:

– Luís Matias é o Mestre do Grupo e representa a continuidade de uma linhagem que vive as Brincas na sua forma “*tradicional*”.



Foto 24 – Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes

– João Bicho estabelece o vínculo com as anteriores gerações de Brincas. Vem duma linhagem directa que é referenciada às Brincas de “*antigamente*”. Detém a experiência, o saber prático e o “*fazer da tradição*”. Além do mais, é um excelente dizeur de décimas e, apesar da “*dificuldade de memorização*” que refere ter, tem geralmente o maior número de décimas aquando da distribuição das personagens do Fundamento. “*Carrega*” ainda com o Bombo, fundamental para a manutenção do ritmo da performance.

– Aires Caroço “*mantém a continuidade da linhagem do bairro. (...) Especializou-se nos papéis femininos e tacitamente todas as personagens principais femininas lhe são atribuídas*” ‘NB(04/09)’. É-lhe reconhecido o esforço que todos os anos faz para continuar ‘a sair’, devido sobretudo a problemas de saúde. João Bicho, Aires Caroço e Luís Matias (o Mestre) passaram pelos cursos organizados pela câmara: “*Participámos os dois anos*” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’



Foto 25 – João Bicho – Rei, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes

Foto 26 – Aires Caroço – Rainha St.^a Isabel, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes

– Luís Cavaco é um elemento da nova geração que é imprescindível pela função musical que detém, nomeadamente a de arranjador, da manutenção do ritmo com a caixa e iniciador dos mais jovens nos ritmos. Tem uma percepção cénica e de composição no espaço que o torna numa figura central na tomada de decisões. Também os seus dotes vocais e a sua “*boa figura*” fazem dele o performer escolhido para o desempenho de papéis principais. No entanto, a sua vinda de um grupo tradicionalmente “*rival*”, o do bairro de Almeirim, parece obstar a uma maior liderança.

– Joaquim Manuel Farinha de temperamento calmo e não muito exuberante denota uma grande facilidade em criar décimas, exigência habitual na montagem dos Fundamentos. Com Luís Cavaco forma um duo cúmplice e pleno de vitalidade que emprestam às Brincas o tom de contemporaneidade. As suas caixas aguentam o ritmo da contradança e da canção.



Foto 27 – Luís Cavaco e Joaquim Farinha – Príncipes no Fundamento Rainha Sta Isabel, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga

– Ricardo Fernandes, vibrante divulgador das Brincas, é actualmente designado como o “*chefe dos palhaços*”.

– Bruno Nobre é o 2.º Faz-tudo do duo principal. Os seus dotes vocais são apreciados e também se “*ajeita*” com a elaboração de novas décimas. Os dois complementam de forma cúmplice a sua acção como Faz-tudo de serviço no Grupo de Brincas dos Canaviais, embora venham sendo co-adjuvados ao longo dos anos por outros “*irmãos de brincadeira*”, nomeadamente o Toy Montoito.



Foto 28 – Ricardo Fernandes e Bruno Nobre, Faz-Tudo do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga

– Ricardo, o auto-designado “*chefe dos palhaços*” nem sempre desempenhou essa função: “*No primeiro ano saí no fundamento (...) aquele do jovem francês (...) fui enfermeiro com um senhor que era o Adelino, que foi Mestre Brincas durante muitos anos (...) ele era o médico e eu era o enfermeiro do médico*”. Embora não se lembrando do nome do fundamento, recorda vivamente algumas das suas passagens “*Há coisas que marcam uma pessoa (...) vejo além no meio do mar um homem no meio da espuma, antes que ele suma, temos de o ir lá salvar (...) e aqui era a minha deixa para entrar (...) O jovem francês, uma princesa encontrou, ao vê-la a primeira vez, por ela se apaixonou*” ‘IPRF’.

– Carlos o acordeonista, é um elemento insubstituível no Grupo, pois do seu instrumento – acordeon, depende a contradança e o ritmo da performance. Manteve-se no seu posto, durante o período de desenvolvimento do Estudo e sendo o único que não habita nos Canaviais, colhe desse facto e da sua permanente disponibilidade, um grande respeito no Grupo.



Foto 29 – Carlos, acordeonista do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes

– Joaquim Ferrão era o mais velho elemento do Grupo, tendo participado como “*figura*” até 2008. Foi também ele, Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais até ao seu interregno na década de oitenta.

– Miguel Grazina, elemento assíduo do Grupo, realiza habitualmente pequenas figuras presentes no Fundamento.



Foto 30 – Joaquim Ferrão, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes



Foto 31 – Miguel Grazina, 2008 / Cred. Fot. Fátima Mendes

– João Pedro Caroço e Fábio Bicho representam o grupo dos mais jovens, filhos de dois dos performers mais experientes cresceram dentro das Brincas e têm realizado a sua iniciação, demonstrando querer continuar a “*tradição*”. São também responsáveis pela entrada de mais jovens elementos que vieram engrossar o Grupo durante o estudo.



Foto 32 – João Pedro Caroço, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga



Foto 33 – Fábio Bicho, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga

– João Montoito e João Ventinhas chegaram ao Grupo de Brincas dos Canaviais em 2009, trazidos pela mão dos mais jovens elementos e desde aí têm vindo a realizar a sua aprendizagem no Grupo.



Foto 34 – João Ventinhas, 2009 / Cred. Fot. Fátima Mendes

Foto 35 – João Montoito, 2009 / Cred. Fot. Clara Alvarez

– Referimos ainda o “*Mestrinho*” Tiago Matias, também presença assídua no Grupo dos Canaviais, ao longo do desenvolvimento do estudo e que esclarece neste momento a sua intenção de vir a ser Mestre, reconhecendo que para isso tem vindo a ser preparado pelo pai.



Foto 36 – Tiago Matias, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga

– Já em momentos diferentes do Estudo três elementos se juntaram ao Grupo: Fábio Oliveira, o Faz-Tudo Toy Montoito e o seu ajudante David Oliveira.



Foto 37 – Toy Montoito, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga



Foto 38 – David Oliveira, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga

Foto 39 – Fábio Oliveira, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga

– No início do Estudo participavam ainda regularmente no Grupo de Brincas dos Canaviais, José Manuel Chilrito e Helder Correia que deixaram de sair com o Grupo devido a circunstâncias profissionais (emigração) e pessoais (morte de familiar)



Foto 40 – Helder Correia, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga

Foto 41 – José Manuel Chilrito, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga

– Recordamos ainda a participação de Manuel Agostinho Rodrigues “Lico” e Rogério, o “Fininho”, como Faz-Tudo vindos de Almeirim e que voltaram a aparecer com o recém- formado Grupo de Brincas do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo.



Foto 42 – “Fininho”, “Lico” e “Famagaia”, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga

Apesar do nosso trabalho de campo, junto do Grupo de Brincas da Graça do Divor, se restringir a apenas dois anos, pudemos confirmar que manteve alguma estabilidade enquanto se manteve em actividade: “*A maioria são as mesmas pessoas*” ‘IPSG’.

O Grupo que se constituiu inicialmente manteve-se durante os três anos em que saiu “*Eu participo desde que começaram estas brincas. Fui eu que comecei com os outros meus colegas e nunca tinha havido Brincas antes, isto foi (...) este é o quarto ano se não me engano. Este ano era o quarto ano que íamos fazer*” ‘IPSG’.

No entanto, o facto de não deterem qualquer conhecimento prévio sobre este tipo de performance colocou ao Grupo dificuldades acrescidas no desempenho expectável: “*No primeiro ano foi mais difícil, porque ninguém sabia, ninguém tinha experiência (...) O Sr. Isidro como era a pessoa mais velha, se calhar lembra-se um bocadinho das Brincas de antigamente, mas experiência ninguém tinha*” ‘IPSG’. A questão da experiência, no sentido de “*experiência autêntica*” é algo muito importante para a compreensão das manifestações da cultura popular, espaço privilegiado de partilha de memórias colectivas que decorre da vivência dum tempo e de um modo de vida marcado pela transmissão oral.

Benjamim (1994), ao analisar o declínio da experiência na modernidade, refere a implicação da sua degradação no fim da arte de narrar: “*É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de inter-cambiar experiências*” (ibid., p. 198).

Os nossos interlocutores reflectem esta clara percepção sobre a importância da partilha de experiência que, ao fim e ao cabo, é fundamental na construção do conhecimento sobre a performance. Com efeito, quando o Grupo da Graça do Divor deixou de sair, começava já a ter um reportório comum de memórias e de lembranças que possibilitava “*haver uma maior experiência das pessoas, mesmo em relação aos instrumentos, as pessoas começam a dominar melhor. Eu mesma em relação aos movimentos! A maneira como se diz, as pessoas começam a perceber que é de dois em dois pontos, é aquela lenga-lenga e começa a haver experiência nessas coisas (...) já sabemos onde nos posicionar*” ‘IPSG’.

Este tipo de transmissão, muito alicerçado na partilha de memórias e de histórias contadas e recontadas, construída através duma vivência prático-artesanal acumulada, não se coaduna com um estilo educacional baseado na simples disponibilização da informação. Para Benjamim (1994), aliás, o crescimento exponencial da informação, ligado às alterações do modo de vida e das condições de produção, foi, em muito, responsável pelo declínio das formas tradicionais da narrativa.

IV. 5. 2. 6. a) Negociação e Distribuição de papéis

O processo de atribuição e de distribuição de “*papéis*” reflecte uma etapa fundamental para a compreensão das funções sociais desempenhadas pelos performers. Por outro lado, esse processo ilustra ainda os diversos níveis de relação que se evidenciam, a partir dos correlatos: performer/pessoa; performer/performer e performer/audiência.

A distribuição de papéis²⁵⁵ realiza-se tendo em conta a adequação de competências e ‘saberes-fazer’ de cada um: “*Eu ir para mestre, se calhar provavelmente não se ganhava um bom mestre e perdia-se um bom caixa (...) Se sou músico, se toco caixa há não sei quantos anos e desempenho bem o meu papel ali, porque é que eu ia mudar? Eu acho que cada um tem as suas funções*” ‘IPG(LC,JMF)’. Para os interlocutores do Grupo de Brincas dos Canaviais, a distribuição de papéis “*é exclusiva do mestre e ninguém tem nada a dizer (...) O Mestre é que sabe*” ‘IPG(LC,JMF)’.

Verificámos a existência de uma certa hierarquização na importância que é atribuída a certas funções que são desempenhadas nas Brincas. Se, para alguns interlocutores, a figura do Mestre se apresenta como insubstituível – “*O Mestre é aquela peça fundamental. Sem haver o Mestre, não pode haver Brincas*” ‘ILLM’ – já para outros, esse protagonismo é extensível aos Faz-tudo e ao Acordeonista, sendo estas as três figuras que são consideradas fixas no Grupo.²⁵⁶

Este protagonismo fica a dever-se à sua difícil disponibilidade pública. As três figuras, de modos inteiramente diversos, correspondem a características e funções bastante específicas nem sempre fáceis de encontrar.²⁵⁷ De qualquer modo, se incluirmos o acordeonista no grupo mais amplo de músicos, percebemos por que razão alguns interlocutores enquadram outros músicos (tocadores de bombo e caixa) neste grupo de maior importância: “*Além do mestre há sempre um acordeonista (o homem que dá o toque), o bombo (sempre houve essa tradição, porque o bombo marca muito) e as caixas dá um som também muito característico (...) A bandeira, não é que não tenha influência, muito pelo contrário (...) (mas) o porta-bandeiras já vai atrás, já é por arrasto (...) as pandeiretas não é bem um adorno, mas já é um acrescento (...) as castanholas idem aspas (...) e as outras coisas (...) é um suplemento*” ‘IPRF’.

Num decrescendo de importância enumeram-se os restantes elementos, sem, no entanto, existir referência às personagens-figuras, possivelmente por se tratar dos únicos elementos não fixos dentro de um Grupo de Brincas. A sua existência está, pois, directamente relacionada com cada enredo particular de cada um dos Fundamentos apresentados. Não deixa de ser interessante que, embora todos se situem factualmente numa relação horizontal, (i. e. de pares), os interlocutores performers confirmam diferentes estatutos, conforme os papéis sociais que desempenham, às figuras das Brincas: “*Sem dúvida alguma, somos todos iguais, mas o Mestre é o mestre, é aquele que manda parar e manda avançar (...) para mim, a base é o mestre, aquela figura (...) que impõe (...) ele tem uma maneira boa de abordar as pessoas (...) ele é que estrutura tudo (...) O mestre faz muita coisa. Ele é o principal*” ‘IPRF’.

²⁵⁵ Anexo A 17: Esquema das categorias de análise presentes na Distribuição de Papéis (árvore NVivo).

²⁵⁶ “*Duas peças fundamentais das Brincas são o Mestre e os Palhaços (...) os “Faz Tudo” (...) “para haver uma brinca, tem que haver um acordeonista. A partir do momento em que há um acordeonista e há um mestre, podem procurar as outras figuras que são muito mais fáceis de encontrar*” ‘ILRA’.

²⁵⁷ “*Os palhaços (...) tem que haver sempre uma parte de entretenimento para dar graça àquilo, graça aquilo já tem, mas para desanuviar um bocado o ambiente. E depois os quatro: acordeonistas, mestre, o bombo e uma caixa*” ‘IPRF’.

Num estudo sobre o “*Bumba meu boi*”, realizado por Vasconcelos (2007), também se verificou que, tal como nas Brincas, também aí tem lugar uma relativa “*indistinção hierárquica*” entre os seus componentes, com excepção da relação de todos eles com o dono do boi. Ao desempenharem diferentes papéis, adquirem distintas visibilidades ao serem sujeitos a olhares críticos e juízos, quer internos (oriundos do grupo), quer provenientes do exterior. Esta analogia é curiosa, tanto mais que ela se reveste de um carácter excepcional, num tempo e espaço bem delimitados. Efectivamente, toda a representação tem carácter efémero, os papéis imaginários correspondem a funções desempenhadas apenas “*numa época e num determinado período do ano*” (Vasconcelos, 2007, p. 91). Apesar deste cariz muito pontual, a verdade é que se regista alguma continuidade no desempenho das mesmas funções de ano para ano (e mesmo fora do período da “*Festa*”).²⁵⁸

O Mestre, de uma forma geral, conhece bem os membros do seu grupo e os performers, de uma forma geral, confiam efectivamente na sua distribuição.²⁵⁹ No entanto, consideram existir espaço para alguma negociação: “*Também chegamos sempre a um consenso*” ‘IPG(LC,JMF)’; “*se houvesse alguma coisa a dizer também se dizia, mas pelo menos até agora acho que normalmente ele acerta na escolha. E toda a gente sabe que tem de ser assim. Ninguém discorda, pronto!*” ‘IPG(LC,JMF)’.

Por outro lado, no Grupo de Brincas da Graça do Divor, a distribuição de papéis é considerado um processo pacífico, embora, segundo os interlocutores, não seja função óbvia do Mestre: “*A atribuição dos papéis e dos instrumentos não era nada «discutido» nem «Tens que fazer este», não! Nós escolhíamos!*” ‘IPTC’. A negociação é sobretudo realizada em termos do quantitativo de falas disponibilizadas para cada papel: “*Eu tenho poucas falas, falo pouco. Depois há aquelas pessoas que não se importam de falar mais, mas a maioria quer sempre ter um papel pequenino. Gostam de participar, mas não querem assim muita coisa, porque aquilo tem que se decorar e depois têm medo de não conseguirem (...) então começamos sempre a ver quem é que tem um papel pequenino, e as pessoas que os querem, depois os outros (que vão sobrando) são distribuídos. Vão sobrando e têm mais que decorar (risos). Mas não há discussão*” ‘IPSG’.

No Grupo de Brincas dos Canaviais a experiência acumulada pelos performers mais velhos é um factor de realce:²⁶⁰ “*No grupo existem pessoas mais velhas que têm direito a ter os papéis maiores (...) O mestre dá os papéis maiores sempre aos mais velhos (...) enquanto que os mais novos não têm papéis tão grandes*” ‘IPJC’; “*se calhar, porque como são mais novos (...) para aprender. (os papéis) principais (...) os papéis*

²⁵⁸ Anexo E 22: Foto da tertúlia. Em ocasiões de comunicação ou divulgação institucional os papéis adoptados na performance evidenciam-se. O Mestre, ou o Faz-tudo por exemplo continuam-no sendo.

²⁵⁹ Após uma primeira distribuição de papéis, que garante o posicionamento dos protagonistas, “*depois os outros vão (...) uns escolhem (...) muitas vezes não escolho, não quero saber. Se entrar, dão-me um papel simplesmente! E eu aceito o papel*” ‘IPJC’.

²⁶⁰ Não será, pois, de estranhar que, para os mais jovens, “*os papéis*” (tenham) “*sido sempre curtos (...) têm sido papéis pequenos, baseados sempre no mesmo: pessoas mais novas ou papéis femininos, não muito importantes, personagens secundárias*” ‘IPJC’.

com maior destaque vão para aqueles que têm mais (...) anos de experiência" 'IPFB'. Uma tal prática tem que ver, também, com a "*lógica das hierarquias tradicionais (gerontocráticas)*" (Raposo, 2006, p. 92), tão comuns a este tipo de performances que assestam a sua visão de "*tradição*" num tipo de transmissão geracional e de preparação iniciática proveniente de um saber prático que se observa e que reproduz. Trata-se de um saber apurado que está directamente ligado à incorporação progressiva de códigos e, portanto, de formas de significação estáveis.

IV. 5. 2. 6. b) Papéis femininos

No modo de distribuição dos papéis femininos também se constata diferenças entre Grupos: "*no Bairro de Almeirim, o único papel que me poderia ter calhado era o de namorada, mas nós tínhamos mulheres (distribuía-se logo automaticamente os papéis femininos às mulheres) (...) Agora aqui (Grupo dos Canaviais) não, porque os papéis principais nunca são mulheres*" 'IPG(LC,JMF)'.

No Grupo de Brincas dos Canaviais, tal como em muitas outras manifestações, os papéis femininos são muitas vezes representados por homens. Isso pode ficar a dever-se a um conjunto de causas facilmente compreensíveis, já que estão histórica e culturalmente situadas. Por um lado, nas práticas históricas do teatro ocidental, a proibição imposta às mulheres durante séculos fez emergir histórias curiosas de duplos e de disfarces.²⁶¹ Por outro lado, no contexto rural onde algumas destas práticas performativas floresceram, os papéis sociais e a organização da divisão do trabalho não permitia o seu alargamento às mulheres.

Fora da esfera da tradição ocidental, noutras latitudes, nomeadamente em certas formas asiáticas de teatro tradicional, também a performance aparece reservada exclusivamente a homens: "*na história do teatro tradicional isso acontece. Vamos ao Japão e, na maior parte do teatro tradicional, as mulheres são feitas por homens. Já vem do ancestral, agora, não significa que as coisas não possam ser mudadas. Aceito perfeitamente só que, depois, já não é exactamente a mesma coisa, já é outra coisa*" 'ILMD'. Zarrilli (2006) referindo-se especificamente ao Teatro Noh, dá-nos conta de um argumento extremamente interessante de ordem mitológica: "*since Zeami's time, only males have performed noh; nevertheless, Zeami praised and valued his female predecessors*" (ibid., p. 143), reafirmando que as mulheres terão tido lugar nas formas ancestrais que lhe deram origem.

No Grupo de Brincas dos Canaviais, assiste-se a uma fixação de alguns dos seus elementos masculinos no desempenho de papéis femininos: "*O meu pai faz quase sempre o papel de mulher. Não há muitos que o consigam fazer*" 'IPJC'. Demos conta deste facto logo nos primeiros contactos: "*esta última brinca era bem interessante, porque as personagens femininas eram pai e filho. Quase sempre o pai faz o papel de mulher. Os papéis femininos calham praticamente sempre a ele e o filho já está a herdar. Parece existir uma especialização*" 'NB(03/2008)'.

²⁶¹ Algumas peças de Shakespeare são bem elucidativas neste domínio.



Foto 43 – Aires Carço e João Carço, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga

O travestismo é recorrente em diversas manifestações, nomeadamente as carnavalescas, mais propícias à inversão de papéis. A propósito duma possível especialização em papéis femininos, um dos interlocutores referiu um exemplo interessante: “*Eu acho que é sublime nas marionetas japonesas, há manipuladores (...) “são homens também só (...) mas só manipulam bonecos femininos e não manipulam masculinos”* ‘ILMD’, o que claramente indicia especialização.

Para o Grupo misto de Brincas da Graça do Divor, menos habituado ao travestismo das Brincas, há uma óbvia preferência: “*Gosto mais de nos ver a nós, naquela parte em que eles fazem de mulher, tem graça, mas acho que fica muito mais bonito ser uma rapariga a fazer o papel de rapariga*” ‘IPTC’. Este tipo de depoimento tende a ser unânime aos vários Grupos de interlocutores, embora se entenda o procedimento travestido: “*Achei pena não poder haver mulheres, embora eles façam uma certa paródia (...) O poder brincar é sempre muito engraçado ver (...) como era também nos*

primórdios do teatro, porque a mulher não podia entrar em cena, eram só os homens, e ver os homens a querer fazer também de mulher (...) identifica-se mais com o Carnaval” ‘ICRW’.

O travestismo no Carnaval está presente seja no uso de máscaras, seja nos disfarces, sobretudo patente em algumas manifestações tradicionais do litoral português. No Carnaval de Torres Vedras e nas Cegadas da Nazaré, é muito frequente o disfarce em grupo de homens que compõem figuras de mulheres excessivas e estereotipadas. No entanto, o intuito nas Brincas é totalmente outro, já que os performers “*assumem o papel de travestis com uma dignidade incrível*” ‘ICAE’. O travestismo é um dos elementos que se poderia claramente enquadrar numa tentativa de definição de uma estética particular para este tipo de performances: “*esteticamente acho interessante ter um grupo em que homens fazem de mulheres*” ‘IAMF’.

João Carçoço, o jovem performer do Grupo de Brincas dos Canaviais, que tal como o pai também já realizou papéis femininos, refere que “*é preciso ter jeito para fazer aquele papel de mulher, é difícil. Antes eu ‘gozava’ com o meu pai e agora, este ano, calhou-me a mim (...) e não me importo. Só que é um papel difícil, porque há aquelas pessoas que: «Ah! Entraste nas brincas como rapariga!».* Mas é difícil fazer de rapariga” ‘IPJC’. A questão da aceitação social, sobretudo numa fase vital para o estabelecimento da identidade sexual (adolescência), levantou algumas pistas de reflexão e de total desdramatização: “*para ele, como pessoa, a sua referência masculina que é o pai ao fazer aquele trabalho, ao ousar não ter preconceitos em fazer aquilo, abre a (cabeça) não pondo em causa a sua masculinidade*” ‘ICAE’. Já para outros performers o facto de poderem vir a desempenhar os papéis femininos causa apreensão. “*(Nunca calhou) A mim não*” ‘IPG (LC.,CF)’ “*nunca (calhou). Deus queira que não*” ‘IPG(LC,JMF)’. De qualquer modo, embora “*o resultado final (possa) parecer o mesmo, a atitude do homem que está vestido de mulher e que está a fazer um papel feminino não é idêntico ao duma mulher que está a fazer o papel feminino*” ‘ILMD’.

Ao abordar este item, não podemos deixar de ter em conta as perspectivas dos estudos de género. No caso de performances em que os papéis de mulheres são representados por homens, segundo as perspectivas feministas da teoria crítica, ao contrário da tradicional concepção da existência de uma natureza identitária de género, o que ocorre é a repetição de práticas sociais aceites como características de género, numa visão construída das diferenças de género protagonizada essencialmente por homens (Butler, 1990, Case, 1988). O facto de as personagens/figuras femininas, no interior dos Fundamentos, assumirem um carácter secundaríssimo²⁶² tornou ainda mais estimulante a sua compreensão. Ilustram um ponto de vista da “*afirmação masculina*” que se encontra veiculado, não apenas no seu grau de importância no Fundamento, como também nos atributos das personagens femininas. As características mais frequentes nestas personagens/figuras femininas são: passividade, obediência, beleza, vitimização e ainda o seu cariz ‘sofredor’ e ‘causador’ (mesmo que não intencional) de situações de

²⁶² “*Os papéis principais nunca são mulheres (...) Este tinha duas mulheres, o do ano passado tinha só uma, mas normalmente há duas mulheres por fundamento (...) a ‘Namoradeira’ que já fiz e ‘As Fidalguinhas’*” ‘IPG (LC,JMF)’.

conflitualidade; Por vezes, as mulheres criadas no imaginário dos Fundamentos espelham ainda calculismo, traição e simplismo (simplisticamente reduzidas a boas e más). Este perfil corresponde a estereótipos de género que se encontram, de certa forma, “*cristalizados*”, não se evidenciando questionamento entre os performers, sejam eles homens, ou mulheres, sobre o tipo de valores neles contidos.

Ao nível dos estudos antropológicos, vários são os casos de performances em que o desempenho dos papéis sociais são atribuídos aos homens, numa perspectiva de “*superioridade*” masculina. Não sendo de todo uma generalização, tal ocorre:

porque as formas de ritualidade tradicional têm o seu próprio tempo e inércia: em primeiro lugar, porque elas tendem a perpetuar-se e a cristalizar-se na forma, em relativa independência das transformações sociais; em segundo lugar, porque elas afirmam e actualizam discursos ideológicos sobre «como a sociedade deve ser» (nomeadamente na ordem do género) que não tem de ter correspondência com a real dinâmica social; em terceiro lugar, porque elas focam categorias de identificação e diferenciação social de tipo dualista (como «homens» e «mulheres») que simplificam a complexidade dos vários níveis de identidade (e da fluidez da identidade) das pessoas concretas, além de restringirem princípios de classificação simbólica como masculino e feminino a naturalizações como «os homens» e «as mulheres» (Almeida, 2006, pp. 63/64)

A reflexão sobre a problemática de género é particularmente útil (até pela visibilidade que tem) nos Grupos apenas masculinos. Por outro lado, torna-se relevante a percepção sobre os papéis sociais que os elementos femininos desempenham nestes mesmos Grupos, ainda que de forma subterrânea. Uma reflexão mais aprofundada sobre o tema contribuiria certamente para compreender a real distribuição de poderes e ainda os processos de “*democratização*” nos Grupos mistos.

IV. 5. 2. 7. A presença das mulheres nos Grupos de Brincas

Entre os Grupos de Brincas que se apresentaram nas últimas duas décadas constata-se diferenças significativas na dimensão género²⁶³. No entanto, os Grupos mistos são claramente dominantes²⁶⁴, ainda que o único que mantenha actividade persistente seja apenas masculino.²⁶⁵ Esta incorporação de mulheres em actividades passíveis de ser interpretadas como tradicionalmente masculinas tem-se apresentado, recentemente, como uma tendência (Almeida, 2006; Godinho, 1998). Aliás, é interes-

²⁶³ “género como o resultado de performances repetidas e habituais que criam corpos e pessoas codificados como «masculinos» e «femininos» e não como essências biológicas” (Almeida, 2006, p. 69).

²⁶⁴ Ao contrário do Grupo de Brincas dos Canaviais, que se mantém homogéneo ao nível de género, em todos os outros a presença de mulheres tornou-se habitual: “(havia raparigas) Na Graça. Quando saímos em Machede também havia. No Bairro de Almeirim” ‘IPFB’. No Bairro de Sto António e mesmo no grupo constituído propositadamente no Carnaval de 2010, aglutinando elementos de ambos os sexos provenientes do antigo Grupo do Bairro de Almeirim e do Rancho folclórico flor do Alto Alentejo, sediado no Bairro das Espadas.

²⁶⁵ Anexo E 23: Foto do Grupo de Brincas do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo em que é significativa a presença activa de mulheres.

sante compreender as razões deste facto que não deverá dissociar-se do aumento da participação das mulheres na vida social e económica, do seu desempenho nos mais variados papéis e do aumento do nível educacional face à população masculina.

Sendo as Brincas frequentemente “referidas” como uma manifestação exclusivamente masculina, não fica claro o papel atribuído às mulheres nos diferentes grupos. Tal como nas Brincas, também noutros locais como por exemplo em Mogadouro, surgiu o primeiro grupo de Pauliteiras:

formado por oito audazes raparigas, contra as «vozes adversas» dos que reclamavam ser a dança dos pauliteiros uma dança masculina. Ante as vozes que clamavam pela «honra da tradição», as raparigas reclamaram contra «o desleixo» e a «desmotivação» dos rapazes, o «receio à tradição não cumprida», «o desinteresse dos rapazes», que preferiam «uma boa partida de futebol à dança das saias» (Pais, 2008, p. 233)

Assistimos, sobre este tema, a diferentes perspectivas dos vários interlocutores, umas veiculando, de modo restritivo, a performance como uma tradição exclusivamente masculina (“só homens... a tradição tal e qual como ela apareceu” ‘IPLM’) e outras veiculando a ideia de que estas performances envolvem o todo da comunidade, enquanto domínio festivo, incluindo ambos os géneros e, portanto, contando com a participação óbvia, igualitária e natural de mulheres.²⁶⁶

Dos limitados registos fotográficos a que tivemos acesso, apenas se começa a registar a presença de mulheres/performers nas Brincas, na década de oitenta. No entanto, isso poderá dever-se à escassez desta documentação. De qualquer forma, do escasso número de fotos reunido, anteriormente a esta data, não aparecem mulheres. A entrada de mulheres nos grupos teve um impacto significativo no seu alargamento sobretudo em número de elementos.

Este aspecto foi particularmente claro no Grupo de Brincas da Graça do Divor em que o elevado número de elementos (performers) contrastava com o número de personagens elencadas no Fundamento. Este facto provocou um ‘re-arranjo’ dramaturgico através da introdução de novos pequenos papéis (incluindo-se, neste caso, a própria duplicação de uma mesma “figura”/personagem ou recorrendo-se a performers sem personagem). Também nos Grupos em actividade nos anos oitenta, quando registamos a presença efectiva de mulheres nas Brincas, isso se verifica: ao observar o número de personagens referidas nos Fundamentos, rapidamente confirmamos idêntico processo de adaptação (caso, por exemplo, do Fundamento O Lavrador)²⁶⁷.

²⁶⁶ A propósito desta questão, deparamo-nos com depoimentos contraditórios por parte dos nossos interlocutores. Para uns, referindo-se a Grupos de Brincas de há sessenta anos atrás realizadas em N.^a S.^a de Machede, “*entravam mulheres também (...) às vezes também entravam...*” ‘IAMB’. Para outros, a entrada das mulheres apenas se verifica com a participação das Brincas nos Carnavais de Évora, nos anos 80, “*depois começaram a integrar as mulheres naquilo*” ‘ILMB’. “*Foi aí (...) no Bairro de Santo António (...) que, pela primeira vez, em 82 e 83, um elemento feminino apareceu porque até ali eram só homens. Os homens vestiam-se a fazer de mulher, faziam o papel feminino e a partir daí começaram a entrar o elemento feminino. No Bairro de Almeirim entraram um ou dois elementos femininos e em Valverde*” ‘ILLM’.

²⁶⁷ “*(No grupo de Sto António tem a) Maria, Ana Cristina, Gertrudes, Fátima (...) tem seis ou sete mulheres*” ‘ILLM’.

Analisando, de modo contrastante, as tipologias dos diversos Grupos, um exclusivamente masculino como é o caso do Grupo de Brincas dos Canaviais e os mistos, de que é exemplo o Grupo de Brincas da Graça do Divor, detectam-se, no entanto, opções idênticas no que diz respeito à distribuição de poder. Vejamos caso a caso:

a) No Grupo de Brincas da Graça do Divor, apesar de uma mulher ser Mestre, a liderança está reservada aos dois elementos masculinos mais velhos do Grupo: O acordeonista, à época também presidente da Junta de Freguesia da localidade, era o dinamizador da Associação juvenil e da Casa do Povo (encarada como a ‘casa mãe’ do Grupo e, por isso, sempre o primeiro local de apresentação) e ainda do grupo musical da freguesia. O outro elemento do Grupo com a responsabilidade de transportar e tocar o Bombo, por seu lado, tinha uma postura de ensaiador, sendo respeitado pelo Grupo nessa qualidade;

b) No Grupo de Brincas saído no Carnaval de 2010, o papel de Mestre foi atribuído a um antigo membro do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim e foi ensaiado pelo antigo Mestre de Brincas desse mesmo bairro, referenciado como “*exemplo*” de Mestre por alguns interlocutores. Os restantes elementos maioritariamente pertenciam ao Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo.

c) No Grupo de Brincas dos Canaviais, as razões para a não entrada de mulheres na performance não são consensuais. Se para alguns interlocutores são as mulheres que não querem participar²⁶⁸, já para outros, nomeadamente para os responsáveis directos do Grupo, as mulheres não participam porque “*tradicionalmente*” não está contemplada a sua participação, mesmo que conscientes das transformações operadas nos papéis de género no mundo contemporâneo.

No entanto, no caso do Grupo de Brincas dos Canaviais, não podemos deixar de reconhecer a presença das mulheres na performance²⁶⁹ através do desempenho de diversos papéis de realce. As mulheres do Grupo de Brincas dos Canaviais, apesar de não desempenharem personagens indicadas nos respectivos Fundamentos, têm um desempenho real de outro tipo de interessantes papéis para a totalidade da performance, o que lhes confere, de algum modo, o estatuto de performer. “*Os meus interlocutores referem como tradição das brincas ser essencialmente um grupo de homens, mas eu reparei que as mulheres estão muito presentes, sobretudo durante as apresentações nos bastidores, circulando com o grupo para todo o lado durante todos os dias do ciclo da performance*” ‘NB(03/2009)’. O próprio Mestre reconhece a sua importância: (“*as mulheres, as esposas, as mães vivem também muito o espírito das brincas*”) (...) “*Agora temos praticamente um mês de ensaios e chegamos a casa, tomar banho, jantar e vamos para o ensaio, chegamos a casa onze, meia-noite, no outro dia trabalhar, quando chega a altura elas gostam de ir ver aquilo que saiu dos ensaios e acompanhar-nos e (ajudam) Nos fatos é (...) uma festa para elas também*” ‘IPLM’.

²⁶⁸ “*Lá entravam mais mulheres do que rapazes, e aqui é o contrário, elas não querem entrar! Os rapazes é que fazem a parte das raparigas, vestidos de raparigas. E ali na Graça é o contrário, ainda no ano passado havia muitas raparigas e poucos rapazes*” ‘ILMB’.

²⁶⁹ Anexo E 24: Foto das Mulheres das Brincas dos Canaviais com disfarce de Membros de Grupo de Brincas tradicional.

A presença das mulheres é, pois, claramente assumida no “*espírito de Festa*”, lugar imaginário e físico onde todos se congregam, espaço não vedado e de profunda inclusão, não apenas a mulheres e homens, como também a crianças, idosos, familiares, amigos e vizinhos. Como já referimos anteriormente, na 1.ª Secção deste Capítulo, entendemos a Festa como espaço de celebração identitária de um grupo, onde ocorre o processo de construção de uma memória colectiva. Nesta medida, estão reservados às mulheres os papéis de produtora, aderecista, figurinista²⁷⁰, e dramaturgista, senão vejamos: “*Também ajudam, e fazem muitas coisas durante os espectáculos distribuem as águas, guardam as coisas de cada um e antes, no tempo de preparação fazem fatos, pequenos adereços ... a família mobiliza-se toda nessa altura, mães, avós, madrinhas e irmãs*”NB(03/2009);



Foto 44 – Caracterização do Faz-tudo realizada por Mónica Bicho, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga

Os performers mais jovens, mas já com um historial de participações de dez anos, delegam nas mães a preocupação com figurinos e adereços especiais. “*Dos fatos (...) geralmente quem trata disso tudo é a minha mãe! Ou, então, quando é (...) outros fatos que é para pedir emprestado, aí, chego lá e é só escolher qual é que eu gosto mais. Mas é mais (...) a minha mãe (...) e a minha avó*” ‘IPFB’. Idêntica postura ocorre com o figurino do Mestre: “*A mãe do Matias é que arranja tudo, mas só vai ver à terça-feira*” ‘IPRF’. O próprio fato do Mestre “*como tem as rosas e as fitas novas, é a mãe dele. A minha madrinha é que faz isso*” ‘IPFB’; Por fim, a concepção dos figurinos femininos

²⁷⁰ “(a mãe faz os fatos) especialmente os nossos, o do meu pai. O meu pai faz quase sempre o papel de mulher. Não há muitos que o consigam fazer e a minha mãe faz sempre os vestidos e tem feito os nossos casacos e fatos... Gosta” ‘IPJC’.

que tacitamente são distribuídos a pai e filho é um caso à parte – É a mulher da família (esposa e mãe) que os estuda e confecciona “*no caso do Airinhos, a mulher dele gosta de fazer o fato sempre para eles*” ‘IPFB’.

O nosso diálogo com os homens e mulheres do Grupo de Brincas dos Canaviais, que partilham este estudo, é particularmente interessante no que toca à questão do género e ao desejo de participação. Para algumas participantes femininas o tipo de participação na performance corresponde, na realidade, a um desejo específico: “*Ela diz que gosta de estar cá fora, de ver, de fazer os fatos, mas não é muito o ideal dela (entrar na apresentação das Brincas)*” ‘IPJC’. Por outro lado, percebemos nalgumas mulheres o desejo de entrar activamente, participando como personagens do Fundamento como um ‘não-dito’ ou melhor, como uma mensagem não assumida, o Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais reconhece que, “*na brincadeira, algumas delas já disseram: «Também gostava de entrar»*” ‘IPLM’.

Uma das jovens, sempre presente, irmã, filha e prima de alguns dos performers, confidenciou gostar de entrar mas tal estar-lhe vedado. O irmão corroborou: “*Quando chega a altura, (ela) diz (...) E depois a minha mãe começa também a falar com o meu pai – «Ah, ela também gostava de entrar! Metem-na como palhaço!» Dizem assim: «Ninguém sabe que é uma rapariga, ninguém fica a saber!»*” ‘IPFB’. Parece que a solução amiúde idealizada neste Grupo, para contemporizar com a “*fidelidade à tradição*” incorporada pelos seus membros, passa pela ocultação do género, o que aliás é tema recorrente no imaginário popular. Os Romances tradicionais, gestas de guerra e aventura, assim como um riquíssimo caudal de transmissão oral disso nos dão conta.²⁷¹

Esta ocultação pode ser a fonte de um problema que, por si só, jamais mereceria postulação: “*É justamente a «invisibilidade do género» (...) que pode criar um «problema de género»*” (Almeida, 2006, p. 69)²⁷².

IV. 5. 2. 7. a) A invocação da Tradição como justificação para a diferenciação de género

Assumindo o Grupo de Brincas dos Canaviais como exclusivamente masculino, o Mestre baseia esta opção por ser ‘*tradicional*’, recorrendo a processos ligados à valorização da ‘*autenticidade*’ e ‘*genuidade*’, fundamentando o seu ponto de vista numa idealização auto-representativa (Mahon, 2000; Raposo, 2003). Mesmo que, enquanto Mestre, já tenha vivido a performance dirigindo um grupo misto insiste na manutenção de um grupo exclusivamente masculino: “*Vim para aqui para o meu bairro, para os*

²⁷¹ Relembremos sobre este mesmo mote, a título de exemplo, os belíssimos filmes *Jeanne d’Arc* de Karl Dreyer e *Silvestre* de João César Monteiro, em que por coincidência, dois símbolos no feminino (respectivamente Reneé Falconeti e Maria de Medeiros) lhes ficaram indelevelmente associados.

²⁷² Segundo Almeida (2006), e apesar de considerar redutor o enfoque na bipolarização masculino/feminino, não considerando outros níveis de identidade, ao reflectir sobre as transformações ligadas à questão de género, considera estar a assistir-se, hoje em dia, em certas manifestações, a uma tendência de “*(re) afirmação da dominação masculina, numa demonstração de autonomia do grupo de género masculino e da preparação dos seus elementos mais jovens para assumirem aquele poder: controlo do espaço público, exercício da violência, auto-organização (e auto-reprodução simbólica) sem intervenção feminina*” (ibid., p. 63).

Canaviais já como Mestre e aqui vamos fazer como é tradição, aqui é que está enraizada, aqui, no Degebe, no Frei Aleixo, nas Espadas (...) e vamos tentar manter a tradição desta forma, enquanto conseguirmos (...) manter só homens (...) não é que tenha nada contra as mulheres, mas tentar manter a tradição tal e qual como ela apareceu” ‘IPLM’.

Almeida (2006) avança duas possíveis interpretações para explicar situações análogas às que encontramos neste Grupo de Brincas. Elas corresponderiam ao ensejo de “sobrevivência” em que “*estas formas antigas e tradicionais de afirmação do poder masculino continuariam a fazer-se, quer por razões funcionais, quer folclóricas, apesar das transformações no estatuto das mulheres*” (ibid., p. 63); ou corresponderiam a processos de adaptação e, portanto, corresponderiam, nesse caso, a “*formas actualizadas de reacção, por causa das alterações no estatuto das mulheres*” (ibid., p. 63). No caso do Grupo de Brincas dos Canaviais, poderemos supor tratar-se de um processo de re-afirmação simbólica do poder masculino, que a outros níveis (sobretudo no exercício profissional – embora na comunidade tal não seja óbvio), tem sofrido dificuldades em ser exercido. Tratar-se-ia, pois, de uma espécie de reacção. O terreno performativo, pela sua natureza, poderia, aliás, servir na perfeição à interpretação de papéis imaginários/fantasmáticos que não são possíveis de ser representados na realidade, ou pelo menos inimputável nas suas consequências.

Se bem que possamos analisar a questão da participação teatralizada das mulheres nos actuais Grupos de Brincas à luz dos gender studies – e possamos preconizar explicitamente uma maior igualdade de género, tal como em qualquer outro domínio das relações sociais de género – convém reflectir sobre a especificidade destas manifestações contrariando a actual tendência para a normatização politicamente correcta: “*Muitas vezes me coloquei a questão: Mas porquê hoje continuar a ser só homens? Nas conversas com vários interlocutores e nas entrevistas que realizámos esse foi sempre um assunto abordado e da reflexão surgida e, à luz da também existente tradição teatral, permitimo-nos questionar: “E por que não ser só realizado por homens?”* ‘DB(06/2010)’

Existem, efectivamente, uma série de manifestações desta natureza em que só participam os homens, assim como aquelas em que apenas as mulheres participam, ou, pelo menos, protagonizando-as de modo singularizado, tal como no caso da festa de Santa Cruz que ainda hoje se realiza em Maio, na Aldeia da Venda, concelho de Alandroal em que dois grupos de raparigas, liderados respectivamente pela Mordoma e Madanela, trocam os respectivos objectos simbólicos (a Cruz e o Sudário) apenas escoltadas por quatro espingardeiros (Morais, 2010).

Seja ao nível das manifestações de que nos ocupamos neste estudo, seja noutras dimensões do fazer performativo, a ‘tradição’ é amiúde invocada como algo que tem um valor em si mesmo. A ‘tradição’ surgiria, nesta visão, como uma divindade meio platónica, espécie de matriz fundadora sempre percebida como algo longínquo e enraizado. Esta disposição pouco objectivável faz da ‘tradição’ uma entidade ‘*problemática*’, pois cruza a superfície do vivido com uma densa e enigmática impossibilidade de definição. Este enigma, tal como acontece no mito, advém duma indeterminação chave que pode ser traduzida pela seguinte questão: Quando e como apareceu?

A “*vertigem das origens*” (Fabre apud Raposo, 2006, p. 78), óbvia ao nível dos documentos produzidos localmente e no discurso de todos os tipos de interlocutores corresponde a uma constante e reflecte-se, naturalmente, em muito do material trabalhado na nossa investigação. Sendo a ‘*tradição*’ entendida como instrumento de autoridade, é normal que seja enunciada de modo pouco denotativo. Daí a tensão, a rigidez e, por vezes, até o uso fluido e imune a contornos conceptuais.²⁷³ De qualquer modo, o alicerce da festa carece de traves imaginárias fortes:

os rituais tornar-se-iam vazios se não existisse a magia representacional que os faz simbolicamente eficazes. Eles persistem, se novos sentidos os justificam. Uma vez que a passagem do tempo reforça os aspectos formais e repetitivos do rito, não é descabido ancorá-los a uma tradição que, todavia, é o que foi, pela forma como é vista do presente. O passado é um bom reservatório de acção para o presente, mas isso não significa que no presente a tradição seja uma simples reposição do passado (Pais, 2008, p. 224)

Nesta perspectiva, surgem-nos, de novo, as questões de género.

Reflectindo a questão da tradição, o líder do Grupo de Brincas dos Canaviais tende a reflectir uma voz que se pretende posicionar como voz plural, embora possa não ser, consensual: “*Eu, quem quiser me criticar que me critique, mas eu penso, a tradição é assim: só com homens. E grande parte do grupo, não digo toda, também diz, nós tentamos manter a tradição aqui e manter a tradição é só com homens. Não tenho nada contra as mulheres, eu saí em Nossa Senhora de Machede com raparigas a fazer papéis no fundamento. Segundo o que nós sabemos uma tradição muito enraizada era aqui nos Canaviais, das Brincas sempre só com homens e enquanto eu aqui estiver em Mestre do Grupo vou tentar levar as coisas assim. Não quer dizer que um dia mais tarde*” ‘IPLM’.

Esta postura não recobre a realidade. A heterogeneidade e a individualização tenderão sempre a impor-se a um sistema fechado. Por exemplo, os performers mais jovens do Grupo revelam um entendimento mais flexível face à tradição, contrastando com o carácter fixo da liderança: “*a tradição foi sempre com homens mas, por exemplo, podiam fazer uma tradição já que aceitem mulheres (...) Não se perdia (...) Ou então podiam criar outro grupo só de mulheres*” ‘IPFB’. No processo de reflexividade, despoletado pelo diálogo e entendimento de diversas perspectivas, este mesmo interlocutor, quando confrontado com as diferenças geracionais de opinião sobre este assunto, reflecte da seguinte forma: “*é vista de maneira diferente (...) não deixava de ser tradição pelo facto de não serem homens (...) Se calhar deixava de ser um bocado, deixava. Porque é uma coisa que vem já de há muitos anos atrás sempre com homens. É uma tradição já! Por isso é que, se calhar, deixava de ser uma tradição*” ‘IPFB’.²⁷⁴

²⁷³ “*Conceitos como ‘tradição’, ‘povo’, ‘raízes’, ‘origens’, entre outros, ganharam uma relevância central na (re) criação imaginária de particularidades e diferenças culturais a nível local, regional e nacional. A produção de (...) particularidades e diferenças de sentido cultural à escala local e regional é reflexo de constantes processos de (re) composição imaginária de identidades, memórias e heranças culturais*” (Raposo, 2004, p. 7).

²⁷⁴ Este depoimento, que enuncia o processo de reflexividade que este jovem elemento vive, exemplifica em grande medida o estado liminal referido por Turner (1982).

Algumas das performers do Grupo misto, embora não concordando com o facto de um Grupo de Brincas ter que ser só masculino, como no caso do Grupo dos Canaviais, aceitam que assim seja, mais uma vez invocando a tradição: “*nós não podemos ir contra as tradições deles*” ‘IPTC’. É claramente o conceito de tradição, associado a imutabilidade, que, nestes exemplos, acaba por imperar. A par do argumento da tradição para a não participação de mulheres, foram percebidas outras razões que, associadas a esta – matricial segundo alguns interlocutores –, contribuem para a diferenciação de género no Grupo de Brincas dos Canaviais.

IV. 5. 2. 7. b) O menor interesse das mulheres?

A não aceitação de mulheres nas representações dos Fundamentos no Grupo de Brincas dos Canaviais é relativamente adocicada com a invocação de que a sua não participação se fica a dever à falta de interesse por parte delas. Já os interlocutores do Grupo de Brincas da Graça do Divor percebem precisamente o contrário: Atribuem ao facto de não terem mais homens o menor interesse deles (do que delas) pelas Brincas.²⁷⁵

No caso do Grupo de N.^a Senhora de Machede, o actual Mestre do Grupo dos Canaviais, que também aí exerceu o papel de Mestre (num grupo misto), refere a mesma tendência “*era tudo rapaziada mais nova que eu (...) nesse grupo existiam raparigas (...) até havia mais raparigas devido aos rapazes não quererem entrar e até foi preciso uma rapariga fazer de homem*” ‘IPLM’. Estudos conduzidos noutros contextos, o caso de Ousilhão, citado por Almeida (2006) também nos confirmam a tendência de um maior envolvimento das jovens mulheres, inviabilizando a razão invocada inicialmente.

IV. 5. 2. 7. c) Sociabilidade no masculino?

No decurso da nossa reflexão partilhada, começou por se evidenciar a possibilidade de existência de um padrão de sociabilidade exclusivamente masculino, muito ligado à frequência dos cafés e tabernas, que explicasse a razão para a não participação feminina.

O papel desempenhado pelo vinho na sociedade alentejana tem sido também objecto de estudo (Ramos, 2010) assim como a reflexão sobre os espaços de sociabilidade privilegiados num tipo de sociedade ainda de contornos rurais (Cutileiro, 2004; Picão, 1937). O convívio em torno de um copo de vinho (e mais recentemente de uma “*mini*”), como oportunidade de partilha dum período de pausa após o trabalho, é culturalmente ainda muito evidente. Algumas actividades da mesma índole performática,

²⁷⁵ “*Costumamos ter alguma dificuldade nos papéis, porque às vezes faltam-nos mesmo homens para algumas personagens, mas ali os homens não querem participar muito, às vezes até temos de fazer adaptações de personagens. Eu tento sempre encontrar homens para os homens fazerem o papel de homens e não as mulheres mas as vezes é um bocadinho complicado, temos que fazer alterações*” ‘IPSG’.

como o Cante, felizmente ainda ocorre com frequência nos tradicionais espaços de encontro – tabernas e cafés nas aldeias e bairros limítrofes das cidades alentejanas – assim, o atestam (Cabeça & Santos, 2010).

Na verdade, embora as mulheres do Grupo acompanhem todos os momentos, durante o período de apresentação, inclusivamente a partilha dos momentos de convívio e das refeições, raramente partilham os mesmos meios para a deslocação de um sítio para outro, sendo o espaço da viagem no autocarro, cedido pela Câmara Municipal de Évora, um momento de vivência masculina em exclusivo²⁷⁶. Também em todo o processo de preparação e ensaios, as mulheres não estão presentes no espaço, (embora estejam em casa também preparando elementos necessários à performance) e o próprio tempo marcado de ensaio, consiste no encontro de café, no pretexto de tomar um copo juntos, nos comentários desportivos e na distensão “*tipicamente*” masculina: “*Há coisas que se fazem num grupo de homens que, se tivessem mulheres, já seria mais difícil de fazer (...) Não se sentiam tão à vontade*” ‘IPRF’.

IV. 5. 2. 8. Hierarquia e poder nos Grupos de Brincas

A hierarquia nos Grupos de Brincas está muito ligada à idade: “*Percebi que uns eram os líderes e outros que não. Os mais novos praticamente nem abrem a boca. O que é engraçado, porque é mesmo um ambiente em que os mais velhos é que mandam. O que é estranho hoje! Mas essa coisa do mais velho e do mais novo achei engraçado*” ‘IAMF’.

Na mesma linha identificam-se, no jogo cénico, momentos de diálogo entre a observância desse poder e a liberdade de improvisar: “*Embora haja aquela vontade comum de fazer chegar o objecto ao final... os mais velhos são eventualmente os tais pontos (...) sente-se alguma escuta e alguma liberdade, há um que vai mais para ali e, às vezes, o outro chama-lhe a atenção embora vá chamar a atenção, às vezes, até em rima, mantendo um bocadinho o tal jogo: “Olha que tu (...) estás aí (...) e depois há uma margem que é improvisada (...) Eu identifiquei para aí três, que fossem ali (...) (os leaders) de mais idade (...) que são, de certa forma, as personagens principais (...) E alguns deles, os mais velhos e os próprios palhaços também têm um bocadinho esse papel (de leaders). Também se vê que eles é que vão definindo a história (...) os outros vão-se adaptando (...) é-lhes reconhecido o seu valor, a sua competência (...) embora haja esta coisa das personagens principais, é tudo muito aceite, a própria hierarquia natural (...) que dentro do grupo é muito forte, de equipa*” ‘ICRW’.

A directividade não imposta aparece, por outro lado, como um segundo factor: “*Também há aquelas pessoas que gostam mais de mandar do que outras (...) Eu apesar de ser o Mestre e de me estarem sempre a dizer que tenho que me impor e de pôr ordem, quando estão a fazer muito barulho (...) mas pronto eu não sou muito assim e depois há pessoas que (comandam mais) (...) acho que tem a ver com o feitio das pessoas. Eu não sou assim! Às vezes, são pessoas mais velhas do que eu, não sou eu que vou estar a dizer não é?*” ‘IPSG’.

²⁷⁶ Anexo E 25: Foto de interior do autocarro cedido pela CME para as deslocações.

Ainda que a tutela do Mestre releve alguma onipotência – *“(no grupo de Almeirim) o mestre é que sabe... Aqui (nos Canaviais) não, aqui, para já, há pessoas mais velhas”* ‘IPG(LC,JMF)’ –, há elementos que, por si só e pelo que representam também são garantes de um poder que se exerce quase naturalmente: *“Para além do Mestre, que respeito e (de que) gosto muito, para mim a base do grupo é João Bicho e o Airinhos Carço. E estas duas peças para mim, que são quem faz os papéis principais e os maiores, porque levam aquilo muito a peito”* ‘IPRF’.

Por fim, a questão do género também se coloca. Mesmo em Grupos mistos com efeito, nos Grupos que se assumem mistos, distribuindo os papéis por género, acabam por ter nos mais velhos e, neste caso, também eles, homens, os papéis de liderança, mesmo que relativamente ocultados. Como já referimos, no caso da Graça do Divor, o papel de Mestre, foi confiado a uma rapariga, pelo facto de *“ter uma boa figura”* e causar uma impressão de graciosidade na assistência. Também o facto de reunir maiores competências académicas (estudante universitária) influiu na escolha, já que tal pressupunha ser capaz de lidar, de forma eficaz, com o texto reservado ao Mestre. No entanto percebia-se que a liderança real era distribuída por dois homens, os únicos mais velhos do Grupo (maioritariamente jovem): O sr. Isidro, acordeonista e leader dos aspectos organizativos, e o sr. António José, tocador do bombo e detentor dos papéis principais, como ensaiador (real) do Grupo.

IV. 5. 2. 8. a) Tomada de decisão

As decisões, sobre a saída ou não de uma Brinca, tradicionalmente coincidem com os encontros de Fim de Ano.²⁷⁷ Os interlocutores confirmam que se marca *“uma reunião antes do Ano Novo, uma semana antes para ver quem é que entra, quem é que não (entra e) para ver dos fundamentos. Depois, a seguir ao Ano Novo, marca-se a reunião para ver quando é que se marcam os ensaios e ver os papéis, a entrega dos papéis”* ‘IPFB’.

No entanto, neste processo de tomadas de decisão várias, nem todos participam. Entre a decisão sobre a saída da Brinca e a decisão acerca do fundamento a realizar, existe um período de análise prévia dos Fundamentos que é levada a cabo apenas por um grupo restrito que inclui o Mestre. Existe uma espécie de Conselho que escolhe os Fundamentos possíveis para apresentar em reunião a todo o grupo. Apesar da natureza efémera e informal do grupo e da existência duma clara hierarquização de papéis, existem simultaneamente e apesar disso, oportunidades de gestão participada e de liberdade de actuação dos elementos do grupo.

A manutenção de laços estreitos entre a grande maioria dos seus elementos, através da realização de outros encontros e da vivência festiva noutros momentos ao longo do ano, permite que qualquer um avance no sentido de se decidir sobre o Fundamento das Brincas desse Carnaval: *“Há uns que começam: «Então, Luís, quando é que começamos a ver isto das Brincas? Temos de começar a ensaiar. O Carnaval é já daqui a dois meses ou três. Temos de começar a trabalhar os fundamentos» (...)* Ao

²⁷⁷ Em *“Dezembro, que é normalmente quando encontramos no baile, é que se fazem estas combinações”* ‘IPRF’.

fim ao cabo, ficamos sem saber de quem é a ideia, porque todos os anos se fala em «Fazemos ou não fazemos?» (...) “No ano passado foi o Carlos que disse: – «Vamos fazer!»” ‘IPG (LC,CF)’.

Por vezes são os elementos mais jovens que, ao verem o tempo passar, pressionam o Mestre para a tomada de decisão: *“Houve uma vez que foi o João Caroço (um dos jovens elementos) que começou a falar com o meu primo (o Mestre)(...) chegou uma altura, mandou mensagens para todos: «Reunião por causa das Brincas de Carnaval (...) Vão. Para ver (...) quem é que está de acordo e quem é que não está. Quem é quer continuar e quem é que não quer». Também se torna necessário reorganizar o grupo pois todos são livres de se manterem ou saírem” ‘IPJB’.*

Nesse sentido, existe uma prática curiosa por parte dos elementos mais velhos, que pudemos ir percebendo ao longo do estudo. Todos os anos, alguns dos performers afirmam que será a última vez que entram no Grupo, que estão cansados, que os mais novos é que terão que continuar. Deste facto dá conta este interessante diálogo:

“Há logo duas ou três pessoas que dizem: «Ah, este ano não sei se entro!» Depois (outros) dizem logo: «Se vocês não entram, assim também não entramos, não fazemos! Vocês são umas peças fundamentais» «Vocês é que fazem sempre os papéis grandes, Vocês é que estão habituados a isto, têm que entrar!» (...) como se estivesse a fazer chantagens: ou entram ou acaba-se! E depois eles (os mais velhos) cedem: «Ah, este é o último ano!» e depois para o ano: «Ah, este é o último ano!» e assim sucessivamente. Já há dois anos que tem sido assim” ‘IPFB’.

De certo modo, para que o exercício do poder gerontocrático se exerça no Grupo de Brincas, ele terá que ser democraticamente conferido por todos os seus elementos.

IV. 5. 2. 9. Aspectos motivacionais

Podemos detectar vários tipos de motivação nas pessoas que estão relacionadas com a performance das Brincas. Raposo (2006) refere que as motivações deste tipo de grupos:

traduzem, por um lado, a consciência local da dimensão performativa do evento e, por outro, os discursos locais sobre a autenticidade e as raízes da «tradição» que como sugerem as palavras de Maureen Mahon (2000), decorrem de uma «auto-representação» que o grupo faz de si próprio, da sua cultura e da sua memória (ibid., p. 75)

Na análise que a seguir apresentamos, tentamos entender as motivações dos performers dos Grupos de Brincas actuais, de forma a tentar aprofundar o sentido que as Brincas têm nas suas vidas.

É patente, para quem assiste, o alto grau de implicação e empenho dos performers na realização das Brincas: *“Toda a gente está muito motivada, têm muito prazer no que estão a fazer. Também não é já tão actual, ou que se veja em todos os grupos. Realmente tinham prazer no que estavam a fazer. É nesse sentido que há o amar, de amador, nesse sentido positivo. E depois o objectivo de levar até ao fim era mais importante do que o actor singular, ou a falha, ou o querer brilhar ou aquela ideia da ‘estrela’.*

Há mais o colectivo (...) embora haja fragilidades individuais que não são ali notadas muito" 'IPRW'. A motivação é, portanto, percebida pelos interlocutores exteriores aos grupos, como a chave para a compreensão da sua eficácia.

IV. 5. 2. 9. a) Prazer e Gosto

Para alguns elementos dos Grupos de Brincas o Carnaval é visto como um momento único no ano pela possibilidade de jogar com a realidade e a fantasia: *"O Carnaval sempre me disse alguma coisa e sempre dei valor a quem saiba brincar (...) Brincar na base do respeito e então é essa parte que as Brincas têm, de ser sem o ser de verdade (...) é o que me fascina mais"* 'IPRF'. O prazer sentido na realização e na fruição é referido invariavelmente por todos os interlocutores. *"o que faz (participar)? É gostar!"* 'IPFB'. *"Gostar"* é o que permite ir buscar energia, força e vontade para a realização de algo que é entendido como implicando muito sacrifício e esforço: *"Se não gostarmos disto, não há ninguém que aguente. Não são só os ensaios, mas principalmente os quatro dias são mais dolorosos. Os ensaios também, não é fácil um mês e meio ou dois meses antes (...) começamos a ir ali pelo menos três vezes por semana, despende duas ou três horas para estarmos ali"* 'IPG(LC,JMF)' como um interlocutor afirma, *"quem corre por gosto não cansa!"* 'IPG(LC,JMF)'. Este facto é válido mesmo para aqueles que todos os anos referem que vai ser a sua última participação: *"No caso do meu pai e do Airinhos Carço... acabam sempre por entrar!"* 'IPFB'; *"não conseguem deixar de entrar. Eles também gostam. Há muita camaradagem"* 'IPJC'.

Para alguns performers a relação com as Brincas tem evidentes traços de uma paixão e de um vício de que não se desiste facilmente: *"É como um vício, porque a gente entra e vê e depois começa a gostar e é diferente, é uma coisa que nem todos sabem fazer e nem todos fazem porque é uma coisa que se está a perder e é difícil de manter. E eu gosto porque eu nunca gostei de desistir, pronto (...) é daquelas coisas que eu vi pela primeira vez e que gostei mesmo. Posso dizer que me apaixonei por aquilo"* 'IPJB'. Refira-se ainda que alguns elementos das Brincas atribuem o prazer de fazer e de ver, a uma predisposição quase inata de raiz e influência familiar como uma espécie de verdadeira herança genética²⁷⁸: *"Gosto muito disto, não sei porquê, não sei donde é que me surgiu (...) julgo que o meu avô paterno foi mestre de brincas aqui há uns anos atrás, mas eu não o conheci como tal, não sei se isto veio pelo sangue (...) Mas eu lembro-me em pequeno, sempre que ouvíamos o bombo ia a correr, adorava brincas desde pequeno e quando me convidaram a primeira vez nem sequer hesitei, disse logo que sim porque (...) não sei (...) tinha cá o bichinho dentro"* 'IPG(LC,JMF)'.

²⁷⁸ Mesmo para outros grupos de interlocutores também ocorre esse tipo de explicação: *"Há-de ser qualquer coisa que está ali na memória genética, que ninguém sabe muito bem explicar que é"* 'ICAE'.

IV. 5. 2. 9. b) Manutenção da ‘tradição’

De forma bastante explícita, os interlocutores dos vários Grupos de Brincas invocam a continuidade da *‘tradição’* como argumento para a sua permanência nos Grupos: “*Se não formos nós (...) provavelmente para o ano já a Graça (Graça do Divor) vai fazer outra vez. Mas se não for meia dúzia de pessoas*” (acabará por se perder) ‘IPJC’. Percebe-se que um certo tom de inevitabilidade transparece na consciência: “*Sou apologista que as tradições não se devem perder, porque há muitas tradições, há tanta coisa banal já e há coisas que se estão a perder a pouco e pouco. Nós, grupo de brincas dos Canaviais, conquistámos essa, voltámos a fazer as brincas e eu acho que não se devia perder, porque é uma tradição bonita, é diferente*” ‘IPJC’. Mesmo para os elementos que já não ‘saem’ gostariam que a situação se revertisse e preocupam-se com o possível desaparecimento da performance: “*Se nós não lutarmos, vai cada vez perdendo-se mais e é por isso que acho que devemos fazer*” ‘IPTC’.

Os elementos dos Grupos de Brincas sentem uma grande responsabilidade pela sua manutenção, quase um peso: “*Eu digo-lhe (...) é com muita pena minha se um dia as brincas acabarem!*” ‘IPAO’. A determinação vale por si, mas também como sintoma de um imenso imperativo: “*Por vezes, pode-se perder um bocadinho a vontade (...) Mas depois volta ao normal*” ‘IPJC’; “*(É preciso fazer) com teimosia e com muita vontade*” ‘IPAO’. Tal como no trabalho de Pais (2008) que analisou diversos estudos de caso, também nalguns Grupos de Brincas “*a força da tradição é evocada para justificar o desenvolvimento de culturas de grupo, por efeito de processos de socialização que se transmitem de uma geração a outra*” (Pais, 2008, p. 210). O pessimismo face ao futuro é um dos lados dessa transgeracionalidade. É a enunciação de um micro-apocalipse que permite que a tradição continue e se refaça. O desalento expresso: “*Em a gente acabando já não vai haver (...) Desaparece tudo!*” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’ é mediado pela esperança de que alguns jovens elementos se encarreguem de prosseguir. “*Estes rapazes mais novos que estão agora a entrar que tentem arranjar algum pessoal e que consigam fazer mais uns anitos. É isso que a gente quer*” ‘IPG (JB,AC,JF,LM)’.

A manutenção de uma expressão identitária também é referida como importante motivação individual para integrar o Grupo de Brincas: “*Para mim, o que me leva a entrar é querer fazer alguma coisa (...) de nosso. Eu sempre vivi aqui no bairro, e é (...) para dizer que temos alguma coisa. O que fica na história é estas coisas que a gente não nota, mas isto é que vai ficar na história, de hoje a amanhã (...) isto é que fica. É como o outro diz: ‘Faça boa letra, leia quem quiser’ (...) tentar dar força para isto não parar*” ‘IPRF’.

Apesar da predisposição temerária, todos os performers do Grupo dos Canaviais têm intenção de continuar “*a sair nas Brincas*”. Alguns inclusivamente ponderam a possibilidade de sair noutros locais, com outros grupos, caso o actual Grupo desaparecesse: “*Se quiserem que eu entre, entro. Todos os anos, se me chamarem, eu vou. Se não me chamarem, não! Só se dissessem: «Este ano não fazemos», se calhar, eu ia para outro. Se não fizessem, se calhar, eu ia*” ‘IPFB’

IV. 5. 2. 9. c) Assiduidade e empenho pessoal

A assiduidade dos elementos do Grupo é o que melhor demonstra a vontade, o gosto e o sacrifício pessoal dos seus membros para que as Brincas continuem: *“Quando se tem um grupo como o que está aqui, em que ninguém falta (e que quando algum falta é mesmo por motivo de força maior), torna-se quase uma exigência nós irmos (...) é impossível faltar. Depois pensa-se: «vai toda a gente faltar», mas não faltam, estão lá todos! É sempre assim! (se um falta e outro falta) começa a desmoralizar”* ‘IPG(LC, JMF)’.

O dispêndio económico individual também é referido como demonstração de um fortíssimo empenhamento: *“Para irmos a qualquer sítio, vamos no nosso carro; tudo o que tratamos é com os nossos recursos (...) a única pessoa que tem gasolina paga e nunca é o que ele gasta é o Carlos (...) para ir aos Canaviais (...) faz 42 km todos os dias”* ‘IPG (LC, JMF)’.

O sentimento de pertença e de coesão do Grupo, que é relevado como muito forte e que determina a assiduidade, é visto como *“um sentimento de profissionalismo (...) que não somos (...) mas há um profissionalismo excelente ali. Toda a gente vai e ninguém falta. É uma brincadeira levado muito a sério!”* ‘IPG (LC,CF)’.

IV. 5. 2. 9. d) Festa e divertimento

O aspecto lúdico da festa é referido também como muito motivador: *“as pessoas do nosso grupo (continuam a sair) (...) também para se divertirem um bocado”* ‘IPFB’. A intensidade, tendo como base uma espécie de fusão entre a identidade do Grupo e a da comunidade, é o maior barómetro de todo este indescritível empenho: *“São só quatro dias por ano, que ao fim e ao cabo são dezasseis pessoas que estão ali a tentar divertir o dobro ou o triplo das pessoas. Aqueles quatro dias interessa é divertir as pessoas, porque é um Carnaval diferente”* ‘IPJC’.

IV. 5. 2. 9. e) Reconhecimento exterior

As Brincas são percebidas como uma mais-valia cultural na região, conferindo um estatuto de importância a uma actividade (em grupo) que lhes não será reconhecida, geralmente, de modo individual. Este factor pode ser também determinante na continuidade da performance, já que recebe a visibilidade e o reconhecimento públicos que raramente ocorrem em contextos sócio-culturais desta natureza: *“Se não fosse importante, já tinha morrido a tradição (...) as pessoas do nosso grupo (continuam a sair) mais para não deixar morrer a tradição”* ‘IPFB’.

A importância do reconhecimento é claramente tida em conta pelos pares e também pela comunidade: *“Saímos de lá quase todos com lágrimas nos olhos com o que a Presidente da Casa do Povo disse, eu não saí de lágrimas nos olhos eu saí a chorar, a gente vive muito aquilo (...) dá alento para que «para o ano estamos aqui outra vez»”* ‘IPG (LC,CF)’. Particularmente ligada aos aspectos motivacionais aparece o feedback do exterior, já que o retorno de uma imagem positiva é essencial para a activação e manutenção dos processos motivacionais internos. O reconhecimento exterior não é, pois, tema tabu. De modo afirmativo, ele é encarado como um grande factor

motivacional para o Grupo de Brincas dos Canaviais: “*Seria mais o prazer de existir reconhecimento (...) um reconhecimento (...) o apoio possivelmente não será tanto como o Domingos frisou e bem, ao nível de subsídios e isso (...) mas um reconhecimento da sua importância*” ‘GD(IB)’. O desejo de reconhecimento individual estende-se ao reconhecimento do Grupo de pertença: “*Em Machede (as pessoas todas já me conhecem) (...) «Ele é das Brincas dos Canaviais» (...) parecia que estava em família, sem conhecer as pessoas de lado nenhum!*” ‘IPRF’.

O reconhecimento estende-se igualmente à possibilidade de poder fruir novas oportunidade de apresentação pública: “*Se eles alguma vez quisessem ir ao EntruDanças, nós pagaríamos para eles irem*” ‘IAMF’. Neste sentido, a participação do Grupo de Brincas dos Canaviais, em Junho de 2010, no Encontro “*Festa e manifestações performativas populares*”, em Évora, numa iniciativa do Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora, constituiu-se num momento ímpar – a par da divulgação conectada com a apresentação de índole académica do estudo – de reconhecimento externo, nomeadamente internacional, já que, no Encontro, estavam representantes de vários países (Portugal, França e Brasil). Para alguns interlocutores, o reconhecimento público está directamente relacionado com a continuidade da performance e a mobilização dos seus performers: “*Se se conseguisse, ou se eles perceberem, ou se aquele mestre perceber que a sociedade vai valorizar a Brinca, de certeza que ela aparece, vai querer tomar o seu lugar*” ‘ILRA’. E esta apreciação poderia/rá até ser extensiva à criação de novos Fundamentos: “*hoje ali nos Canaviais há bons poetas populares ainda e estou convencido que se houvesse uma motivação (...) assim para fazerem fundamentos (...) seriam capazes de o fazer*” ‘GD(TA)’.

Em relação ao Grupo da Graça do Divor, que tem no seu seio uma significativa presença de pessoas muito novas (vinte a trinta anos), começam a ter um pouco a consciência de que estão a valorizar e a dar visibilidade a uma prática tradicional. Se numa primeira geração, muito marcada pela pobreza e ruralidade, a apresentação de manifestações identitárias era automaticamente conotada com um modo de vida que não deixava saudades (e que desejavam esquecer/esconder), já numa segunda geração de herdeiros da ruralidade – a que estes jovens pertencem, com escolaridade superior e com profissões socialmente reconhecidas, a antiga “*vergonha*” é substituída por um “*orgulho*” que partilham com os seus pares. Este tipo de disposição para a vida permite uma participação muito diferente da das anteriores gerações, mas também ela motivada pelo reconhecimento externo.

IV. 5. 2. 9. f) Aspectos motivacionais dos mais jovens

A observação sistemática dos Grupos de Brincas permitiu-nos reflectir, com particular acuidade, sobre as motivações dos mais jovens para integrarem os Grupos de Brincas. Começamos por editar umas breves notas: “*Estamos a acompanhar este grupo desde há quatro anos (...) tendo começado por acompanhar dois grupos, com o desaparecimento de um deles, propiciou-se a ocasião de reflectirmos sobre as razões do desaparecimento. Quais os factores que contribuem para tal? (...) tudo isto é muito relativo. Hoje estas manifestações estão contextualizadas no nosso mundo contemporâneo e*

de facto já não são rurais. Aquelas pessoas, aqueles jovens dos Grupos de Brincas são tão urbanos como outros noutros pontos do globo (...) Essa dicotomia do mundo rural e do mundo urbano, assim colocada, já não existe. Vivemos num mundo que se rege por padrões urbanos (...) eles acedem a todas as informações e tecnologias disponíveis seja aqui, seja numa grande metrópole. E o que nos tem sobressaltado é a necessidade de compreender quais são as motivações que aqueles jovens, ano após ano, e apesar de tudo este já é o quinto ano com eles, o que é que os faz entrar, desejar entrar, desejar ter 16 anos para poder participar, e manter-se (...) e sonhar vir a ser mestre e querer desempenhar, dentro daquela estrutura rígida e muito fixa, determinado tipo de papel. Estas manifestações acabam por integrar elementos jovens que vão alimentando essa continuidade, vão saindo os mais velhos para dar lugar a outros mais novos. Mas o que faz mover os jovens, hoje?” ‘NB(05/2010)’

Ao analisarmos estas notas permitimo-nos reflectir sobre diversas questões:

– A primeira questão diz respeito às alterações verificadas na composição etária dos Grupos actuais. Embora hoje, a alguém com mais de 40 anos, não possa ser atribuído o estatuto de “velho” (um interlocutor confessa que se retira este ano, porque já tem quase 50 anos, considerando que já não tem idade para “continuar a brincar!”), a verdade é que, se assiste a uma manutenção nos Grupos, de indivíduos nesta faixa etária. No Grupo de Brincas dos Canaviais não se assiste propriamente a uma substituição dos elementos mais velhos por mais novos, mas a uma integração dos jovens alargando-se, desta forma, o Grupo. No entanto, continua a ser constituído maioritariamente por homens já com responsabilidades familiares e profissionais. A sua relativa estabilidade, como já foi referido, também conduz à permanência das anteriores gerações e, por isso, não se assiste a uma transferência de responsabilidades, no Grupo, da geração anterior para a seguinte;

– A segunda questão está relacionada com a permanência até mais tarde dos jovens na casa dos pais. Também aqui o estatuto de jovem se alargou, mantendo-se até muito mais tarde e tal como ocorre na sociedade, ao nível social e económico, a sua independência e autonomia face à família de origem está condicionada e poderá vir a ocorrer mais tardiamente. Por outro lado, existe como que uma incredulidade face à espontânea participação de jovens neste tipo de manifestações. Esta sensação implica percepções externas generalizadas de que, nas Brincas, se trata de “coisas de velhos, de pobres e de analfabetos”. Aliás, sobre esta questão, a surpresa foi o denominador comum entre os interlocutores que não conheciam a performance – “Não achei muito habitual. Reparei logo, quando começou a falar o mais novo, pensei logo: «Porque é que ele quis vir? Como é que eles motivaram este miúdo a vir? Será que foi ele? Será que foi obrigado? Ou será que é primo de um outro? Porque é que veio?»” ‘ICRW’;

– A terceira questão refere-se à influência detida pelas relações de parentesco na continuidade dos Grupos.

As proximidades de parentesco nem sempre se inscrevem no horizonte motivacional: “dois percebo que seja por razões mais de ligação de parentesco, (agora dois) estes são um bocadinho mais de fora (...) Ninguém da família deles. os outros (apoiados pela família) fizeram a sua caminhada” ‘IAMF’. Para esta interlocutora, o facto de, apesar de tudo, existirem poucos jovens indicia que não existe uma grande motivação

na juventude local por este tipo de performances: “*se considerarmos que há mil jovens na mesma idade e condições e só há dois a quererem, isso já é muito significativo*” – e compara com um evento que lhe é familiar (Festival Andanças – o maior evento de dança e música tradicional actualmente em Portugal), pressupondo, desde logo, as Brincas integradas no domínio espectacular: “*Eu imagino que muitos dos jovens que aderem lá em cima (Andanças) é porque aquilo tem uma visibilidade para fora (...) no exterior. No caso das brincas acho que nunca poderá deixar de ser um espectáculo (...) O problema é que acho que é muito fácil para os jovens lá de cima serem atraídos e andarem aos gritos pela rua (...) as pessoas, hoje em dia, não investem muita energia pessoal para atingir um determinado objectivo (...) na preparação. Mais do que a apresentação, os Caretos também podem andar aos pulos durante três ou quatro horas, mas o treino e os ensaios é que parece muito (trabalhoso) (...) deve haver poucas pessoas disponíveis para investir numa coisa dessas” (...) “(o mais complicado é) decorar as falas, penso eu! Aquilo é uma coisa que se perdeu hoje em dia, as pessoas não decoram nada, não é? Tem-se tudo à mão. Até a lista telefónica, já não é preciso decorar números de telefone, está tudo ali” ‘IAMF’;*

– Esta última reflexão da nossa interlocutora é sobremaneira relevante para ser ignorada, estabelecendo-se como uma última questão a merecer a nossa reflexão. Efectivamente, aborda os aspectos que relevam do processo de construção do conhecimento, nomeadamente da dimensão da aprendizagem, no que se refere ao treino e à memorização, o que dada sua importância merece que nos ocupemos particularmente deste assunto na última secção deste Capítulo.

IV. 5. 2. 9. g) A competitividade

A competitividade é referida por alguns autores como um importante leitmotiv para a motivação (Deci & Ryan, 1985, 2000; Maehr & Braskamp, 1986). Podemos considerar que seria saudável “*aparecerem mais uns grupos de brincas (...) se calhar também começava mais a puxar os miúdos*” ‘IPG(LC, JMF)’.

É repetidamente referida a disputa – de outros tempos – entre Brincas que teriam um efeito mobilizador nos diferentes Grupos: “*em 1930 em 1940 ou em 1970, quando havia muitas brincas, ainda havia realmente aquela disputa*” ‘ILRA’. Havia realmente, segundo todos os testemunhos, um certo despique entre os Grupos, já que era mantido um segredo absoluto até se apresentarem no Carnaval: “*o tema era confidencial, as pessoas só sabiam da peça no Carnaval (...) Havia vários grupos, havia por exemplo o grupo do Alto de S. Bento; havia o aqui nos Canaviais; havia na Barraca de Pau, no Bairro de Almeirim. Isto era tudo segredo para ver depois qual era o que representava melhor (...) quem é que ensaiava melhor (...) depois era o bombo, era a caixa, porque os instrumentos também acompanhavam a peça*” ‘ILMB’.

A concorrência traz pelo menos à memória uma sadia apetência pelo revivificar do espírito das Brincas: “*Era mesmo uma disputa de brincas (...) Havia (competição entre grupos), porque havia aquela coisa (...) toda a gente queria ser melhor que os outros*

só que aquilo era durante o carnaval. Acabava-se o carnaval, almoçávamos juntos, comíamos juntos, uns copos” ‘IPAO’. Podemos circunscrever este tipo de competitividade, numa ampla categoria lúdica, comportando as diversas modalidades de jogo.

A relação entre Mestres é “boa, impecável (...) ainda hoje somos amigos” ‘IPAO’. Para alguns interlocutores seria efectivamente saudável a existência de mais Grupos de Brincas: “era necessário que houvesse mais grupos e não fosse só o nosso (...) A rivalidade é sempre boa, quando a rivalidade é sã é sempre salutar, é bom para tudo e sem rivalidade andamos aqui a fazer as brincas porque não há mais ninguém, mas se houver rivalidade andamos a fazer as brincas para tentarmos sermos melhores que os outros (...) O empenho é diferente, totalmente diferente” ‘IPG(LC,JMF)’.



Foto 45 – Grupo de Brincas dos Canaviais assiste à apresentação do Grupo de brincas do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo, N.ª S.ª Machede, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga

Uma acrescida competitividade que gerasse maior motivação no desempenho, reflectindo maior qualidade – que apenas uma proliferação de Grupos poderia proporcionar – reflectir-se-ia, também, numa maior circulação de performers entre Grupos, o que, efectivamente, ocorreu noutros períodos. Representando e vivendo um espaço ímpar de dimensão humana, os performers eram conhecidos e reconhecidos pelas suas qualidades, o que acabava por gerar uma sadia competição entre Grupos (reivindicando o melhor Mestre, o melhor Acordeonista, o melhor Caixa ou o melhor Faz-Tudo). Ainda hoje, mesmo que na praça pública se apresentem apenas um ou dois Grupos, todos os performers se (re)conhecem: “A malta conhece-se uns aos outros mais ou menos” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.

Existe um anátema que se consolidou ao longo do diálogo que acompanhou o nosso estudo: A partir do momento em que, em termos sociais, (os elementos das Brincas) passem a ter um estatuto diferente, (isto é) mais elevado socialmente, a partici-

pação nas Brincas, percebida como uma prática popular, com raízes no trabalho rural, deixará de se coadunar com o estatuto social atingido, e o (potencial elemento das Brincas acabará por) retirar-se. Este anátema é corroborado por alguns interlocutores que desta forma se expressaram: “*Poderão acompanhar uma ou outra saída, mas já não participarão directamente*” ‘ILRA’. Com efeito, no Bairro de Almeirim, ao deixarem de fazer, pararam um ano e depois “*não conseguiram já arranjar pessoal para continuar*” ‘IPLM’.

Com o ex-mestre do Grupo de Almeirim (Grupo ausente dos Carnavais das Brincas há já vários anos), poderá ter ocorrido, em certa medida, a situação caracterizada como anátema ou, por outras palavras, como percepção desvalorizante de status. Quando Rui Soldado deixou de sair como Mestre do Grupo, enveredou por uma vida artística, musical, de carácter mais profissional que acabaria por “*se tornar incompatível com fazer as Brincas*” ‘IPG(LC,JMF)’. No ano de 2010, aliás, Rui Soldado foi convidado pelo Grupo Folclórico Flor do Alto Alentejo para ensaiar o novo grupo de Brincas (integrando alguns ex-membros do Grupo de Almeirim), mas já não desempenhando, curiosamente, o papel de Mestre.

IV. 5. 3. Espaço de Encontro

Como já referimos, este tipo de performances são frequentemente encaradas como espaço de encontro e de socialização. O espaço da festa e o seu carácter celebratório constituem uma oportunidade de confirmação dos vínculos que unem todos os seus participantes.

Podemos desta forma considerar nesta análise os três níveis onde estes espaços de encontro se operacionalizam:

- 1) O Grupo de Brincas como espaço de encontro e partilha identitária;
- 2) Os Encontros entre vários Grupos congéneres como espaço de interacção e aprendizagem;
- 3) Os Encontros com as comunidades no reforço da coesão social local.

IV. 5. 3. 1 O Grupo de Brincas como espaço de encontro e partilha identitária

Os Grupos de Brincas são sempre referidos e assumidos pelos seus membros como espaço de sociabilidade privilegiado: “*Somos todos amigos, somos todos unidos, e sempre brincamos uns com os outros e esquece-se, os problemas ficam à porta aquelas horas*” ‘IPJC’. Mesmo quando assumem que lhes custa manter o ritmo necessário de trabalho na preparação da performance, o espírito de camaradagem ajuda a ultrapassar essas dificuldades: “*Penso que é a camaradagem. Porque até pode custar um bocadinho à gente ir para lá, mas quando lá chegamos um diz uma parvoeira, outro diz outra coisa qualquer, e pronto, saímos de lá todos bem!*” ‘IPG(LC, JMF)’.²⁷⁹

²⁷⁹ “*Dizia que as Brincas era um grupo de amigos*” ‘IPFB’; “*(às vezes a) gente não quer ir ... falo pelo meu pai que está mais cansado e chega aos ensaios e é totalmente diferente*” ‘IPJC’.

A amizade, o companheirismo e a camaradagem evidenciam uma vivência profundamente solidária e de confiança que influi na percepção que têm da comunidade em que se inscrevem: “*São pessoas minhas vizinhas lá, ao pé da porta, mas ou não me diziam nada ou não havia aquele tipo «quebrar o gelo». E agora é diferente, ali quebrei e ali estou mesmo literalmente em casa*” ‘IPRF’. De notar que o espaço de encontro e de convívio não se confina às apresentações, nem ao tempo de duração dos ensaios, nem sequer a uma única época do ano, o Carnaval: “*No dia-a-dia vemo-nos e falamos (...) A gente agora costuma juntar-se. Às vezes juntamo-nos pela Páscoa, temos feito sempre, juntamo-nos pela Páscoa todos e temos feito alguns jantares. Juntamos o grupo todo: mulheres, namoradas. Pode ser um grupo de amigos, mais velho, mas amigos na mesma (...) várias faixas etárias*” ‘IPJC’. Assiste-se a um tipo de Encontro interessante e pouco comum na sociedade contemporânea, porque francamente aberto a uma sociabilidade de cariz intergeracional.

Como grupos de amigos (mais antigos ou recentes, mas sempre cultivados no seio destas práticas), englobando redes familiares e de vizinhança, os elementos das Brincas aproveitam a comemoração de datas importantes (ou criam e recriam simples pretextos) para se encontrarem e comerem juntos. Essas ocasiões, bastante repetidas e por nós testemunhadas ao longo de todo o ano, servem sobretudo para aprofundar laços de convivialidade e de camaradagem, mas também para recordar episódios passados, celebrar o presente e perspectivar o futuro.

Nos Grupos em estudo, estes momentos foram muito expressiva e assiduamente referidos e, no decorrer do trabalho de campo, tivemos a oportunidade de amiúde os partilhar. No Grupo de Brincas dos Canaviais, um dos interlocutores refere que qualquer encontro, mesmo ocasional, é sempre uma ocasião para a reafirmação dos laços do Grupo: “*Quando os vejo é uma festa. O Farinha (...) saí o ano passado com ele e este ano estava numa feira, acho que foi em Grândola (...) e foi logo uma festa, eu pelo menos é assim, cada vez que vejo um qualquer! (...) por exemplo, o Girassol é pessoa que, durante o ano, não tem ligação de conviver (...) de não andar nos cafés, mas ele vai sempre de bicicleta para o bairro e quando encontramos (...) é uma festa!*” ‘IPRF’. Já para alguns – raros elementos – o espaço de encontro resume-se ao tempo de ensaios e apresentação, abrindo-se apenas excepção para o tradicional encontro da Páscoa: “*Aqui é rigoroso para ensaiar (...) Fora isso é na altura da Páscoa (...) Eu só venho mesmo p’rás Brincas*” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.

No Grupo de Brincas da Graça do Divor são as memórias partilhadas que alimentam o Grupo: “*Eu acho que é pelo convívio que temos nos ensaios, ou quando acabamos as actuações. Acho que é mais por isso. No primeiro ano estava tudo com receio, depois (...) tornámo-nos um grupo unido, estávamos todos juntos, íamos para as actuações todos juntos*” – e como vão acumulando peripécias – “*de vez em quando comentamos isso, e depois, quando temos os almoços de convívio, lembramo-nos dessas coisas*” ‘IPSG’.

Ligada à dimensão celebratória do encontro e da festa, devemos ter em atenção o papel que a comida e a bebida desempenha.

Para alguns interlocutores este facto ter-se-á constituído como muito motivador para os antigos Grupos de Brincas: *“Outra motivação será (...) o receberem algumas gratificações, porque a Brinca também ia, e eu tinha fotografias da Brinca, na Cartuxa em que a autoridade a quem eles vão pedir licença para actuar é ao conde de Villalva, ele está na janela e a Brinca cá em baixo, está na janela do primeiro andar a ver a Brinca, e eles estão a cumprimentar o senhor (...) Há uma troca: eles representam um teatro e recebem alguns ganhos”* ‘ILRA’

Com efeito, durante os cinco dias em que decorrem as apresentações das Brincas, constatámos que a calendarização e a organização dos almoços e jantares ocupa um lugar importante no todo da performance.

Por vezes, o espaço tradicional de uma apresentação está intimamente ligado ao café, à taberna ou ao restaurante que os recebe e a continuidade dessas apresentações depende também de como são satisfeitas as exigências do paladar!

Com bastante frequência, os encontros dos Grupos após o Carnaval têm também quase sempre como pretexto um jantar, um almoço ou um petisco como motivo de confraternização.

Para tal, torna-se relativamente importante o valor das verbas que o Grupo consegue reunir. As fontes de receitas são constituídas pelo peditório durante as apresentações, os montantes acordados institucionalmente com as Juntas de Freguesia, Casas do Povo ou entidades hoteleiras (que lhes contratam os serviços) e ainda as receitas provenientes de actividades organizadas fora do tempo do Carnaval, como o caso do Baile promovido para angariação de fundos, realizado na Casa do Povo dos Canaviais em Novembro de 2008.²⁸⁰

Este *“bolo”* é usado também para financiar os festejos da Páscoa – altura em que o Grupo costuma fazer um acampamento no campo para ‘comer o borrego’.



Foto 46 – Acampamento da Páscoa do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga

²⁸⁰ Anexo E 26: Foto da organização do Baile para angariação de fundos

Este encontro é precedido por um tempo assinalável de organização, já que o Grupo leva para o campo frigorífico, iluminação, fogão, gás e gerador, para além de toda a parafrenália necessária a um modo de vida nómada durante três a quatro dias.²⁸¹

É o tempo de celebração com o Grupo 'alargado' da performance. Aí ocorrem, não apenas os elementos que se apresentam na performance no Carnaval, mas também as famílias, os amigos e vizinhos que comungam activamente este tempo de festa que, de novo, ressuscita.

Este momento, que se traduz no calendário litúrgico pela Quaresma, fechando o círculo aberto quarenta dias antes pelo Carnaval, é celebrada em toda a região, nas segundas-feiras de Páscoa, com um piquenique no campo. A tarde deste dia é, aliás, reconhecida regionalmente como tempo de tolerância e continua ainda hoje em dia muito enraizado nas populações.

Nestes períodos de encontro – Carnaval, Páscoa, Bailes, almoços, jantares, petiscos e outras reuniões contingentes – o álcool desempenha um factor de partilha e afirmação. Para os mais jovens, esta partilha constitui-se, muitas vezes, como uma ocasião para afirmarem o seu novo status: *“a ronda pelas adegas assume um carácter de destaque numa festa em que o consumo excessivo de vinho pelos neófitos constitui uma garantia de adesão aos valores grupais e uma marca ritual de masculinidade”* (Godinho, 1998, p. 243). No entanto, alguns interlocutores exteriores ao Grupo, sentem dificuldade em aceitar a relevância que o álcool desempenha, argumentando a sua excepcionalidade: *“duas vezes por semana, à noite, (os rapazes) estão reunidos para trabalhar isto, em termos de animação cultural pura e dura (...) Isto em termos de convívio é muito importante, em termos sociais, e o vinho não é um argumento, porque aparece por acaso! Depois da Brinca é que vão à taberna, beber o café ou beber qualquer coisa”* 'ILRA'. Este carácter de excepção, não foi observado, ao longo do estudo, já que, pelo contrário, a preocupação com o provimento de bebidas (nomeadamente alcoólicas, cerveja e bagaço) é também uma constante durante o período de ensaios.

No Grupo de Brincas da Graça do Divor, a maior motivação parece residir no espaço de encontro e de sociabilidade que estas práticas conferem: *“no ano em que fui assistir às Brincas, vi que havia um grande espírito de grupo lá dentro, que havia relações muito fortes e gostava de participar e, ao mesmo tempo, falava com os meus pais e dizia: «mas eles já devem ter o grupo constituído e já não deve ninguém entrar». Entretanto nesse ano mais ou menos um mês, um mês e meio antes de saíam os papéis a dizer que a associação ia novamente fazer Brincas... quem quisesse entrar podia entrar, e eu disse «Eu vou entrar», mas ao mesmo tempo eu pensava «Mas eu posso não ter muito jeito... mas eu quero entrar». E foi daí que surgiu”* 'IPTC'.

Apesar de grande parte do quotidiano dos jovens participantes das Brincas se pautar pela ida e vinda diárias a Évora (ou ao centro de Évora), há funções que se mantêm idênticas há várias décadas, nomeadamente uma certa estabilidade das extensões

²⁸¹ Anexo E 27: Fotos dos diversos acampamentos no decurso do Estudo.

familiares e de vizinhança²⁸²: *“Isso acaba por ser também um bocadinho importante porque pensam: «A minha namorada está lá, eu vou também» (...) “com a família acaba por ser um bocadinho igual. Só eu e poucos mais é que não temos ali ligação nenhuma, de resto era porque um era primo de não sei quem, havia ali sempre uma ligação entre todos, por namorados ou por namoradas”* (risos) ‘IPSG’.

No Grupo da Graça do Divor, dado o facto de ser um grupo misto e jovem, outros factores da ordem da sociabilidade, revelam-se muito interessantes (*“já aparecem mulheres também, raparigas. É outra motivação”* ‘ILRA’). Fica bem patente que o tipo de laços aqui criados alia a pulsão ao rito, acrescentando, portanto, aos dados de sociabilidade já abordados novos itens bastante singularizados: *“Nós já nos conhecíamos (...) Havia um dos palhaços que namorava com uma das raparigas. Entretanto comigo também me aconteceu o mesmo com um dos rapazes (...) e esse ano entrámos os dois nas brincas, no primeiro que eu entrei também foi o primeiro ano dele Eu acho que foi mais por causa (das Brincas), porque nós estudámos juntos e por acaso na escola primária nem era das pessoas com quem nos dávamos mais, e depois aconteceu”* ‘IPTC’. Se, noutros tempos, as festas, os bailes e, no seu seio, as Brincas se constituíam como oportunidades únicas de encontro com o sexo oposto, potenciando os namoros, a iniciação sexual e a própria constituição de vida familiar, hoje essa função de reencontro acaba por ser reatada. Embora em moldes diversos e com um tipo de convívio que controla os riscos e acautela a aceitação social.

Por vezes, esta familiaridade pode constituir um problema face à incorporação de novos elementos, sobretudo se exteriores ao círculo mais imediato de sociabilidade familiar, de vizinhança e amizade: *“aquilo é um grupo muito pequenino e num meio assim pequeno, se não te deres bem com alguém do grupo não vais para lá”* ‘IAMF’.

As práticas de sociabilidade descritas até aqui podem e devem lançar-nos pistas importantes para a compreensão destas manifestações num âmbito contemporâneo. Um dos interlocutores, num depoimento particularmente estimulante, realça as funções actuais da socialização tendo como base diversas fases anteriores, com destaque para a sociedade do trabalho assalariado a que terá sucedido o período de consumo e recolhimento televisivo e, por fim, como superação afirmativa, este novo tipo de reencontro físico e ritual:

“Hoje em dia (...) Eu acho que é uma necessidade de encontro das pessoas (...) Aconteceram coisas muito estranhas (...) houve um tempo em que as pessoas viviam do trabalho para a casa e não tinham mais nada. Mas depois, às tantas, foi-lhes dado tudo, ou seja, em casa entrou a televisão e as pessoas também se foram divorciando uma das outras...a atenção que eu tenho de ter para estar a ver a televisão corta em definitivo com o poder relacionar. E, se calhar, este é um momento do reencontro, da necessidade de estarem outra vez juntos, das pessoas poderem estar aquele bocadinho de tempo

²⁸² Mesmo com antigos participantes a relação de proximidade mantém-se. Manuel Barradas e mais alguns seus companheiros da mesma faixa etária, também costumam viver as Brincas ‘à sua maneira’: *“Eles vieram ter connosco. Tivemos todos a comer e beber juntos (...) Não é improvisado porque aquilo já vem de há vários anos (...) Juntam-se ao Domingo e terça-feira, mas todos os anos fazem aquilo (não têm fundamento ...) tocam e desfilam). A intenção é beber muito, comer mais e passar um bom bocado ali”* ‘IPG (LC,JMF) ‘.

com um objectivo que é de fazer a Brinca mas também com o objectivo de poderem dialogar e trocar ideias, de se encontrarem e de verem os amigos principalmente estas pessoas que vivem do trabalho, às vezes de um trabalho que não é muito motivador e que é extremamente desgastante (...) têm necessidade (...) E é a única forma, de poderem socializar um bocado é encontrar estes momentos. Não é por acaso que as tabernas não acabaram ainda! (...) Nem vão acabar tão depressa porque estas pessoas têm necessidade de se encontrar” ‘ILMD’. Podemos considerar que esta necessidade de encontro e de manifestação de prazer e divertimento, se hoje se justifica como resposta local a um excesso de oferta global e mediatizada, ontem justificava-se pela oportunidade rara de lazer e de reafirmação dos laços comunitários: *“nós levávamos as brincas às aldeias que não tinham nada, nada! Ora aquilo era uma alegria. Toda a gente ia para ali, naquele lugar para ver as brincas, não havia mais nada”* ‘ILAO’.

Esta necessidade natural de reencontro, sublinhada pelo ‘(re)Acordar’ das Brincas após uma década de suspensão (e após o tempo ‘algo forçado dos cursos dos anos oitenta), corresponde, também, a uma lógica de pertença e sobretudo a uma responsabilização partilhada que vela pela ‘manutenção’ das suas formas e manifestações específicas: *“Eu acho que não ia (para outros grupos de brincas) (...) Já estou ligado aqui (...) se calhasse ser dois grupos e o outro grupo me chamasse e este também, eu escolhia este”* ‘IPFB’. Como Pais (2008) referiu, os Grupos *“afirmam-se por comportamentos que buscam expressar e legitimar identidades, numa luta pela significação. (...) as identidades grupais entrecruzam-se com identidades pessoais em processos de identificação que reflectem a intersecção de um «eu» com um «nós», em contraposição com outros, olhados como «eles»”* (ibid., p. 209).

Neste quadro de forte partilha comunitária, para além de uma relativa indistinção ‘Eu/Outros’ (que metaforizará certas características do desenvolvimento na infância), também se pressente uma vivência não conflituante com o espaço e a paisagem locais, o que projecta e alarga um certo sentido do ‘Eu’, aí se incluindo a dimensão do contexto natural e social próprio do conceito de *“identidade ecológica”* (Thomashow, 1998).

O teatro, além de outras actividades (desporto, música, etc.), pode ser um bom veículo potenciador deste tipo de comunhão: *“E talvez possa estar nesta acepção a possível resposta para o envolvimento em relação aos jovens compreendemos que seja motivador para os mais velhos que ainda tiveram na sua juventude essas vivências e, portanto, sentem a sua falta... Agora, na sociabilidade dos mais jovens, nós sabemos que, hoje em dia, passa por outros espaços, bares, discotecas. E para aqueles, aquilo funciona ali. Portanto, tem que ser qualquer coisa forte que os faça juntar-se ali”* ‘NB (03/2008)’. O teatro, ao fim e ao cabo, é um (re)encontro num dado espaço que visa integrar, afirmar e reatualizar: *“Eu acho que (o teatro) tem que ter esse poder mobilizador (...) acho que sim. É uma das possibilidades de provocar esta mocidade”* ‘ILMD’.

IV. 5. 3. 2. Os Encontros entre vários Grupos congéneres como espaço de interacção e aprendizagem

A dimensão do encontro na relação entre os vários Grupos de Brincas é uma constante nas referências dos interlocutores como um marco muito especial nas memórias sobre a performance.

Existe na perspectiva de Halbwachs (2004) um certo determinismo que pode assumir padrões de sujeição individual a um devir colectivo, típico das praxis do nosso tempo. No entanto, o autor esclarece que “*cada Memória Individual é um ponto de vista sobre a Memória Colectiva, e que este ponto de vista muda segundo o lugar que ocupa nela, e que este mesmo lugar muda segundo as relações que mantêm com os outros contextos*” (ibid., p. 50).

Com efeito, a memória colectiva é um extraordinário factor de coesão dos Grupos de Brincas, produzindo um forte sentido de identidade e de garante da sua continuidade. Este alicerce profundo reforça-se na distinção face ao “*outro*” e, neste caso, face a outros Grupos, quer sejam da mesma natureza – Grupos de Brincas –, quer sejam até de outra natureza. Este processo permite projectar qualidades próprias por demarcação, de que são exemplo valores como “*tradicional*”, “*autêntico*” ou “*original*”. A importância das diferenças/demarcações entre Grupos é amiúde testada pelos próprios²⁸³ e é reforçada como factor afirmativo, pelo facto de o segredo fazer parte do próprio processo²⁸⁴ ainda que haja sinais de perda dessa tradição.²⁸⁵

Passamos a enunciar algumas dessas diferenças:

1) A Experiência da Performance

São assinaladas pelos interlocutores algumas diferenças entre Grupos que nos podem ajudar a compreender melhor os significados que este tipo de performances desempenha nas vidas dos performers e das comunidades onde se inserem. A expe-

²⁸³ “*Eles vão sempre ver-nos, porque nós começamos à sexta-feira e eles ao Sábado. Então à sexta-feira estão logo lá a ver-nos (...) fomos ver um dia à tarde (a apresentação dos Canaviais)*” ‘IPSG’.

²⁸⁴ Tal acontece também noutros contextos: “*Lá em baixo, tu tens as marchas e então tu vês, as pessoas de S. Luís a irem ver os ensaios das marchas do Castelão e as do Castelão a irem ver as de S. Salvador e todos eles estão a ver o que é que o outro tem de novo este ano*” ‘ICCC’.

²⁸⁵ Um desses sintomas tornou-se claro no primeiro ano do nosso trabalho de campo, quando os dois Grupos de Brincas que se apresentaram realizarem o mesmo Fundamento. A quebra de sigilo na manipulação dos fundamentos e a alteração na relação iniciática estabelecida com o seu principal colector, por parte do Grupo da Graça do Divor, conduziu, na altura, a uma situação inusitada: “*o Sr. Manuel quer sempre que lhe digamos o que vamos fazer, gosta sempre de saber o que vamos fazer e também que a gente lhe peça autorização se podemos fazer. O ano passado (...) nós ficámos com uma cópia e depois (...) um outro grupo estava a fazer o mesmo, e quando nos apercebemos já não podíamos fazer nada (...) Ficámos um bocadinho aborrecidos, porque as pessoas estão à espera e (...) acabarem por ver a mesma coisa (...) (porque) geralmente vamos aos mesmos sítios (...) mas depois também pensámos que tínhamos mesmo que fazer (...) também somos pessoas diferentes e acaba por não ser igual, as roupas e mesmo a maneira como dramatizamos mais as coisas e eles têm outra forma de apresentar*” ‘IPSG’.

riência é invocada como factor de maior diferenciação entre grupos: *“há diferenças em tudo. Primeiro eles (Grupo dos Canaviais) saem há muito mais anos do que nós e têm outra maneira de ser”* ‘IPTC’.

A experiência da Performance surge pois, como um tipo de diferença significativa, envolvendo o exercício de competências específicas para o desempenho de certos papéis, nomeadamente os de execução instrumental que diferem de Grupo para Grupo e de músico para músico: *“Não se pode pedir aos rapazes que entram na Graça (...) agora vou ter de deixar de ser modesto (...) quando eu estava no Bairro de Almeirim, o mais forte era O Bairro de Almeirim vim para os Canaviais, agora claro o mais forte é Canaviais, é muito por causa de mim, mas não se pode pedir (...) eu há dois anos disse isto mesmo a uma pessoa da Graça”* ‘ILG(LC,CF)’;

2) Acção versus Décimas

Outra diferença significativa apresenta-se relativamente aos aspectos da representação, nomeadamente no acto de dizer as décimas do texto. *“É diferente, porque a maneira como se diz a décima é sempre de dois em dois pontos, tem uma certa melodia e às vezes, em certos momentos, não fazemos tanto assim. É mais dramatizado e eles (Grupo dos Canaviais) não, eles seguem mesmo isso á risca!”* ‘IPSG’;

3) Adereços

Outra diferença diz respeito ao uso de adereços na relação com a acção em cena: *“o ano passado os Canaviais traziam um castelo e nós se calhar damos mais um bocadinho de acção que eles”* ‘IPSG’;

4) Género

A diferença ao nível de género é também obviamente tida em conta e referida: *“Eu gosto muito de os ouvir a eles com voz de homem, mas depois também gosto de nos ver a nós, aquela parte em que eles fazem de mulher, tem graça, mas acho que fica muito mais bonito ser uma rapariga a fazer o papel de rapariga”* ‘IPTC’;

5) Organização

Um outro tipo de diferenciação entre Grupos diz respeito a opções organizativas, tais como o planeamento do número de representações: *“aqui (Canaviais) não é tão grave, no Bairro de Almeirim era pior, porque eram mais actuações. Eram muitas actuações começávamos às 09h da manhã e acabávamos à 01h da manhã (...) no outro dia às 09h da manhã estávamos lá outra vez”* ‘ILG(LC,CF)’;

6) Hierarquia

Foram igualmente assinaladas diferenças na organização hierárquica dos Grupos: *“Trabalhava-se da mesma forma ao nível de ensaios. Era um bocadinho diferente, ali (Almeirim) vivia-se mais a palavra do mestre, mas talvez até por as pessoas pensarem, e se calhar tinham razão, eram pessoas diferentes, e se calhar quem tinha mesmo mais capacidades da maior parte do fundamento era mesmo o Rui e aqui já não. Aqui (...) Quem se ouvia mais ali, no Bairro do Almeirim, era o Rui, o Zé Mocho, o Paulo Vaiano*

e eu, o resto era tudo mais cómodo, acomodavam-se mais. Aqui (nos Canaviais) não, aqui são um bocadinho mais interventivos, não era uma questão de dizerem “o mestre não nos deixa”, eles mesmo é que não intervinham” ‘ILG(LC,CF)’;

7) Contradanças

Também na execução das contradanças se registam especificidades e, portanto, diferenças: “No Bairro de Almeirim as contra-danças eram diferentes, mas acho que a estrutura era a mesma (...) faziam de formas diferentes. eu o primeiro ano que vi o bairro de Almeirim gostei muito da contra-dança deles. Nós estávamos em quadrado e eles não, eles chamavam mais, abria mais... tinham outra maneira de estar, de dançar. Eu gostei bastante daquela contradança” ‘IPRF’;

Por fim, a propósito do “*respeito pela tradição*”, tópico acima desenvolvido, ao invés de diferenças, existe uma ampla coincidência de pontos de vista entre os dois Grupos de Brincas, mesmo que por parte do Grupo de Brincas da Graça do Divor, se revista de contornos especiais já que assumem alterações relativas às questões de género: “É uma tradição terem só homens (aprecia). Só por ser o facto de eles manterem a tradição e nós não podemos ir contra as tradições deles, cada pessoa tem direito (...) Eles é que estão a manter a tradição nós é que já (...) mudámos um bocadinho” ‘IPTC’.

IV. 5. 3. 2. a) Encontros de dois Grupos de Brincas

A relevância das diferenças/demarcações entre Grupos é, como acabámos de ver, de grande importância. As diferenças, explícitas ou implícitas, constituem um factor afirmativo (que contém em si competências e saberes) e se traduzem através dos modos diversos de actualizar o mito (a narrativa enquanto espaço ou cena que se ritualiza). Respondendo a esta realidade, existem códigos que precavêem o encontro fortuito de mais do que um Grupo de Brincas num mesmo lugar. Quando tal acontece, o código de conduta tradicionalmente fixado obriga a um despique, em décimas, entre os dois Mestres dos Grupos: Quando “*duas «brincas» se cruzarem na mesma localidade e não se chegar à conclusão de qual irá actuar em primeiro lugar, cabe aos mestres, de acordo com o preceito, iniciarem um despique em verso (décimas) para se decidir a questão*” (Costa, 2009).

Os encontros de Grupos na rua actualmente são raros. Durante o nosso estudo, apenas por três vezes,²⁸⁶ ocorreu terem saído dois Grupos de Brincas num mesmo Carnaval e o encontro num mesmo local foi previamente conhecido e divulgado, não se assistindo ao despique referido. No entanto, alguns interlocutores lembram com saudade estes encontros “*E era do monte tal e do monte tal e depois havia a disputa dos mestres com décimas (...) no improvisado quando se encontravam na mesma rua. Hoje isso não há porque não há mais Brincas (...) Mas antes havia, esses encontros, essa disputa*

²⁸⁶ Em 2006 saíram os Grupos de Brincas dos Canaviais e Graça do Divor. Em 2010 e 2011 saíram os Grupos dos Canaviais e do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo. Vide Anexo A 7: Circulação dos diversos grupos nos anos em que se apresentaram dois Grupos de Brincas.

(...) e depois quem melhor estava preparado é que saía vencedor (...) para ocupar a rua (...) os outros ficavam à espera da vez (...) Agora não dá, mas é pena! Só se forem à disputa com eles mesmos” ‘IPAO’.

A competitividade gerada pela averiguação de quem tinha mais capacidade de resposta, de improvisar no momento e de lutar pelo primeiro lugar na apresentação, conferia um grande dinamismo e vitalidade à performance. Alguns interlocutores acrescentam que o encontro chegava a envolver três ou quatro grupos lutando pelo melhor posicionamento na ordem de apresentação “*Já não é do meu tempo, mas ouvi ao meu pai dizer que chegavam a encontrar-se na mesma rua quatro grupos*” ‘IPG(LC,JMF)’; “*eu quatro não, mas três ainda apanhei. Eu, o Dgebe e Valverde (...) mas tudo com normas, ali éramos todos amigos, fazíamos ali o despique em décimas. Eu por acaso fui o primeiro a apresentar. Armámos a roda e eles ficaram ali à nossa frente*” ‘IPAO’. Tal facto, obviamente, gerava um maior interesse por parte de quem assistia, ao mesmo tempo que também exigia muito maior disponibilidade.

Este tipo de encontro podia durar três ou quatro horas. Embora com uma baixa probabilidade de ocorrência, teve lugar, em 2003, um encontro de Brincas, envolvendo o Grupo Da Graça do Divor e o Grupo de Almeirim, no qual o Grupo mais jovem (Graça do Divor) sentiu dificuldade na incorporação dessa aprendizagem específica: “*foi no primeiro ano. Eu não tinha experiência nenhuma, encontrámos as Brincas do Bairro de Almeirim. Íamos actuar lá e eles estavam lá à nossa espera. E o Sr. Manuel dizia-me que sempre que isso acontecia, antes havia uma maneira dos Mestres se cumprimentarem, eu em vez de pedir autorização à pessoa da Câmara ou da Junta, era ao Mestre, e eu fiquei a pensar o que fazer, porque eu não estava preparada, não sabia o que é que tinha que dizer. Mas como era o primeiro ano, o Mestre levou tudo na brincadeira e disse-me «Pedes-me como se fosse ao presidente» e depois ficaram só a ver. Mas tem uma certa sequência (...) o Mestre é que tem que pedir ao outro Mestre, mas o Sr. Manuel nunca me disse o que é que eu tinha depois que dizer se isso acontecesse. Aconteceu e pronto, acabámos por fazer as coisas como estavam pensadas*” ‘IPSG’.

IV. 5. 3. 3. Os Encontros com as comunidades no reforço da coesão social local

“A palavra ‘comunidade’²⁸⁷ nunca foi utilizada de modo mais indiscriminado e vazio do que nas décadas em que as comunidades, no sentido sociológico, passaram a ser identificadas na vida real” (Hobsbawm apud Bauman, 2003, p. 20). Se este facto traduz uma realidade irrefutável, a verdade é que se assiste actualmente, mais do que nunca, à sua procura. Para Bauman (2003) foram as mudanças operadas no séc. XIX – “*esse acontecimento (que) entrou para a história com um nome um tanto eufemístico de «revolução industrial»*” (ibid., p. 30) – com as consequências ao nível da relação com o trabalho, espaço, tempo e modos de vida urbanos (assim como o esvair do modo de vida rural) que conduziram ao desaparecimento da “*comunidade*”. Hoje em dia, o

²⁸⁷ A polissemia interpretativa do conceito de comunidade é hoje um dado, já que a “*Lebenswelt da elite global é muito diferente daquela outra «comunidade» dos fracos e despossuídos (...) que corresponde a experiências inteiramente diferentes e a aspirações contrastantes*” (Bauman, 2003, p. 60).

fim dos pontos firmes²⁸⁸ tem implicado uma procura desesperada da comunidade, não como algo produzido por uma experiência vivida mas como uma completude de natureza sobretudo conceptual e imaginária.²⁸⁹

Convivendo inelutavelmente com estas realidades, os Grupos de Brincas mantêm, como temos aprofundado, um sentido ainda invicto (e inquestionável) de comunidade. Esta hibridez possível não esconde, de modo nenhum, a rede de sociabilidades dos Grupos de Brincas que, como já referimos, é bastante extensa, implicando não apenas a relação com outros Grupos, mas também com o Grupo alargado e comunitário de pertença subjectiva, no sentido afectivo/tradicional (Weber, 1973). Este genuíno alargamento do campo de sociabilidade é sentido, por alguns interlocutores, como muito positivo: “*Vês mais pessoas, fala-se com mais pessoas, tenho conhecido mais gente assim*” ‘IPJC’.

No Grupo de Brincas dos Canaviais, o vínculo com a comunidade é entendido de modo diferente a nível dos espaços.²⁹⁰ Existe claramente um espaço de pertença e de maiores vínculos que liga e religa a casa, a vizinhança e a taberna ou o café. Já noutros espaços, fora do bairro dos Canaviais, mesmo que se vão tornando progressivamente “*familiares*”, esse vínculo é mais ténue. Geralmente extingue-se/suspende-se, quando termina a função de apresentação das Brincas.

Como caso paradigmático deste tipo refira-se a apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais em Guadalupe, contratada pela Junta de Freguesia: A apresentação, neste caso, evidencia um comportamento mais típico de “*profissionais*”. Neste local, uma aldeia mais distante do perímetro de Évora (com algumas características ainda rurais), tem sempre lugar um cortejo carnavalesco em que praticamente toda a comunidade participa. O Grupo de Brincas integra o cortejo que dá a volta à aldeia, com duração de cerca de 1 hora e, só quando regressam ao largo principal, se dá início à apresentação.

²⁸⁸ O fim dos “*pontos firmes e solidamente marcados de orientação que sugeriam uma situação social que era mais duradoura, mais segura e confiável do que o tempo de uma vida individual*” (Bauman, 2003, p. 47).

²⁸⁹ “*Como «comunidade» significa entendimento compartilhado do tipo «natural» e «tácito», ela não pode sobreviver ao momento em que o entendimento se torna auto-consciente*”. Daí que a comunidade «falada» (mais exactamente: a comunidade que fala de si própria) é uma “*contradição*” (Bauman, 2003, p. 17).

²⁹⁰ Para Bauman “*Há um preço a pagar pelo privilégio de «viver em comunidade»*”, já que, ao oferecer a segurança pode limitar a liberdade: “*a segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito*” (Bauman, 2003, p. 10).



Foto 47 – Cortejo Carnavalesco com Grupo de Brincas dos Canaviais, Guadalupe, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga

No final, o espaço é ocupado por mesas e assadores, dando-se início a um almoço comunitário. No entanto, o Grupo de Brincas despede-se e retira-se para um restaurante onde todos os anos tem uma enorme mesa à sua espera, numa espécie de sala reservada: *“Já no ano passado achei isso estranho, porque está ali tudo, a aldeia toda, quem organiza disponibiliza a comida, põe as mesas e o grupo acabada a representação, vai a correr despir-se ao autocarro e corre para o restaurante onde numa sala privada tem a sua refeição, partilhada apenas com os familiares e acompanhantes próximos”* ‘NB(03/2009)’.

Tal atitude também provocou o espanto nalguns interlocutores externos ao Grupo: *“eles vão-se embora, e isso para mim é bastante constrangedor, ainda por cima porque está toda a gente mascarada, eles seriam mais uns mascarados ali no meio, seria uma dimensão perfeita, seria como se a festa se abrisse a todos. E não, eles fazem essa separação”* ‘IAMF’.



Foto 48 – Dois tipos de almoços após apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais, Guadalupe, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga

Este procedimento não é, no entanto, consensual para todos os elementos do grupo. No ano de 2010, Ricardo, o *“chefe dos Faz-Tudo”* fez questão de ficar no largo partilhando esse piquenique comunitário disponibilizado pela Junta. Nas conversas que

tivemos sobre o assunto, percebemos a sua preocupação com o mal-estar que esse comportamento repetido poderia gerar na organização local do evento, encarando-o como uma “*espécie de altivez*”.

A relação dos Grupos de Brincas com as comunidades está intimamente ligada à participação na performance, enquanto relação de participantes activos de um mesmo acontecimento e em que os papéis de actores e espectadores se confundem (de algum modo esta reterritorialização permanente aproxima-se da noção de “*comunidade reflexiva*” que Scott Lash (1997) referiu²⁹¹). Durante a performance das Brincas, quer os performers, quer as suas audiências²⁹² desempenham papéis sociais que lhe estão assegurados pela estrutura da própria performance, fazendo dessa interacção um evento ritualizado²⁹³ e espelhando, ao mesmo tempo, o tipo de partilha que remete para uma ideia de comunidade afirmativa i. e. que não se questiona.²⁹⁴

Dessa forma se existem formas e códigos que são agenciados pelos performers, também existe um sistema de códigos convencionados para a sua leitura, enquanto objecto de fruição co-participada.

Trata-se de uma experiência multi-sensorial implicando a disponibilidade activa de quem assiste: “*Uma Brinca vê-se com o corpo todo! Se for só com os olhos, ao fim de dez minutos está farto da Brinca; tem que se estar a ver e a tentar perceber o que está a acontecer. Como é que eles aparecem, como é que vão sacralizar, pode-se usar esta palavra, sacralizar o espaço. É um espaço redondo. E todo o enredo que se vai passar ali, tendo em conta que há música; há uma pequena coreografia e uma espécie de dança, portanto prende muitas pessoas, em todo aquele movimento. E depois há os fundamentos em si (...) Nós temos que estar completamente integrados e a tentar perceber e tentar nos envolver emocionalmente naquilo que está a acontecer. Caso contrário, não se consegue penetrar*” ‘ILRA’.

A forma como as audiências valorizam as Brincas traduzindo-se na adequação do comportamento às várias fases da performance, variando entre a escuta activa e co-participação, influi positivamente na interacção grupo/audiência: “*Gosto muito da apresentação de Machede, porque as pessoas estão muito caladas, dão muito atenção, dão muito valor, participam muito (...) para mim Machede, a seguir aos Canaviais, é o topo de gama porque dão valor àquilo*” ‘IPRF’. O tipo de participação das audiências é

²⁹¹ “Os fluxos mundiais de pessoas, signos, informação e capital que se entrecruzam no espaço-nação podem significar uma alteração substantiva nos laços constitutivos da ‘segurança ontológica’ (Giddens, 1991), que tradicionalmente constituíam parâmetros para as identidades locais. Outras formas de representação surgem, deslocando o eixo da identidade e da segurança dos sujeitos para formas mais nucleares de significações partilhadas, a exemplo das subculturas urbanas e seus lugares, que formam as ‘comunidades reflexivas’ a que se referia Scott Lash (1997)” (Leite, 2005, p. 81).

²⁹² Ainda que o termo audiência não se adegue à sua tradicional percepção no âmbito do “espectáculo”, utilizamo-lo apenas para uma melhor operacionalização no quadro da análise.

²⁹³ “Para assegurar a eficácia do rito, cada um deve desempenhar o seu papel” (Minois, 2003, p. 32).

²⁹⁴ A partilha, como algo dado e quase “natural”, está na base da visão de comunidade de Bauman: “... 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). Daí a relutância do autor pela comunidade numa acepção “sociológica”.

percepcionado como uma garantia do funcionamento da performance “*Há uma certa interação com o público (...) quando é que o público pode, de facto, participar ou não. Eu acho que pode haver momentos em que o público deve perfeitamente, através da dança ou de determinadas coisas, participar (...) pode assim também ele enriquecer e participar*” ‘ICRW’.

A participação dos assistentes na performance está mais dependente da sua motivação para a participação, do que propriamente da indução gerada por mecanismos próprios da performance: “*Em Guadalupe houve aquele cortejo todo, as pessoas já de si me parecem muito participativas, portanto outro evento qualquer seria igualmente interessante, se fosse uma outra coisa eles participavam da mesma maneira. O que faz mais diferença são as pessoas*” ‘IAMF’, considerando fraco o nível de interação do Grupo com as audiências: “*achei que aquilo é um bocado rígido, que eles estão tão concentrados que não interagem. Se calhar interagem e eu é que não me apercebo disso, porque tecnicamente não sei bem como é que aquilo funciona, mas daquilo que me apercebo... não!*” ‘IAMF’.

A identificação com os diversos públicos, através de uso de referenciais próximos, é considerada pelos interlocutores externos como um indicador da interação patente na performance: “*Eles tentaram criar vários elementos de identificação comuns no público, tanto para o público mais novo ou mais velho. Para o mais novo, na questão do penico os miúdos riam-se, geralmente eles identificavam facilmente (...) também tinham a chucha. E com os mais velhos, eles também fizeram algumas alusões ao Partido Socialista, julgo, ao Primeiro-Ministro (...) eles também estão a criar uma identificação com aquele público (...) A identificação com o público é fundamental para que depois possa haver essa ligação. Isso acho que também pode ser uma mais-valia*” ‘ICRW’.

Existe nos Grupos de Brincas uma tentativa assumida de ir ao encontro de vários públicos. Muitos dos Fundamentos apresentados e escolhidos pelos Grupos, têm em comum as temáticas históricas como, aliás, ficou patente no decurso da nossa investigação²⁹⁵. O facto de o tema ser conhecido do domínio público pode ser encarado como uma mais-valia na interação com o público, dada a partilha evocatória que acaba por funcionar para além do tempo delimitado da performance: “*achei que funciona para qualquer tipo de público, idosos, crianças, adultos (...) À volta duma história que é nossa (...) que reconhecem, é da história e por muito pouco que se saiba (...) reconhecem ali o essencial. É ali dramatizada e também enriquece. Toda a gente sabe quem é a figura, eventualmente, mas não sabe toda aquela história (...) e, nesse sentido, também valoriza (...) Quando eu voltei a Estremoz e vi a estátua da rainha (...) A minha filha disse: «Olha, que giro! Isto é aquela rainha» (...) «aqueles senhores lá também contaram essa história desta rainha» (...) através daquela brincadeira*” ‘ICRW’.

A adesão do público nas Brincas é perspectivada, sobretudo, em função da especificidade comunicativa da linguagem ao mesmo tempo dramática e lúdica: “*Eu senti nas pessoas que estavam a assistir, uma adesão (...) Para já, havia pessoas que também já os conheciam (...) E depois, no próprio público, o reconhecer, o rir, o voltar a*

²⁹⁵ Refiram-se, a título de exemplo, os Fundamentos *Rainha Santa Isabel* e *Giraldo sem Pavor*, apresentados pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

identificar jogos, até infantis ou jogos dramáticos, que as pessoas identificam e gostam, de facto, muito. Porque o teatro é uma linguagem diferente da televisão, do cinema (...) que cria muito essa unidade com o público. Eu senti (...) as pessoas estavam todas ali, ficaram sempre ali, estavam interessadas em continuar a ver a história e estavam agarradas. Muito também pelo próprio jogo que há entre eles” ‘ICRW’.



Foto 49 – Apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais, Guadalupe, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga

Por norma, os Grupos de Brincas definem o seu circuito de apresentações, tendo em conta alguns locais de apresentação tradicional e os locais de onde são oriundos os vários Grupos de Brincas. Esse critério de selecção fica a dever-se a uma maior ligação à performance por parte dessas comunidades: *“Porque entre as pessoas dos sítios onde há Brincas, há mais apoio e portanto há mais pessoas a irem ver! as pessoas (de Almeirim) gostavam daquilo, chamavam-nos para nós irmos, agora já não” ‘ILMB’.*

Alguns locais tradicionais de apresentação estão associados a cafés, vendas, tabernas e pontos de encontro preferenciais que se encontram na malha semi-rural da periferia de Évora. A tradição sedimentada nestes interfaces, situados entre o limite urbano e a área rural²⁹⁶, é muito forte: *“porque geralmente era o sítio onde as pessoas estavam e onde iam beber uma cerveja e encontravam-se ali (...) As pessoas entravam e encontravam-se ali” ‘ILMB’.* A definição do périplo das apresentações e a sua calendarização é um dos momentos chave da tomada de decisão e da negociação dentro

²⁹⁶ *“Por exemplo, o Celso (Louredo) (...) “a gente faz questão de ir lá e ao Domingo tem de se ir a Machede (...) já tem de ser (...) (vamos aos sítios em) que fomos bem recebidos!” ‘IPRF’.*

dos próprios Grupos de Brincas.²⁹⁷ Embora exista um conjunto de locais mais ou menos fixos onde os Grupos sempre se apresentam, assiste-se ao enunciar de diferentes alternativas: *“Eu acho que, como nós vamos lá todos anos, se calhar, já temos aquela responsabilidade de lá irmos (...) estão à espera que a gente lá vá e já temos público”* ‘IPFB’.

A apresentação no bairro de origem do Grupo é sempre um ponto alto no circuito das apresentações das Brincas. Durante o processo do trabalho de campo, verificámos que o Grupo de Brincas dos Canaviais tem a opção clara de se apresentar diariamente, no seu próprio bairro, embora sempre em local diferente *“Se as brincas dos Canaviais não actuassem na Casa do Povo e não fossem lá acima ao (...) Inácio (...) se calhar metade dos Canaviais ficavam zangados com as brincas porque não tinham ido ali (...) Enquanto que no Bairro de Almeirim não, também é um bairro mais pequeno (...) duas actuações chegavam (...) Mas isto é tudo uma questão de política. É as pessoas que não fazem, mas criticam”* ‘IPG(LC,JMF)’.

O Grupo de Brincas da Graça do Divor também iniciou e terminou sempre o ciclo carnavalesco de apresentações na própria aldeia. O *“jogar em casa”* constitui, nessas circunstâncias, uma responsabilidade acrescida: *“um sítio que eu gosto, mas que também tenho algum receio é no primeiro, na Casa do Povo; estamos em casa mas é o sítio onde eu estou mais nervosa, porque é um espaço muito pequenino, está tudo muito ali em cima, as pessoas estão todas muito ansiosas para ver o que é que saiu este ano (...) é surpresa, está sempre cheio! (...)”* *“assim que nós chegamos ao largo já estão as pessoas ali todas à espera, quando entramos sinto mesmo aquela “coisa” porque está tudo à espera, está tudo caladinho, as pessoas estão todas com muita atenção, e eu começo a pensar: – «será que me vou enganar» (...) estou sempre com muito medo!”* ‘IPSG’.

Existem locais com uma relação específica com um ou outro Grupo de Brincas. Estes espaços, para além da função regular de encontro, também proporcionam outras funções (em que os laços e antecedentes familiares são factor importante), nomeadamente a de bons anfitriões, do que se poderia considerar como sendo clubes de adeptos de um determinado Grupo de Brincas. A seriação que advém deste ‘jogo de xadrez de afectos’ está na base da rede de percursos criada com o tempo: *“Os sítios onde os Canaviais iam eram uns, os sítios onde o Bairro de Almeirim iam eram outros. Só nos juntamos em dois ou três sítios, não íamos aos mesmos sítios”* ‘IPG(LC,JMF)’; *“eles (grupo de Almeirim) sempre foram a Guadalupe, nós íamos a S. Sebastião da Giesteira. A Valverde iam as duas brincas. Mas ali na zona, a Guadalupe ia uma e a S. Sebastião ia a outra”* ‘IPG(LC,JMF)’.

²⁹⁷ Por vezes, registam-se alterações na calendarização, devido às dinâmicas dos públicos (por vezes devido a aspectos negativos). Incluem-se nestes ajustes algumas antecipações da *“tourné”*. Por exemplo, no Grupo de Brincas da Graça do Divor, (aquando da primeira apresentação seguida pelo nosso trabalho de campo) *“costumava ser ao Sábado, mas depois passámos para a sexta-feira (...) pegamos num papelinho e escolhemos para onde vamos este ano e depois começamos a marcar as datas para passar nos sítios (...) em que sabemos que se faziam este tipo de Brincas, que as pessoas conhecem (...) às vezes vamos a alguns sítios em que as pessoas não conhecem”* ‘IPSG’.

entre os bairros, assistindo aos vários grupos, o que permitia uma atitude mais avaliativa: “*a mesma pessoa (espectador) ia onde vocês estavam e onde nós íamos; em sítios diferentes, para eles próprios fazerem comparações*” ‘IPG(LC,JMF)’.

IV. 5. 3. 3. a) ‘Velhos e Novos públicos’

As audiências são sempre diversificadas e, no seu interior, existem sempre elementos de outros Grupos de Brincas. Por puro prazer, alguns dos elementos do Grupo de Brincas da Graça do Divor costumam seguir atentamente as apresentações do Grupo de Brincas dos Canaviais: “*Eu tenho filmado (...) posso não ter todos, mas tenho filmado todos os anos*” ‘IPTC’. A recepção também difere conforme o conhecimento que as audiências têm da estrutura e dos elementos da performance: “*há sítios onde a gente vai e vemos que as pessoas estão a perceber, até prestam atenção «Olha, agora ele vai fazer aquilo».* Percebe-se que as pessoas gostam e vão ali para ver aquilo” ‘IPJC’.

A recepção realizada pelas audiências tradicionais, mais populares e conhecedoras da performance, é completamente diferente da recepção feita por outros tipos de espectadores, mais urbanos, com um tipo de cultura mais intelectualizada.²⁹⁸ Mesmo que alguns elementos usados na performance sejam extremamente teatrais, os novos públicos, por vezes, não conseguem descodificá-los facilmente: “*a maioria das pessoas que está aqui não sabem o que são as brincas, algumas nunca viram e só dá valor quem sabe o significado das brincas de carnaval (...) nos Canaviais, no Celso (...) é diferente, aí conhecem (...) estas camadas mais jovens (...) não sabem dar o devido valor (...) aqui em Évora há muita gente que não conhece (...) o ir ali à Câmara é muito recente (...) as pessoas mesmo de Évora, da cidade, não vão ali às aldeias e aos bairros à volta*” ‘I PAO’.

Na linha de uma Pedagogia do Espectador, os membros dos Grupos de Brincas têm a consciência da necessidade de ajudar o público a ver e a gostar. Quando comparadas as apresentações das Brincas de hoje com as que se realizavam há umas décadas atrás, percebe-se que o público vai, de algum modo, desmobilizando: “*as pessoas aderiam mais (...) vivia-se o Carnaval, as Brincas de Carnaval era uma coisa completamente diferente*” ‘I PAO’. É frequentemente referido que “*dantes*” havia uma maior adesão das pessoas nos diferentes bairros: “*Havia, havia mais, também havia mais influência porque as pessoas não tinham mais nada! Não havia televisão, não havia nada (...) iam mais a estas coisas e agora já não, parece que não ligam, parecem desinteressadas. Eu cheguei a ter ali cento e tal pessoas e agora a gente chega e vê 30 ou 40 pessoas. Parece que já se perdeu o interesse nisto*” ‘ILMB’.

A duração da apresentação apresenta-se como uma das actuais dificuldades: “*agora já ninguém aguenta, mas a gente dantes aguentava três e quatro horas, depois iam-se embora aqueles e vinham outros. Estavam desde manhã até à noite. Brincas do Bairro de Almeirim, as Brincas de não sei donde e a gente ficava (...) mas agora as pessoas já não aguentam*” ‘ICAÉ’. Nos locais onde não é habitual a apresentação das Brincas, cria-se de imediato uma barreira entre actores e espectadores o que coloca a

²⁹⁸ Anexo E 28: Fotos de diversas contextos de apresentação onde predominam diferentes públicos

nu a inexistência de vínculos presentes nesses espaços: *“as pessoas estão com pouca atenção, a falar e a comerem ao mesmo tempo (...) ao Bacelo fomos lá uma vez e nunca mais”* ‘IPRF’. A par deste tipo de diferenças na recepção da performance, sentidas nos novos espaços (bairros mais recentes), também não deixa de ser curioso o facto de, mesmo no contexto de tradição familiar, os membros mais novos, já radicados na cidade, não conhecerem as Brincas. Tal acontece, por exemplo, com a filha e o neto do Sr. Manuel Branco: *“Eu é a primeira vez que vi! A gente vive lá em Évora (...) nunca tinha visto”* ‘ILMB’. Refira-se que este nosso interlocutor é um antigo participante de Brincas de N.ª S.ª de Machede que, aos 89 anos, continua a não perder uma oportunidade para assistir e relembrar a Festa.



Foto 50 – Público Habitual do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga

A questão sobre o conhecimento que as novas gerações têm das Brincas, incluindo os filhos e netos de antigos performers, foi abordada na reflexão do Grupo de Debate. Na opinião de alguns interlocutores, esse tipo de público assiste de uma forma desinteressada: *“também vão (...) mas são os piores, são os piores. Porque são os que estão mais afectados pela sociedade de consumo em que a gente vive. Esses são os mais directamente afectados”* ‘GD(JR)’. As razões que levam as novas gerações a assistir são diferentes também. Quando questionados sobre a razão de assistirem à apresentação das Brincas, por parte de um dos nossos interlocutores, podemos detectar duas ordens de motivação: O entretenimento [*“Um dos meninos negros (...) que está a trabalhar nas obras disse-me que estava ali para se divertir, para ver”* ‘GD(CPC)’]; E o vínculo emocional, sobretudo patente na existência de ligação familiar próxima de alguns jovens com a performance [*“Um desses rapazes respondeu: «Ah, o meu pai está ali, o meu avô está ali e o meu pai ficaria muito triste se eu não viesse». Razão, não desgostar o pai. (...) há pessoas que estão tão ligadas ao passado (...) por exemplo esses miúdos que disseram que estavam ali por causa do pai e do avô (...) foram assistir por uma questão afectiva (...) e isso é importante”* ‘GD(CPC)’].

Outra diferença ao nível do público refere-se à sua dimensão quantitativa: *“...ao observar fotografias antigas de apresentações de grupos de brincas nota-se que havia muito mais gente a assistir”* NB(07/2008)’. Na verdade este aspecto é confirmado pelos

interlocutores: *“Neste sítio aparecem muito mais pessoas a assistir. É que dantes quando iam representar à quinta, lá o dono da quinta era o patrão, chamavam o patrão e era para os familiares, para os empregados, para 10 ou 15 ou 20 pessoas. E depois havia outras também que representavam na via pública, o caso do ‘Machado’ (...) ou da Barraca de Pau (...) nas praças públicas sempre junta muito mais público (...) As comunidades destes locais estavam habituadas, já sabiam que todos os anos, na altura do Carnaval ia haver Brincas (...) sabiam o dia e as horas que eles lá iam. Iam passando palavra (...) Até haveria algum elementos do grupo daquela zona”* ‘ILLM’.

As preferências dos Grupos de Brincas por determinados locais estão muito ligadas aos níveis de familiarização que as comunidades têm com a performance. E, também, naturalmente com o vínculo que tradicionalmente se tem estabelecido e fortalecido: *“Há sítios em que «estão à espera» que a gente lá vá e já temos público”* ‘IPFB’. Para os diferentes Grupos, o bairro de pertença é obviamente o local de eleição: *“O último dia que é no largo, é o dia que eu gosto muito, não é só por acabar, já estamos mesmo cansados, mas está sempre muita gente e eu às vezes penso porque é que aparece tanta gente? Pessoas que vêm de fora e que eu pensava em como é que as pessoas sabem disto, e vêm de propósito (...) geralmente o último corre sempre bem! Já dissemos as coisas tantas vezes que já nos saem melhor até porque acho que estamos mais á vontade, estamos quase a acabar, o último dia corre sempre muito bem”* ‘IPSG’.

Alguns dos locais preferidos pelo Grupo de Brincas dos Canaviais são nas freguesias rurais. Este grupo costuma ir todos os anos a Nossa Senhora de Machede: *“O largo fica todo cheio. As pessoas ficam ali todas com muita atenção. Mais até do que (...) aqui na cidade”* ‘ILLM’. Também a presença em Guadalupe, embora a relação com o público seja menos ‘genuína’, corresponde já a um hábito: *“O último (Guadalupe) foi o que me pareceu mais envolvente”* ‘IAMF’.

No entanto, também se pressentem nos diálogos de alguns interlocutores sentimentos ambivalentes face a estes espaços de eleição:

AO. – *Uma rua que eu sempre gostei muito (Celso no Louredo)*

JB. – *Eu já gostei muito dessa rua... agora já não gosto... Barulho, eu corto-me logo...*

LM. – *... Muito barulhenta, é só a gritar!*

AC. – *E vou estar a gritar para quê? ... Junta ali muitas pessoas mas não se consegue ouvir.*

LM. – *Às vezes pode ser bom por tapar alguma palavra mal dita ou outra coisa... mas não gosto... Interfere muito com o que uma pessoa está para dizer... Desconcentra-se.*

AO. – *Pois há desconcentração ... Não se sente o fundamento, é prejudicial”*
‘IPG(AO,LM,JB,AC)’

Já em relação a outros locais, não habituais, os participantes das Brincas dos Canaviais sentem desânimo, sobretudo quando se regista falta de público: *“Houve um ano que escolhemos ir (...) não sei qual é que foi o bairro (Espadas?) (...) em que chegámos lá (...) não estava lá ninguém! E nem sequer chegámos a apresentar, viemos embora (...) nesse ano, disseram: «Ah, dantes tinha muito público, as pessoas gostavam,*

iam ver, temos que ver sítios novos» (...) Chegámos lá (...) não estava lá ninguém! (...) Só lá estavam dois ou três velhotes (...) Ficámos (desmoralizados) (...) «Ah, viemos aqui fazer nada (...) podíamos estar agora noutra sítio» (...) O Carnaval é tão curtinho” ‘IPFB’.

Só há alguns anos é que as Brincas passaram a ir regularmente ao centro histórico de Évora. Trata-se de uma ida institucional que é enquadrada pelas políticas culturais da cidade²⁹⁹. Esta apresentação realiza-se habitualmente, nas segundas-feiras de Carnaval, em frente aos Paços do Concelho. Tratando-se de um lugar de passagem por excelência da cidade, é curioso notar que os transeuntes não prescindem do seu ‘estatuto de passagem’, mesmo durante a própria apresentação. Raramente se consegue reunir, em plena Praça do Sertório, um grupo significativo de público interessado, que pare e participe.



Foto 51 – Apresentação do Grupo de Brincas dos Canaviais, Pç. do Sertório, Évora, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga

²⁹⁹ No que se refere às estratégias de visibilidade promovidas pela Câmara Municipal de Évora, elas vão de encontro à perspectiva de variados centros históricos urbanos com pretensão cultural, articulando “um eixo convergente entre tradição e consumo, considerando: (1) os centros históricos como lugares de convergência da população com um passado comum, expressão de uma memória identitária da nação, da tradição e da cidadania, e (2) a intervenção como uma forma de recuperar um espaço urbano como “espaço público” de lazer, entretenimento e consumo da população”. Sendo Évora, património mundial da humanidade, menção atribuída em 1986 pela Unesco, e situando-se de forma estável em circuitos turísticos de curta duração ou de passagem, torna-se essencial “a valorização dos usos económicos do património cultural e da espetacularização do espaço urbano, como forma de reativar os fluxos de investimentos para a economia local” (Leite, 2005, pp. 79-89).

Aliás, por vezes, a performance tem sido envolvida por situações caricatas³⁰⁰, fruto da envolvente turística de que Évora é normalmente alvo (o chamado “turismo de consumo de ‘lugares’”³⁰¹).



Foto 52 – Turistas japoneses fotografando-se com o Grupo de Brincas dos Canaviais, Pç. do Sertório, Évora, 2008 / Cred. Fot. I. Bezelga

IV. 5. 3. 3. b) Caracterização das audiências

Através da realização dos 151 questionários³⁰² em 2009, correspondentes a 10% das audiências das Brincas (cf. Capítulo III, pp. 153-161), ponderados os locais, a diversidade geracional e de género, pudemos considerar diversas dimensões para a caracterização dos públicos das Brincas.

³⁰⁰ A praça onde as Brincas se apresentam anualmente, nas segundas-feiras de Carnaval, é também um local de visita obrigatório dos turistas que, acompanhados de guia, visitam em tempo recorde a cidade. Os grupos organizados de cidadãos japoneses fazem de Évora um local obrigatório no seu roteiro, devido à existência de um órgão similar no Japão ao que existe na Sé de Évora. Estas excursões conhecidas localmente por fotografarem ‘tudo o que mexe’, ao depararem-se com o grupo de Brincas em plena cidade tornaram-no num excepcional e pouco usual foco de atenção. O exotismo da situação, aos olhos de estranhos, provocou alterações no decorrer da apresentação, interpelando directamente os seus participantes e tirando fotografias em pose no decorrer da performance: “Este ano até que foi estranho cá em Évora porque eram os turistas, os japoneses é que passavam e ficavam e queriam tirar fotografias, achavam aquilo tudo muito exótico! Mas de resto as pessoas parece que não se concentram, não percebem” ‘NB (04/2008)’.

³⁰¹ Esta forma de fluxo de viagem foi caracterizado por Raposo (2004) deste modo: “O turismo de consumo de ‘lugares’ definidos por uma certa ‘ancestralidade cultural’, uma das novas modalidades da mobilidade contemporânea, é uma actividade social organizada, mas que apesar dos efeitos da ‘democratização’ e ‘massificação’ do lazer, parece se fazer essencialmente para grupos de estratos económicos e culturais médio-alto e alto, para profissões intelectuais, técnicas, científicas e artísticas, através de itinerários fixados por uma limitada literatura turística ou especializada” (ibid., p. 15).

³⁰² Anexo B 8: Exemplo de Questionário aos públicos

Vejam os resultados ponto por ponto:

a) É patente a fidelidade dos públicos.

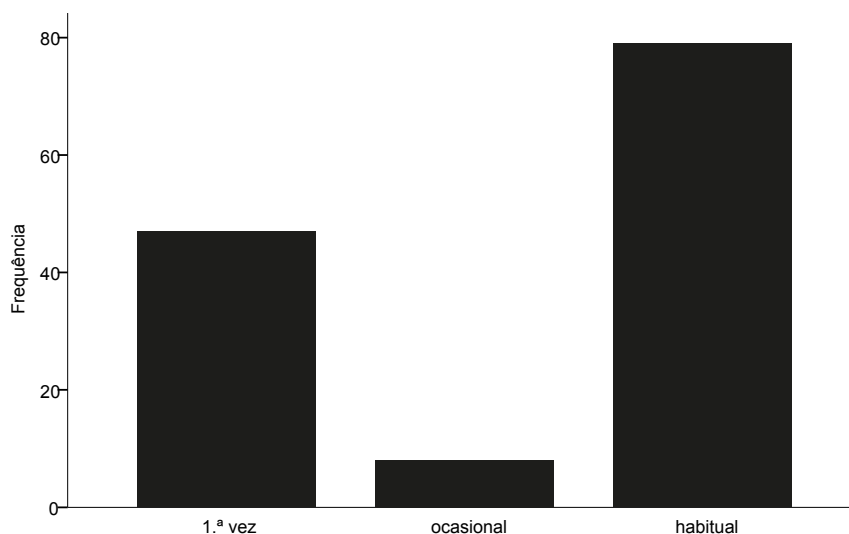


Gráfico 1 – Tipo de espectador

Cerca de 59% do público inquirido é habitual e apenas 35,1% assistiu pela primeira vez. Saliente-se que é o público feminino que assiste maioritariamente pela primeira vez³⁰³.

b) Origem

O público que assiste pela primeira vez reparte-se equilibradamente quanto à naturalidade (do concelho e de fora do Alentejo).³⁰⁴

Os espectadores ocasionais, em reduzido número (6 em 112), são naturais da região. Não existe diferença significativa de género no público que assiste habitualmente.

O público habitual é maioritariamente natural do Concelho e, neste grupo, a faixa etária com maior expressão situa-se entre os 30 e os 40 anos.

³⁰³ Anexo A 22: Análise dos Questionários

³⁰⁴ Anexo A 22: Análise dos Questionários

c) Diversidade etária

A audiência varia entre os 11 e os 88 anos.

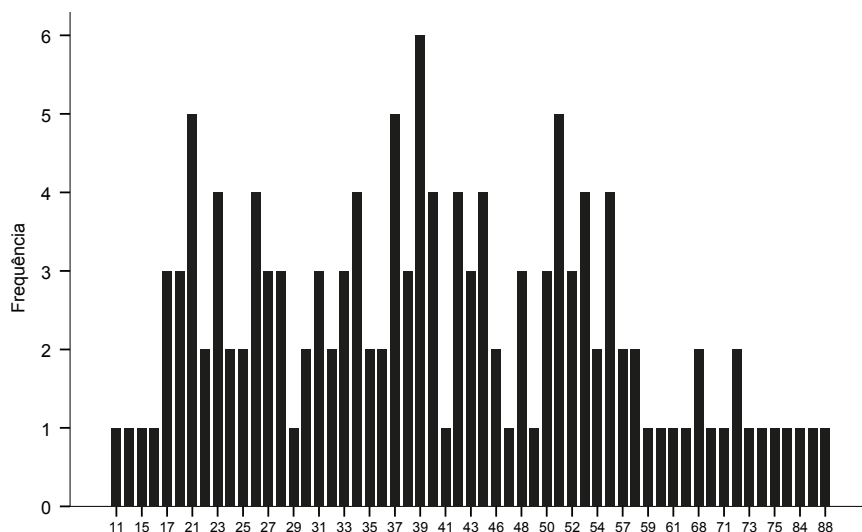


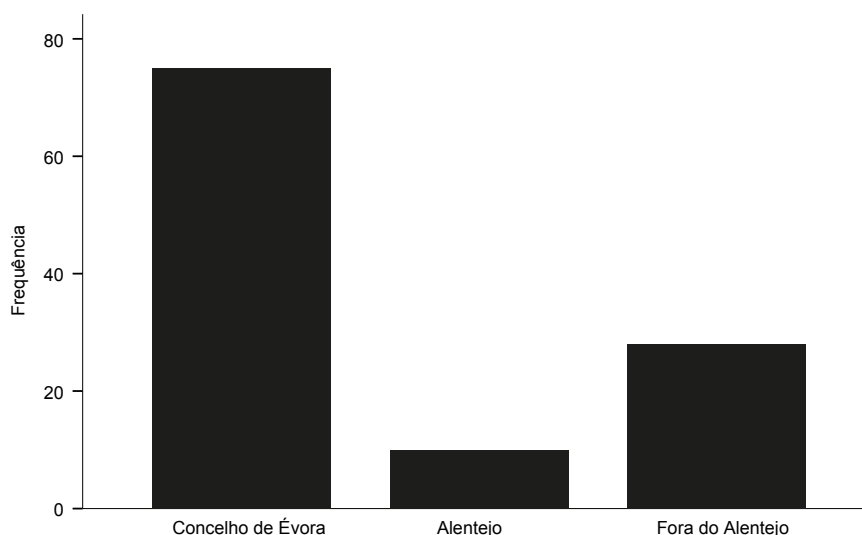
Gráfico 2 – Idade dos espectadores

De notar que o escalão com menos respondentes é o grupo até aos 20 anos, o que não significa que não estivessem presentes, nas apresentações, bastantes crianças, De qualquer modo, considerou-se que estas dificilmente responderiam ao questionário de forma autónoma.

d) Évora como dominante³⁰⁵

Grande parte da amostra é natural (66,4%) e reside (92,5%) no concelho de

Évora.



³⁰⁵ O facto de se realizar um circuito de locais de apresentação por vários bairros e freguesias rurais permitiu que os questionários fossem aplicados nos diversos locais de apresentação, havendo por isso a predominância de assistentes residentes (em vários locais do concelho e não apenas de assistentes com a denominação “acompanhantes do grupo”, oriundos do mesmo bairro).

Gráfico 3 – Naturalidade dos espectadores

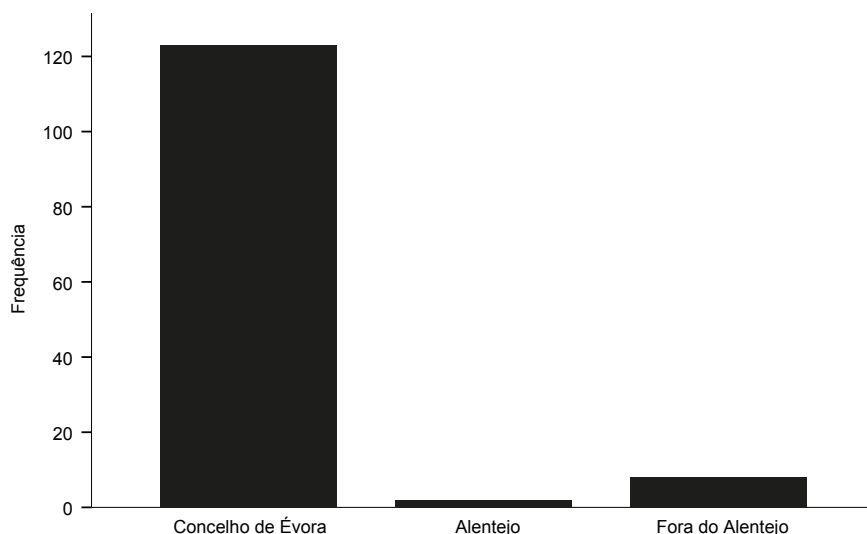


Gráfico 4 – Residência dos espectadores

Saliente-se, no entanto que grande parte da audiência é proveniente de fora do Bairro de origem do Grupo de Brincas que se apresentava (Canaviais), o que vem contradizer algumas afirmações correntes de que este tipo de manifestação apenas mobiliza vizinhos e amigos, ancorando-as no estrito contexto local do bairro.

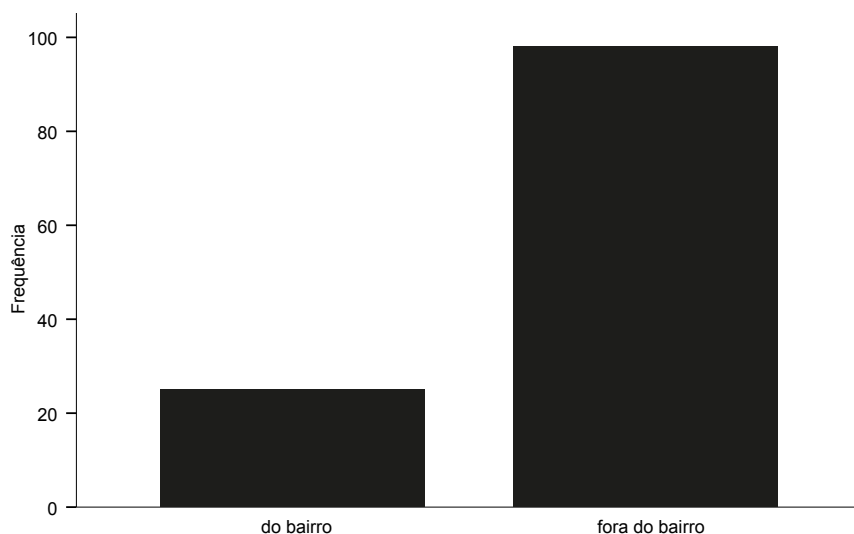


Gráfico 5 – Residência dos espectadores de Évora

Apenas 20,3% dos inquiridos reside no Bairro dos Canaviais, mas é possível afirmar que existe um enorme vínculo a nível regional (concelhio), já que apenas 6% dos espectadores inquiridos habitam fora do Alentejo

e) Literacia dominante

Estes dados revelam um excelente indicador, se os complementarmos com o nível de habilitação superior desta franja da audiência.³⁰⁶

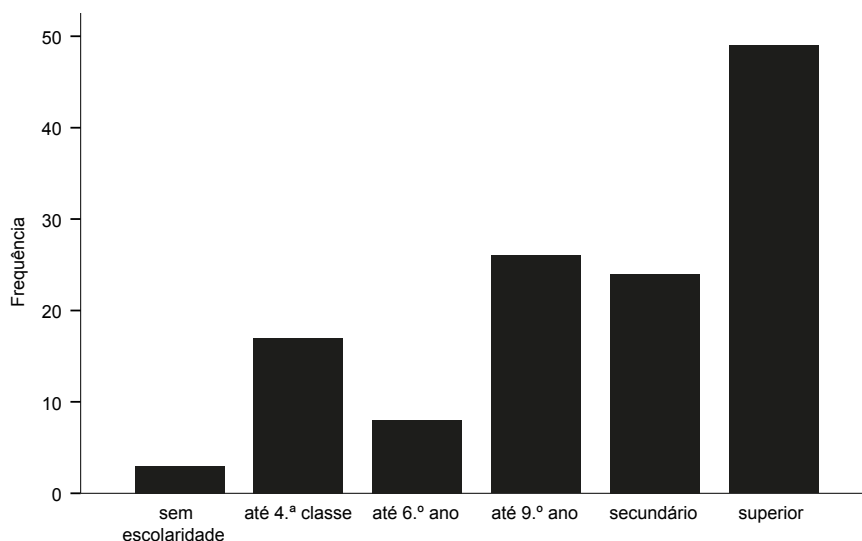


Gráfico 6 – Escolaridade dos espectadores

Ao nível da escolarização/ habilitações académicas curioso será notar os 38,6% de respondentes com curso superior, o grupo mais significativo, contrariando igualmente a ideia corrente que considera estas manifestações como “*espectáculos para analfabetos*”. Aliás o público que assiste pela 1.ª vez é maioritariamente detentor de um curso superior pertencendo igualmente à faixa etária mais representativa dos que assistem pela 1.ª vez (dos 22 aos 28 anos). Apenas se registam 2,4 % dos inquiridos sem escolaridade e 13,4 % com habilitação até à 4.ª classe.

f) Reflexo de transformações profundas

Podemos, desta forma, afirmar que existem significativas diferenças do ponto de vista sociológico ao nível dos públicos destas manifestações? A mudança no tecido social contemporâneo é assim tão evidente nas assistências? Se atendermos à caracterização sócio económica e cultural do Alentejo (Picão, 1937; Cutileiro, 2004; Ramos, 1997) e tendo em conta os recenseamentos demográficos das últimas décadas (Censos disponíveis até 2001), desde logo nos deparamos com uma realidade incontestável:

Em 1960, o Alentejo tinha 770.965 habitantes, e uma população jovem, mas em que 43% dos maiores de 12 anos eram analfabetos. Em 2001, tinha cerca de 536.000 e, em 2010, segundo estimativa do INE, não terá mais de 504.000 e uma população muito envelhecida (Gaspar, 2010, p. 8)

³⁰⁶ Anexo A 22: Análise dos Questionários

Assiste-se, portanto, a uma alteração profunda, nomeadamente ao nível do tipo de profissões exercidas actualmente por estes públicos. De acordo com a categorização de Knutsen (2006), relativa à ocupação e construção de classe, 76,7 % exercem uma actividade profissional (70,7% empregada por conta de outrem e 6,0% trabalhando por conta própria).

Apenas 23,3% das audiências não trabalham, sendo na sua maioria constituída por reformados e estudantes.

A presença do sector terciário nas actividades profissionais das audiências acompanha a tendência das sociedades contemporâneas.

Quanto ao tipo de profissões exercidas, no grupo de “*Empregados por conta de outrem*” 25,9% são do tipo “*middle management*” (e. g. Professores, técnicos); entre os empregados, 18,7 % trabalham em secretarias (e. g. empregados de escritório); os trabalhadores manuais especializados representam 13% e os trabalhadores não especializados representam apenas 13,1%. Na sua maioria, os respondentes ocupam-se profissionalmente na área dos serviços. Os estudantes e os professores, cada um deles com 13,3%, constituem as actividades mais representativas (Bezлга & Valente, 2009). Apenas quatro respondentes assinalaram “*trabalhador rural*” como ocupação exercida, associada a uma baixa escolaridade. A morte do mundo rural deu espaço a uma afirmação cada vez mais urbana que, a par de outros consumos culturais, encara a assistência destes espectáculos como ‘curiosidade’. Ou seja: com o seu quê de ‘exotismo’, embora também como ‘acção promotora’ de identidade local num mundo altamente globalizado. No entanto, não se verificam dados que remetam para uma vivência cosmopolita aberta e plena.

g) A apreciação como motivação para assistir à performance.

Como razões para assistir à representação do Grupo de Brincas 51% invocam o “*apreço*” por esta manifestação.

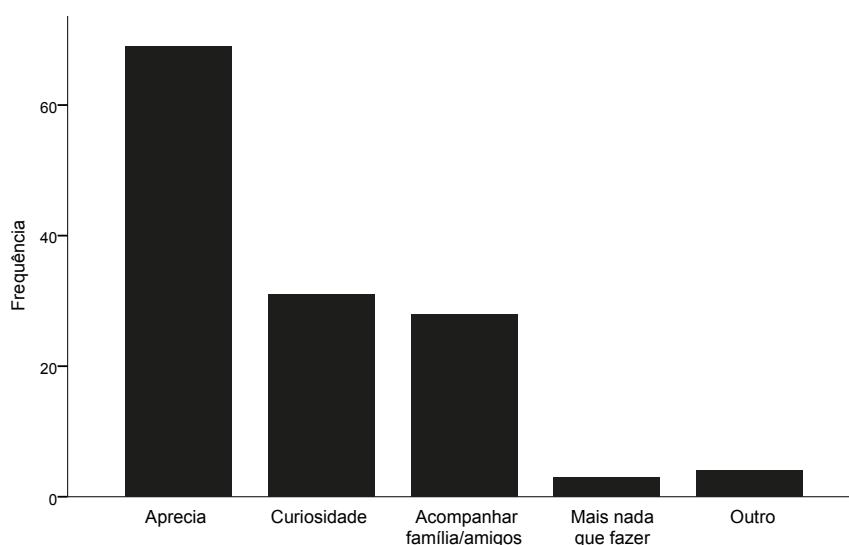


Gráfico 7 – Motivação dos espectadores para ir assistir

Esta apreciação é significativamente representativa no público habitual³⁰⁷. A curiosidade despertada em torno do evento e a oportunidade de sociabilizar com amigos e familiares são também referidas com 23% e 20,7% respectivamente. Nas pessoas que viram esta apresentação, pela primeira vez, “a curiosidade” foi a principal motivação para ali se encontrarem. A “curiosidade” está presente sobretudo no público com maior habilitação escolar, de nível superior, reflectindo, por um lado, as preocupações contemporâneas de âmbito cultural, de reconhecimento e preservação da diversidade patrimonial imaterial/identitária e, por outro lado, a percepção simplista de um Alentejo mitificado, ensimesmado e inalterado: “l’Alentejo apparaît comme un espace indéfini, non cloisonné, simple dans sa structure agraire et dans sa structure sociale” (Bourdon, 1985, p. 366). Esta é, aliás, uma forma particularmente explícita da condição contemporânea: a de uma vivência tensa e dual que desterritorializa, sem norte definido, o local e o global.

h) Informalidade na divulgação no espaço público

No que respeita às fontes de difusão das apresentações, é de salientar a forte preponderância da informação ‘boca a boca’.

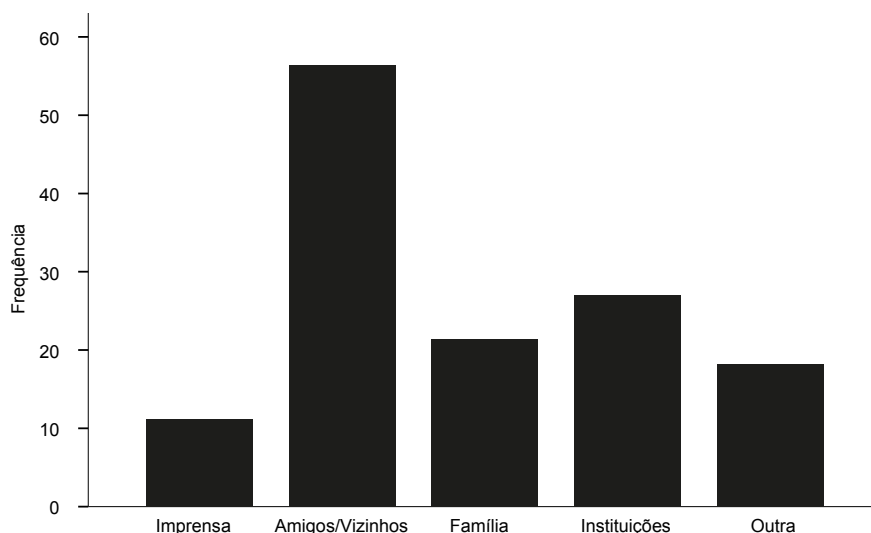


Gráfico 8 – Formas de divulgação

Com efeito, a chegada das informações via amigos e vizinhos (42,2%) demonstra bem a existência de laços que dinamizam as sociabilidades presentes no contexto em estudo³⁰⁸.

Efectivamente, trata-se de um contexto em que muitos ainda se conhecem, apesar do estilo de vida cada vez mais urbano traduzido pelas ocupações profissionais e pelos altos índices de escolarização. O meio geográfico, constituído por pequenas aglomerações populacionais, em torno de antigas quintas ou aldeias, dispõe de um parque habitacional horizontal, seguro e com raras estruturas culturais, tende a promo-

³⁰⁷ Anexo A 22: Análise dos Questionários

³⁰⁸ Anexo A 22: Análise dos Questionários

ver estas trocas. A transformação física dos antigos contextos do mundo rural é ainda pouco saliente e a paisagem que prevalece corresponde ainda a um Alentejo aparentemente idealizado.

i) Presença de ex-membros de Grupos de Brincas na constituição das audiências

Na totalidade da amostra, foram encontrados 27 ex-participantes em Grupos de Brincas, correspondendo a 20% dos inquiridos, o que potenciou maior informação sobre a performance.

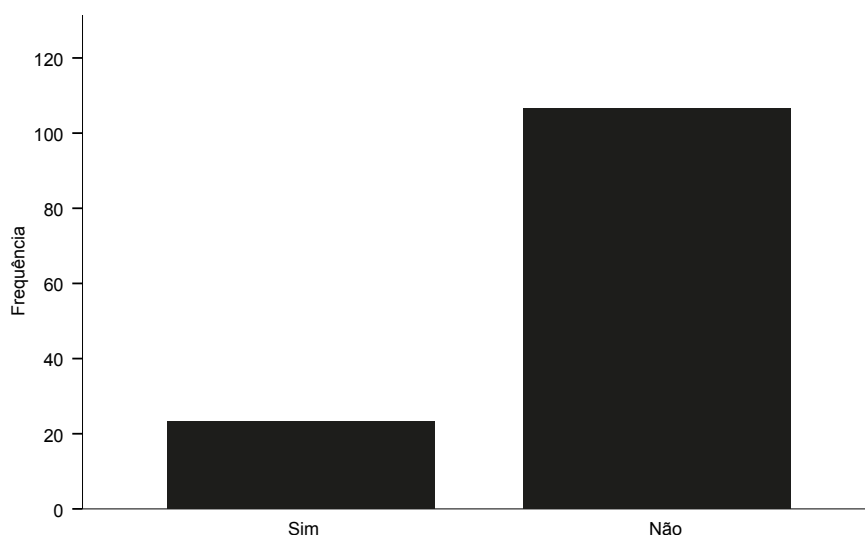


Gráfico 9 – Presença de ex-participantes entre os espectadores

No universo destes ex-participantes, 57,9% referem o “*desaparecimento do grupo*” como principal razão para não participarem actualmente. Este facto contrasta com os dados da reflexão precedente sobre os grupos de Brincas que considera a existência (do Grupo) para além do seu aparecimento público. Esta divergência poderá advir do nível de reflexividade atingido na relação dialógica com os interlocutores. Outras razões apontadas, como as mudanças de residência e/ou de actividade profissional, também foram referidas de modo significativo³⁰⁹.

³⁰⁹ Anexo A 22: Análise dos Questionários

Quanto às funções desempenhadas pelos anteriores participantes nos Grupos de Brincas, eram, na sua maioria, figuras variáveis nos Fundamentos mas igualmente responderam 3 Antigos Mestres, 2 Faz-tudo e 1 acordeonista.

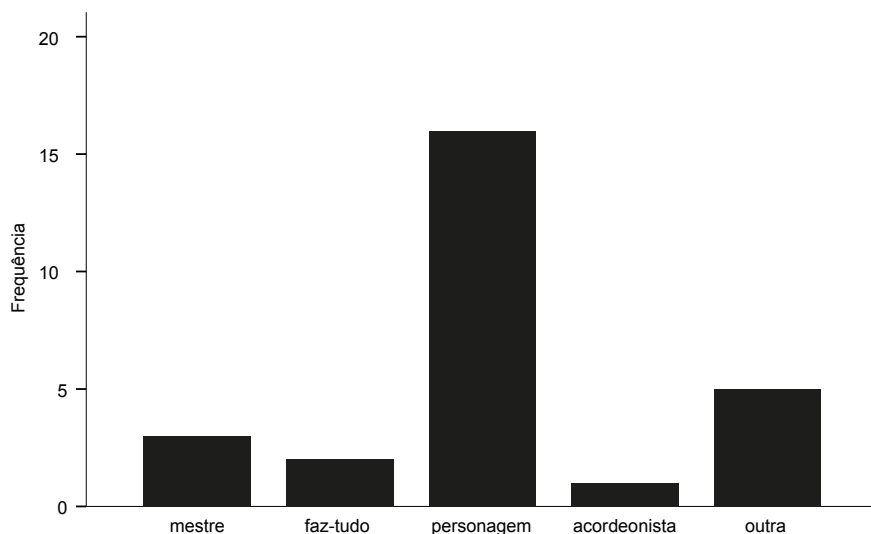


Gráfico 10 – Função anteriormente desempenhada pelos ex-participantes

Se exceptuarmos os elementos que integraram um espectáculo inspirado na estrutura das Brincas (apresentado pelo PIM Teatro³¹⁰ e que na sua maioria assistia pela 1.^a vez à função tradicional), é sobretudo no público habitual e conhecedor que estes participantes activos noutros grupos de Brincas se integram.³¹¹

³¹⁰ Na reflexão do último Capítulo deste Estudo, teremos ocasião de referir com maior detalhe a opção desta estrutura de criação artística, implantada regionalmente e com apoios públicos. Ao “*recriarem*” as Brincas apresentando-as no mesmo espaço de representação tradicional, mas incorporando a linguagem das artes contemporâneas, posiciona-se na actual tendência do teatro com preocupações sociais e no desenvolvimento das comunidades.

³¹¹ Anexo A 22: Análise dos Questionários

j) A *'tradição'* como designação dominante

Em relação à denominação que melhor corresponde a este tipo de manifestação, *'tradição'* é claramente a expressão mais escolhida com 56%.

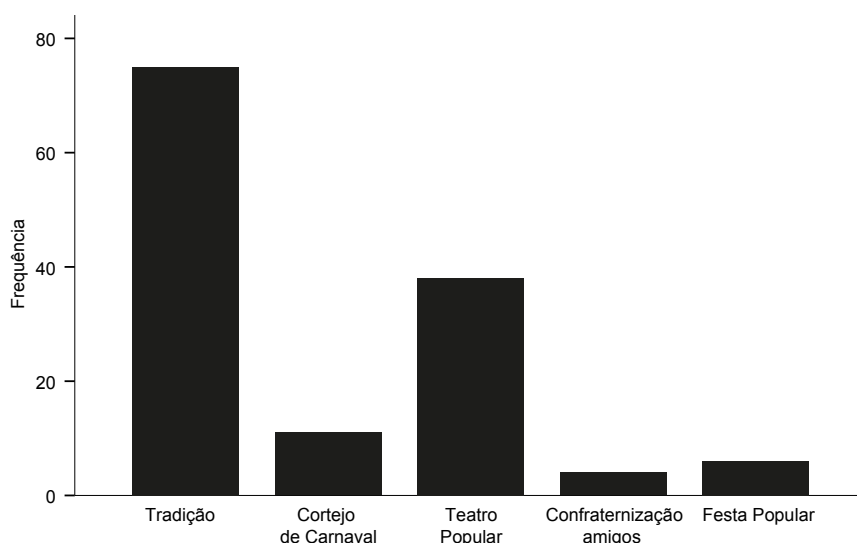


Gráfico 11 – Denominação do evento

Também neste caso as perspectivas das audiências não vão ao encontro do que apurámos com os dados provenientes da reflexão em torno da nomeação das Brincas, em capítulo anterior, e que claramente se encaixava no teatro tradicional. Essa designação é referida, neste contexto, em segundo lugar e com apenas 28,4% (aparecendo nomeada como Teatro popular)³¹². Ao nível das diferenças de género, dever-se-á salientar que são apenas as mulheres (que assistem pela primeira vez) que se referem às Brincas como *"Festa Popular"*³¹³. No entanto, esta designação é pouco representativa enquanto denominação escolhida. A denominação que recolhe maior aceitação – *"Tradição"* – não tem quaisquer implicações ao nível de género. A confraternização de amigos é sobretudo escolhida por espectadores do sexo masculino, aliás corroborada pela importância dada a esta função no âmbito da performance nos depoimentos dos próprios participantes dos Grupos de Brincas. Tanto o público habitual como os que assistem pela primeira vez consideram as Brincas como a manifestação de uma tradição. Em segundo lugar, aparece referida como uma forma de Teatro popular.³¹⁴

³¹² Anexo A 22: Análise dos Questionários

³¹³ Anexo A 22: Análise dos Questionários

³¹⁴ Anexo A 22: Análise dos Questionários

k) Novas e Velhas funções das Brincas

Não estando estas performances já ancoradas nos ciclos sazonais, ligados ao mundo rural e trabalhos agrícolas (Arimateia, 1987; Picão, 1937; Cutileiro, 2004), quise-mos perceber quais as funções que detêm hoje? E que importância lhes conferem as audiências? É claro o grau de importância atribuído ao impacto que este tipo de manifestação tem na comunidade. Mais de metade dos inquiridos (53,6%) considera muito importante o impacto/sentido que esta manifestação tem na comunidade.

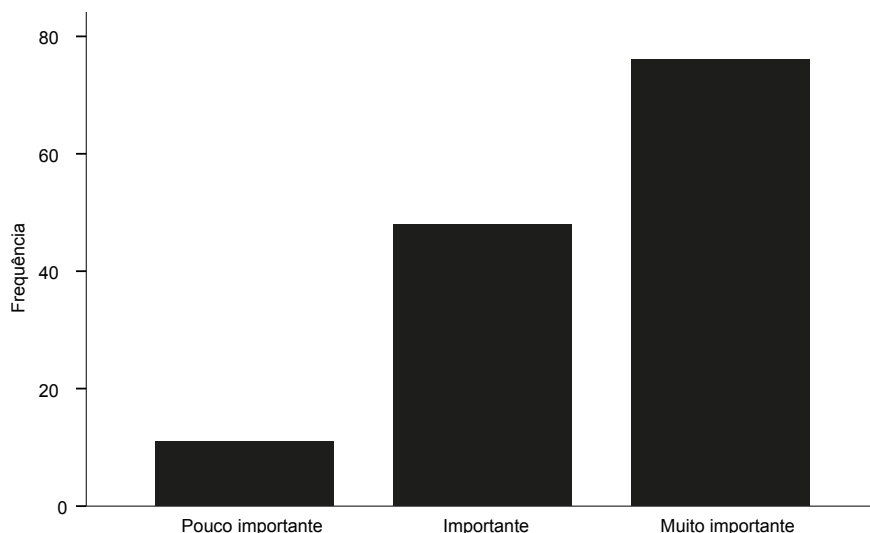


Gráfico 12 – Impacto na comunidade

É sobretudo o público habitual, do sexo masculino e na faixa etária entre os 36 e os 42 anos, que mais valoriza o impacto sobre a comunidade.³¹⁵ Já o público de estreia, apenas considera “*importante*”.

As razões da importância aparecem elencadas por ordem decrescente da seguinte forma:

1) Afirmação identitária e preocupação com a sua extinção

“*Para não deixar morrer uma coisa que é muito nossa, é daqui e é diferente*” (r. 15)

“*É a nossa identidade*” (r. 125)

“*Uma identificação com a tradição que neste momento é única*” (r. 72)

“*Manter a tradição*” (r. 111)

2) legado para gerações futuras

“*Porque é uma tradição que não se deve perder e tem de passar de geração em geração*” (r. 1)

“*Para a juventude se lembrar*” (r. 135)

“*Passagem de testemunho*” (r. 114)

³¹⁵ Anexo A 22: Análise dos Questionários

3) Vínculo comunitário

“Coesão da comunidade” (r. 2)

“É agregador” (r. 106)

“Cria uma visão e um espírito de convívio” (r. 64)

“É das poucas tradições que trazem a população à rua (...) conservando o espírito comunitário das aldeias” (r. 93)

“Manutenção de uma tradição unificadora do sentido de comunidade” (r. 95)

4) Diversão e transgressão

“Para aliviar o cansaço semanal que a vida nos leva” (r. 8)

“A população parece muito alegre com o evento” (r. 91)

“Ainda vai ao encontro dos gostos das pessoas” (r. 75)

“É importante fazer a festa” (r. 96)

“Para não perder o espírito do carnaval” (r. 23)

“Acabava-se o carnaval e seria um grande desgosto” (r. 102)

5) Promoção do conhecimento e do interesse cultural

“Manifestações populares tradicionais desenvolvem o interesse pela cultura” (r. 99)

“Permite demonstrar tradições que já não se praticam actualmente” (r. 28)

“Uma forma das pessoas tomarem contacto com uma forma tradicional de fazer teatro e apreciar” (r. 60)

6) Pouca importância

Dos 135 inquiridos apenas 11 consideram o pouco impacto das Brincas na comunidade, o que não deixa de ser significativo, mas apenas 2 indivíduos nos dão a conhecer as suas razões:

“A cultura popular esvai-se face ao impacto dos media no universo” (r. 90)

“Já não atrai” (r. 134)

Como já assinalámos, os nossos interlocutores performers, também referem idênticas razões/motivações para a continuidade da performance. A motivação *“das pessoas do nosso grupo é mais para não deixar morrer a tradição, e também para se divertirem um bocado”* ‘IPFB’. A ideia de reencontro domina a argumentação: *“este é um momento do reencontro, da necessidade de estarem outra vez juntos, das pessoas poderem estar aquele bocadinho de tempo com um objectivo que é de fazer a Brinca mas também com o objectivo de poderem dialogar e trocar ideias, de se encontrarem e de verem os amigos (...) Nem vão acabar tão depressa porque estas pessoas têm necessidade de se encontrar”* ‘ILMD’. A possibilidade de viver a continuidade da tradição é um elemento primordial referido pelos inquiridos que conhecem melhor a performance. Este elemento é corroborado igualmente pelos performers do Grupo de Brincas dos Canaviais: *“o público mais fiel que nós temos, e temos, graças a Deus que temos, o que (valorizam mais) é a tradição, é o gostarem disto e dizerem assim: «cá estão eles mais uma vez!»”* ‘IPRF’.

IV. 6. Como? O uso de elementos de teatralidade

No sentido de empreendermos uma análise às performances específicas das Brincas, teremos que ter em conta a diversidade de perspectivas metodológicas (Tillis, 1999; Schechner, 1988, 2002; Pavis, 1996, 2003; Pradier, 1998; Cammarotti, 2001; De Marinis, 1997, 1993; entre outros) que aprofundámos no 1.º Capítulo “*Da Cultura à Performatividade*”. Neste contexto, tomámos como referencial para a organização da recolha de dados, a adaptação da sistematização dos elementos da performance presentes nas formas de “*Teatro tradicional*”, proposta por Tillis (1999), nomeadamente no que respeita a “*Performance Texts*” e “*Performance Practices*”, contendo um largo espectro de dimensões que se ajustam em pleno, nesta etapa, à análise da performance que investigámos.³¹⁶

Deste modo, partindo do plano de organização, categorização e de tratamento dos dados recolhidos no desenvolvimento do trabalho de campo, é-nos possível reflectir sobre como as Brincas usam os elementos com que comunicam e interagem com os seus públicos: signos e códigos de teatralidade³¹⁷. Antes de avançarmos com a reflexão, convirá esclarecer alguns conceitos que iremos mobilizar nesta discussão. Assumindo que se trata de uma manifestação que apesar da sua singularidade, pode ser inscrita no chamado teatro tradicional, mobilizando todo um conjunto de códigos dramáticos, importa esclarecer de que forma se reflecte a sua presença. Pavis (1996) referiu diversos tipos de códigos, tendo em conta a especificidade teatral: “*Les codes de la representation occidentale, par exemple: fiction, scène comme lieu transformable de l'action, quatrième mur cachant l'action et la dévoilant à un public voyeur*” (ibid., p. 48), considerados específicos de um certo tipo de teatro, do mesmo modo que os códigos ‘não específicos do teatro’, embora presentes no espectáculo (caso dos códigos linguísticos, psicológicos, ideológicos, culturais e mistos).

Na impossibilidade de aceder a uma tipologia fixa de códigos, embora entendendo código como uma norma que ajusta conteúdos (dados imateriais) a expressões (dados materiais) em todos os tipos comunicacionais³¹⁸, importa reflectir sobre o tipo de

³¹⁶ O quadro de análise da categorização sugerida por Tillis pode ser consultado no anexo B 2.

³¹⁷ Segundo a semiótica contemporânea, sobretudo oriunda do “*Pragmatic Turn*”, um signo é sempre um uso: “*o agir humano e o agir das linguagens interagem de modo flexível e aberto no mundo e, nessa medida, todas as nossas acções, formadas, potenciais ou suspensas, acabam por resultar de um sincretismo pragmático*” (Carmelo, 2003, p. 77). Ou seja, tal como referiu Moisés Martins (2001): “*Fala-se hoje de pragmatic turn tendo como referência, antes de mais, a direcção inaugurada pelo segundo Wittgenstein. A orientação da ordinary language philosophy, centrada no uso da linguagem e, neste contexto, a teoria dos actos da fala de Austin e Searle*” (ibid., pp. 87-104).

³¹⁸ Recorremos à caracterização de Caprettini (1994): “*Entende-se por código uma convenção que estabelece as modalidades de correlação entre os elementos presentes de um ou mais sistemas assumidos como plano da expressão e os elementos ausentes de outro sistema (ou mais sistemas ulteriormente relacionados com o primeiro) assumidos como plano do conteúdo. Esta convenção estabelece também as regras de combinação entre os elementos do sistema expressivo de modo que sejam capazes de corresponder às combinações que se querem exprimir no plano do conteúdo. Exige-se ainda que os elementos relacionados (e os sistemas em que se inscrevem) sejam mutuamente independentes e em princípio utilizáveis para outras correlações. Exige-se além disso que os elementos do conteúdo sejam ulteriormente exprimíveis também de forma mais analítica por meio de outras expressões, ditas os interpretantes das primeiras*” (ibid., p. 131).

contexto cultural que estamos a analisar e dessa forma perceber o uso e a pertinência das convenções. No caso do nosso estudo sobre as Brincas, devido à espectacularidade bastante ritualizada e tipificada destas manifestações, a natureza do código torna-se por vezes particularmente clara e evidente, nomeadamente os princípios que DeMarinis (1993) considera intrínsecos à performance teatral e que correspondem à apresentação física perante um dado público, à co-presença entre emissores e receptores, à simultaneidade de produção e comunicação e ainda à sua natureza efémera e irrepetível, entendida pragmaticamente como um evento e acção.

O conjunto de “*convenções gerais*” preliminares que se aplica à ficção teatral implica que o ser e o parecer contracenem de modo quase linear. No entanto, excluem uma série de formas teatrais não baseadas na modalidade realista-ilusionista pelo que teremos que atender a outros tipos de convenções.

Na análise da performance e dos elementos dramáticos que ela pressupõe não podemos deixar de reflectir sobre a noção de mimesis. Embora tratando-se de um conceito profundamente enraizado na tradição teatral do ocidente, a análise a este tipo de performances – subordinando-a ao princípio da mimesis – coloca várias questões que têm sido objecto de reflexão por vários autores (Zarrilli, 2006; Pavis, 1996; Tillis, 1999; Taussig, 1992; Conrad, 2004). Para alguns, a mimesis é representacional e idealista: “*the platonian-Aristotelian idea of mimesis seems to assume that theatre’s purpose is to mirror reality*” (Zarrilli, 2006, p. 138). Na mesma linha, Zurback (2007) refere-se ao “*princípio da mimesis como representação de acções e de homens em acção, em que falar é sinónimo de agir*” (ibid., p. 205). Para Conrad (2004), por sua vez, mimesis está directamente relacionada com a capacidade dos indivíduos para a imitação e representação da realidade e desta forma o seu uso no teatro popular tem implicações éticas. Note-se, que diversas formas de teatro asiáticas – assim como formas da chamada “*avant-garde*” contemporâneas – definem as entidades e as fronteiras entre ficção, ilusão e realidade de um modo muito diferente do que é designado pela tradição teatral ocidental de origem aristotélica.³¹⁹

De acordo com as características essenciais do teatro tradicional enunciadas por Tillis (1999), definimos os seguintes aspectos que aparecerão de modo subjacente ao longo da análise que passamos a realizar e onde aparecem reflectidos e aplicados alguns conceitos fundadores da pragmática de J. Austin:³²⁰

Locução – o modo específico de enunciar a meta comunicação (frame);

³¹⁹ “*A theatre form is a system of performance whose delivery and reception are governed by a set of explicit and implicit conventions that are accepted by the performers and audience alike and that concern all the significant components of performance (mesmo que) Some theatrical performance intentionally sets itself against conventionality*” (Tillis, 1999, p. 142).

³²⁰ De acordo com os actos da fala de Austin (1971), quando A diz B cria uma locução onde se actualizam possibilidades oferecidas pela linguagem. Estamos perante uma ocorrência que interrompe uma sucessão de outras e que coloca na rede do que é dito circunstancialmente um novo conjunto de elementos. Por outro lado, as palavras (e o modo como foram enunciadas) não são imunes a um acordo, ou a um compromisso. A partir do momento em que A disse o que disse, o mundo nunca mais será o mesmo. É este o aspecto central da elocução. Por fim, os múltiplos efeitos gerados em A e em outrem, uns decerto traduzíveis, embora seguramente a maior parte não o sejam, correspondem à perlocução.

Elocução – a partilha entre performers (actores e públicos) ao nível da meta comunicação (frame);

Espacialidade;

Temporalidade em formato sequencial;

Design específico – a existência de um design singularizado envolvendo sonoridade, movimento, discurso, música, etc;

Perlocução – a rede de efeitos/impactos suscitada no público pela performance a que correspondem cadeias reactivas no quadro de um processo de partilha que ‘ascenderá’ do emocional/pathos (alteração pós ‘*imaginary act*’) ao estético (fruição de uma realidade que ganha contornos próprios), i. e. uma linguagem que se gera a si mesma, a poiesis.³²¹

A reflexão de Tillis é para nós uma base adequada para a análise dos processos de desenvolvimento da Performance das Brincas, já que sintetiza o que se poderia caracterizar como uma ontologia do drama:

The definition of drama that arises from the foregoing analysis is rather close to the root sense of the word: drama is something that is “done” by performers, for and to an audience. Specifically, drama is a manner of theatrical performance that occurs within a locally established, nonexclusive frame of make-believe action shared by performers and audience; a dramatic performance is enacted over time and space, using performance practices of design, movement, speech, and/or music (Tillis, 1999, p. 92)

A nossa análise assenta, portanto, em três grandes princípios:

(a) Os alicerces propostos e caracterizados por Tillis;

(b) Uma exploração ampla das noções de código e convenção;

(c) Uma visão maleável de mimesis que não atribuirá fronteiras demasiadamente rígidas entre ficção, ilusão e realidade.

Nesta etapa, mesmo que o foco da nossa atenção se situe sobre as práticas e textos da performance, não podemos deixar de considerar as diversas perspectivas que apontam para o entendimento da performance como um todo (Schechner, 1988,

³²¹ “the locally established, nonexclusive frame of make-believe action (...) performers and an audience to share the dramatic frame (...) the performers must have a space for their performance and must use that space (e. g., the performance cannot be a recital or set of recitals) (...) the performance must take place over time (e. g., it must be more than a tableau or set of tableaux) (...) the performers must use design (of the performance space and/or of themselves), movement, and (usually) speech, although no particular performance technique is specific to drama; also, I should add, music might be employed, both in accompaniment to the actor’s speech (e. g., for songs) and/or as a distinct element of the overall performance” (Tillis, 1999, p. 92).

2002; Carlson, 2004³²²; Langdon, 2007³²³; Müller, 1996). Atendemos particularmente à equação de espaço/tempo/evento proposta por Schechner (1988), e ainda à importância conferida a toda uma fase de preparação e treino³²⁴ da performance e ao seu carácter experiencial e vivencial³²⁵ (Müller,1996). Apelamos ainda à incorporação da noção de matrizes culturais utilizada por Ligiéro (2008), que a usa como substituto do termo matriz cultural por traduzir melhor as dinâmicas presentes na performance.³²⁶

Nesta secção abordaremos num primeiro momento as Práticas Performativas e os Textos da Performance num segundo momento.

IV. 6. 1. Práticas Performativas

Analisamos as Práticas Performativas incidindo em 4 áreas chave pela seguinte ordem:

- 1) Espaço e Tempo da Performance
- 2) Performers:
 - Elementos fixos
 - Diversidade de Figuras
 - Corpo, Movimento e Gestualidade
 - Voz, elocução e canto
 - Figurinos e adereços
 - Música e Dança

³²² Carlson (2004) refere as contribuições do público para o entendimento da performance, enquanto experiência total.

³²³ A autora refere que “os elementos essenciais da performance, segundo Bauman (1977), são: 1. *Display ou a exibição do comportamento frente aos outros.* 2. *A responsabilidade de competência assumida pelos atores. Estes devem exibir o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas.* 3. *A avaliação por parte das participantes. Se foi uma boa performance ou não.* 4. *Experiência em relevo – as qualidades da experiência (expressiva, emotiva, sensorial) são o centro da experiência. Assim, o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, onde as emoções e os prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência.* 5. *Keying ou sinalização como metacomunicação – atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos que são sinalizados (ouke yed) para estabelecer o evento da performance, para chamar atenção dos participantes à performance”* (Langdon, 2007, pp. 9/10).

³²⁴ Schechner (2003) considera que a fase de ensaio e treino são essenciais para compreender a performance.

³²⁵ O carácter experiencial num fecundo diálogo sensorial permite a ocorrência de: “*Deslocamentos; descentralização; intersubjetividade; co-autoria*” (Müller, 1996, p. 46).

³²⁶ “a definição de matriz cultural, válida para muitas áreas e contextos, tem se mostrado insuficiente para conceituar a complexidade dos processos efêmeros e transitórios das práticas performativas ou performances culturais. Na performance, a cultura mais do que pelas marcas e formas, se efetiva pela combinação dos seus elementos no tempo e no espaço, pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa. Nele se inscreve a literatura que é desenvolvida a cada apresentação e reflete o conhecimento que se tem da tradição e a contribuição com estilo próprio do performer às novas gerações, muitas vezes em um novo arranjo dos modelos arcaicos apreendidos com os antigos mestres” (Ligiéro, 2008).

- 3) Códigos e convenções:
 - Figuras versus personagens
 - Actor, Papel, Figura
 - Estrutura e sequência
- 4) Audiência e Apreciação³²⁷

IV. 6. 1. 1. Espaço e Tempo da Performance

IV. 6. 1. 1. a) O Espaço

Existem diversas formas de compreender e perceber o espaço (Craig, 1911; Pavis, 1996; Brook, 2011; entre outros) ora considerando a ausência de preenchimento, ora a sua invisibilidade. Para Pavis (1996) no teatro o espaço pode ser considerado como: o espaço dramático; o espaço cénico; o espaço cenográfico ou teatral; o espaço lúdico ou gestual; o espaço textual; e o espaço interior. Segundo Lima (2008) existem sobretudo duas concepções do espaço que “*correspondem a duas maneiras diferentes de descrevê-lo: o espaço objetivo externo e o espaço gestual*” (ibid., p. 36).

A caracterização que Pavis (1996) realiza de espaço gestual como “*l’espace créé par l’évolution gestuelle des comédiens (...) construit à partir du jeu: il est en perpétuelle mouvance, les limites sont expansibles et imprévisibles (...) se prête à toutes les conventions et manipulations*” (ibid., p. 121), permite compreender as diversas dimensões nele contidas: “*dimensão proxêmica*” (relação física e indexical entre as pessoas), “*háptica (maneira de tocar os outros e a si mesmos) e cinestésica*” (ditada pelo movimentar de seu próprio corpo) (Lima, 2008, p. 40).

³²⁷ Tillis (1999) considera a seguinte ordem de análise:

A. *Performance Space: ground-plan, sets, machinery/devices, decorations, lights*

B. *Performers Actor and/or puppet characters*

1. *Design: costume, makeup, hairstyles, mask, props; nature and degree of stylization*

2. *Movement: facial, gestural, proxemic; nature and degree of stylization*

3. *Speech: linguistic, paralinguistic; nature and degree of stylization*

C. *Mise en-scene: interaction, composition, entrances/exits*

D. *Music and sound effect production, instrumentation*

E. *Relationships: performer/character, performer/audience, character/audience, character/character, audience/audience*

F. *Meta-dramatics: non-dramatic figures, choruses, narrators, onstage directors, stagehands, prompters*

G. *Conventions of time and space*

H. *Audience involvement/participation/response*” (Tillis, 1999, p. 146).

Como referimos no âmbito do espaço da performance, Tillis (1999) inclui nesta dimensão distintos elementos, como os dispositivos cénicos, decorações e luzes.³²⁸

Os Espaços de apresentação das Brincas são tradicionalmente os espaços de sociabilidade que, nos limites de Évora, permanecem ainda como memória de vivência rural. Mas significativo é o facto de nos périplos dos grupos de Brincas pelas redondezas de Évora, também existir a ocasião de se apresentarem em espaços onde não suporiam entrar noutros momentos: as casas ricas das grandes herdades e os palácios dos senhores. No entanto, enquanto nos espaços tradicionais de apresentação, sobretudo nos terreiros frente a vendas e tabernas, junto dos seus pares, a relação que se estabelece é horizontal, nesses outros locais exógenos a relação estabelecida é vertical, como aliás é atestado por um dos interlocutores tendo como testemunho uma fotografia da sua colecção: *“A autoridade a quem eles vão pedir licença para actuar é ao conde de Villalva; ele está na janela e a Brinca cá em baixo; está na janela do primeiro andar a ver a Brinca e eles estão a cumprimentar o senhor”* ‘ILRA’.

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’. No entanto, constatamos existir uma certa divergência de opiniões, entre os interlocutores dos vários Grupos de Brincas, face ao impacto sonoro da performance: *“A nossa preferência é na rua por causa do som”* ‘IPLM’; *“Eu gosto mais na rua, acho que é melhor, mas em termos de nos ouvirem bem, em casa é sempre melhor”* ‘IPSG’. Muito possivelmente, esta diferença de opinião está relacionada com as diferenças que caracterizam estes dois Mestres dos Grupos de Brincas – a experiência, o domínio da técnica vocal e de elocução, os quais, tivemos oportunidade de referir na secção anterior.

Embora a *“rua”* seja o locus preferido, é nos espaços de pertença (Casa do Povo, Associação Recreativa, etc.) que a performance é, pela primeira vez, apresentada. Esta espécie de Estreia traduz-se por uma espécie de *“jogo em casa”*, pois os performers sabem de antemão que irão ser acarinhados, embora também tenham que se sujeitar às críticas dos mais experientes (Ensaio da Censura). Estas primeiras apresentações criam um sentimento de responsabilidade acrescida: *“um sítio que eu gosto, mas que também tenho algum receio é no primeiro, na Casa do Povo; estamos em casa*

³²⁸ Refira-se que a noção de espaço cénico foi mudando conforme a natureza das épocas e os modos específicos de significação social. Kerckhove (1998) expressou a opinião de que a espacialidade no teatro advém de uma necessidade de reaproximação entre locutores: *“os gregos inventaram o teatro para recuperar a identidade que tinha sido estilhaçada pelo alfabeto”* (*ibid.*, p. 13). Esta espacialidade requereu, entre os gregos, justamente, o recorte físico do anfiteatro, tendo-se, depois, transposto, durante a Idade Média cristã, para locais não específicos (escadarias, largos, carroças, etc.), mais tarde, para os tabladros da *Commedia dell’Arte* e, por fim, para o conhecido palco italiano. A proposta de Craig de um *“quinto palco (...) representava a substituição de um palco estático por um palco cinético, e para cada tipo de encenação um tipo especial de lugar cénico”* (Lima, 2008, p. 38).

mas é o sítio onde eu estou mais nervosa (...) as pessoas estão todas muito ansiosas para ver o que é que saiu este ano...é surpresa, está sempre cheio! assim que nós chegamos ao largo já estão as pessoas ali todas à espera, quando entramos sinto mesmo aquela “coisa” porque está tudo à espera, está tudo caladinho, as pessoas estão todas com muita atenção, e eu começo a pensar: – «Será que me vou enganar?» Estou sempre com muito medo!» ‘IPSG’.

O espaço da performance passa, numa primeira instância, pela criação do território do jogo³²⁹, onde – com a comunidade – fica estabelecido o pacto da natureza ficcional da própria performance:

basta a primeira batida de bumbo para que os músicos, atores e espectadores passem a partilhar do mesmo mundo, pulsando em uníssono. 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)

Logo no início, em disposição circular, “*a bênção do lugar cria o território do ‘isto não é verdade’, vamos todos viver aqui uma coisa preparem-se que isto não é a realidade (...) eles conseguem transportar-nos para essa dimensão do faz-de-conta, do teatro*” ‘ICAE’. Existe uma ritualização no uso do espaço, sendo percebido por alguns interlocutores como um momento de efectiva sacralização. A natureza circular do espaço criado durante a performance, devido ao posicionamento dos performers, conduz a essa sacralização do espaço. É muitas vezes invocado um conceito de religiosidade/de sagrado “*porque se formos à coreografia das Brincas, veremos (...) determinadas interpretações, rodas solares*” ‘ILRA’, a que se alia uma predisposição única particularmente apelativa: “*a organização espacial foi das coisas que eu gostei mais (...) a disposição no espaço (...) o público estar todo à volta... naquele sentido mais ritual do círculo*” ‘ICRW’.

O posicionamento dos performers no espaço é organizado tendo em vista um contínuo contacto visual entre todos.

³²⁹ “*Tem personagens, tem uma narrativa com alguma acção, mas a acção fundamental, muito sintetizada, «mata alguém /alguém morre», esses elementos chave que são fundamentais estão presentes (...) tem o elemento do espaço que é muito interessante esse transportar para um lugar e não cumprir minimamente uma coerência espacial na acção. Que não tem importância nenhuma. Mantém-se sempre um espaço em que a estrutura é muito mais forte do que qualquer necessidade de criação. Uma das falhas é não estar mais marcado com os momentos da acção, mas imagino que, quando há aquela «fuga para a frente» dos trabalhadores, dos escravos, a acção ganha uma outra dimensão, não sei se isso sempre foi assim, se é herança ou se é já uma opção de pô-los ali no centro, porque equilibram. Eu acho que faz falta ali qualquer coisa no centro*” ‘ICAE’.



Foto 53 – O círculo onde decorre a acção do Fundamento/ Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga

Toda a espacialidade construída denota preocupação com a marcação das suas posições na ocupação da área estabelecida. Os performers estruturam as suas posições relativas através dum discurso sistémico que articula o posicionamento de uns face aos outros, ao mesmo tempo que define o 'de dentro' e o 'de fora' do espaço de jogo: *"Há uma preocupação no estabelecimento das fronteiras"* 'ICJCC'. Ou seja, segundo alguns interlocutores: *"os actores e os músicos estão sempre de costas para nós. A gente vê as costas do que está mais próximo de nós e vê a frente do que está mais longe. Portanto estamos a espreitar para dentro deles (...) víamos todos muito bem porque havia sete ou oito pessoas e havia intervalos entre cada uma o que permitia que nós fazíamos também parte do círculo"* 'ICAE'.

Verifica-se, de uma certa forma, a criação de um nicho protector no espaço da performance: *"Nós no teatro chamamos o Frame. Aquela coisa da multicena que é quadrado para nós e que é vertical. E ali é circular e horizontal"* 'ICAE'. Por vezes, é referida a ligação às perspectivas contemporâneas do teatro, nomeadamente no que toca à eliminação de ruído visual e de elementos considerados supérfluos: *"A organização por linhas na coreografia é simples"* para melhor atentar no jogo. Ou: *"A ideia de espaço mágico, o espaço vazio onde agora criamos"* 'ICRW'. Trata-se de uma referência directa às metodologias de Peter Brook, sobretudo por reflectir a necessidade dum vazio como

condição fundamental à criação.³³⁰ Segundo João Mota (2011), o espaço vazio não se refere apenas ao espaço cénico. É um “*espaço interior*” de disponibilidade, escuta e risco.

O uso de diferentes formas no espaço – disposição em linhas e círculos –, assim como as deslocações em forma de cortejo e a subsequente fixação no espaço através da instauração de um círculo imaginário, ajudam as audiências não familiarizadas a (re)conhecer intuitivamente os seus lugares no espaço da performance: “*Gostei muito como eles iniciaram, de virem em cortejo (...) porque facilmente o público dispôs-se logo. Arrumou-se logo ali*” ‘ICRW’.³³¹

IV. 6. 1. 1. b) O Tempo da Performance

O tempo é um conceito fundamental quando se analisa qualquer performance. Efectivamente a noção de efémero e de irrepitabilidade decorrem dos atributos associados a tempo.

Para Pavis (1996), pode considerar-se uma dupla natureza teatral na consideração do tempo: o tempo cénico e o tempo dramático (extra-cénico). No entanto a sua descrição escapa-se por entre as nossas mãos. Trata-se de uma “*notion qui a la force de l'évidence et qu'il n'est pourtant pas facile de décrire, car pour ce faire, il faudrait être hors du temps*” (ibid., p. 349).

A relação entre tempo real e tempo ficcional (teatral, neste caso) corresponde a um conceito de difícil perspectivação neste tipo de performances. O presente cénico obriga, claro está, à consideração de outras temporalidades: tempo social; tempo iniciático; tempo mítico; tempo histórico (Pavis, 1996), mas a dificuldade de atender a este facto, está patente nas considerações de alguns interlocutores.

Embora a unidade de tempo, espaço e acção nem sempre tenha estado omnipresente no teatro (Zarrilli, 2006; Pavis, 1996) o facto é que, quando no nosso diálogo a questão se colocou, o assunto foi geralmente desenvolvido da seguinte forma: “*É um tempo antigo (...) As histórias são quase todas de há cem anos*” ‘IPFB’.

A noção de tempo dentro da história que se desenvolve (vide a relação ‘*fábula*’ versus ‘*enredo*’ preconizada por Eco (1983), sendo um dia ou uma vida inteira), pouco interessa aos nossos interlocutores. O posicionamento é o da tradição oral em que uma história se conta começando por “*Era uma vez...*” e, nesse contexto de verdadeira ‘atemporalidade’, as divisões metadiscursivas entre real e ficcional perdem efectivamente o sentido (e os saltos e ‘*décalages*’ de espaço tempo e acção deixam de interferir).

Com efeito, para a maioria dos interlocutores, o tempo é mais frequentemente relacionado com a duração da apresentação (ou seja, como o tempo ficcional). E a única relação que, a partir daí, parece poder estabelecer-se é a que decorre, quase ine-

³³⁰ “*Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral*” (Brook, 2011, p. 7)

³³¹ Poderá ser consultado no Anexo A 21 o esquema de organização espacial da performance das Brincas, segundo Terra (1985).

xoravelmente, da comparação entre as Brincas ‘de hoje’, muito mais curtas, “*porque as pessoas não aguentam*”, e as ‘de antigamente’ “*que chegavam a durar 3 horas*”. Torna-se curioso o facto, dos interlocutores terem uma diferente percepção da duração do tempo da própria apresentação, quer se reporte ao período de preparação, de ensaios ou da apresentação propriamente dita, no contacto com o público. Embora a apresentação dure mais ou menos uma hora, há depoimentos interessantes que evidenciam outras temporalidades: “*(Pensava que era) “para aí meia hora! (...) Nos ensaios parece que é uma eternidade, mas a seguir, nas apresentações, passa rápido (...) Estamos (mais concentrados). Temos outra responsabilidade”* ‘IPFB’. O tempo da intensidade parece sobrepor-se ao tempo cronológico.

Se analisarmos os ensaios das Brincas do ponto de vista das artes cénicas, como um conjunto de acontecimentos sequenciais no tempo, requerendo organização prévia e envolvendo diversos tipos de actividades – aquecimento; experimentação; repetição; correcção de cenas; passagens corridas – percebemos que para as pessoas que compõem os Grupos de Brincas, “*ensaio*” não significa exactamente o mesmo. Algumas das fases sequencializadas são pura e simplesmente banidas, quiçá por não serem valorizadas enquanto essenciais ao juízo estético realizado pela comunidade, sobre a performance.

Tal como noutros eventos de natureza performativa, como nos é referido através do exemplo das escolas de samba: “*O Ensaio é o lugar de encontro*”(…)“*o ensaio mobiliza e concilia a «comunidade»*” (Manzini, 2010, p. 304).

IV. 6. 1. 1. c) Relação espaço-tempo

Podemos considerar que esta relação se evidencia ao enfatizarmos que qualquer performance ocorre num espaço e num tempo particular. Para Brook (1970), o teatro não é mais do que a própria vida, “*mas uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço*” (ibid., p. 9).

No âmbito teatral a relação espaço-temporal remete para fenómenos de duas naturezas: “*espaço-tempo é tanto concreto (espaço teatral e tempo da representação) como abstrato (lugar funcional e temporalidade imaginária). A ação que daí resulta é ora física, ora imaginária. O espaço-tempo-ação é percebido como um mundo concreto e como um mundo possível imaginário*” (Lima & Caldeira, 2010). Decorrente desta relação, DeMarinis (1993) refere que a performance teatral comporta em si mais do que a dimensão artística (tout court) já que ocorre numa realidade espaço-temporal também ela com funções objectivamente comunicacionais.

IV. 6. 1. 2. Os Performers

Passamos nesta fase do nosso trabalho a discutir as práticas realizadas pelos performers, analisando, no plano da sua intervenção/reflexão³³², quer as suas funções, quer as características e modos de fazer no que respeita ao uso do corpo e voz.

Na proposta de Tillis relativa às práticas dos performers, actores e personagens aparecem como um elemento de análise determinante.³³³

Nas Brincas consideramos a existência de um conjunto de performers, cujos papéis por eles desempenhados com alguma estabilidade, as caracterizam: O Mestre, os Faz-Tudo, o Porta-Bandeira, o Acordeonista e um número variável de figuras/personagens de acordo com os Fundamentos representados.

IV. 6. 1. 2. 1. Figuras fixas e variáveis

IV. 6. 1. 2. 1. a) O Mestre

O Mestre é um dos principais elementos na performance com traços facilmente identificáveis por uma audiência familiarizada. Para alguns interlocutores, o Mestre é referido como mordomo, encenador, ensaiador, e 'leader' do grupo, representando sempre a autoridade do grupo.

O Mestre actual do Grupo de Brincas dos Canaviais foi anteriormente mestre em N.^a S.^a de Machede, durante dois anos, no que se configurou como uma espécie de estágio probatório à sua entrada para Mestre no actual Grupo, onde aos dezassete anos se estreou nas Brincas. Nos anos em que privámos com o grupo, tivemos possibilidade de contactar e conhecer de perto outros ex-Mestres, o que permite um certo distanciamento face a uma (possível) excessiva focalização nas características pessoais do actual Mestre.

Um dos elementos do Grupo de Brincas dos Canaviais (interlocutor assinalado na entrevista de grupo como 'IPG(JF)'), foi Mestre também neste Grupo nos anos oitenta. É o elemento mais velho do grupo e deixou apenas de participar activamente a partir de 2010, porque já se sentia cansado e os afazeres profissionais não lho permitiam. No entanto, nunca deixou de acompanhar a performance, embora assumindo um papel muito crítico na actual condução do grupo.

Também outro interlocutor 'IPAO' foi anteriormente Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais e, de certa forma, mentor do actual Mestre. Não deixa nunca de ser um acompanhante constante nas apresentações, fazendo-se acompanhar pelos netos, ainda crianças, embora já entrem na performance de rua do grupo não organizado de

³³² "Los grupos subalternos usan el performance para cuestionar su construcción como meros objetos. El performance permite atacar los supuestos que subyacen la dicotomía sujeto-objeto, los mecanismos que acallan a ciertos actores sociales, los hacen invisibles. Tanto el teatro como el performance pueden ser vistos como 'laboratorios' de negociaciones culturales, relaciones de poder, etc. Como actividad reflexiva, puede invitar justamente a la reflexión (a la Brecht)" (Stambaugh, 2002).

³³³ Tillis inclui também neste item: "Design: costume, makeup, hairstyles, mask, props; nature and degree of stylization; (...) Movement: facial, gestural, proxemic; nature and degree of stylization; (...) Speech: linguistic, paralinguistic; nature and degree of stylization" (Tillis, 1999, p. 146).

antigos brincadores. Neste grupo participa igualmente o interlocutor referenciado como 'ILMB', que também foi Mestre noutros grupos e que tem uma proximidade muito grande com o grupo actual, tendo facilitado, nos últimos anos, o acesso aos Fundamentos colectados que tem em seu poder. Geralmente este grupo mais espontâneo não sai dos Canaviais e vai de café em café ou de taberna em taberna, em cortejo, realizando apenas a vertente musical das Brincas vulgo conhecida no bairro como a Contradança.

O Mestre é percebido por alguns interlocutores como Figura ritual: *"Aquilo é o mais próximo, que eu vi na nossa cultura, do Xamã (pausa) (...) é interessante pensar as Brincas no que é que é fundamental ficar. A coisa mais estranha de tudo aquilo é o mordomo. Aquele é um ser de outra dimensão"* 'ICAE'. A função de Mestre aparece também associada a um processo de Iniciação que traduz de forma ímpar o contínuo movimento de renovação deste tipo de performances. Efectivamente a preparação e a iniciação de um novo Mestre nos segredos de um saber específico é uma forma de render a devida homenagem ao antigo Mestre (Veloso, 2010).

"Trata-se de um Mestre que recebeu os conhecimentos do seu antecessor, e que percebeu como é que as décimas se dizem, pois trata-se de uma cantiga que depois vai influenciar toda a dramatização" 'ILRA' e de cuja aprendizagem específica faz afinal decorrer toda a pertinência da performance. A Iniciação parece ser reservada apenas a alguns, nomeadamente na senda da continuidade dum determinada linhagem: *"O pai dele também foi Mestre Brincas há muitos anos atrás. Vejo às vezes na expressão do Matias, quando está a mandar, a expressão do pai"* 'IPRF'.

Alguns dos interlocutores supõem ser próprio da estrutura da performance a existência de dois Mestres: *"Sempre teve só um Mestre? Nunca houve mais pessoas? Neste caso havia o Mestre e o Mestrinho, portanto já eram duas pessoas, se calhar por isso é que me remete para o grupo (...) se calhar é por serem dois"* 'IAMF'. No caso do Grupo de Brincas dos Canaviais, esta pressuposição deve-se ao facto do actual Mestre ter um filho que, desde os cinco anos de idade, vem sendo iniciado, participando na performance e aprendendo os "fazer" de Mestre.



Foto 54 – O Mestre e o “*Mestrinho*” do Grupo de Brincas dos Canaviais, Pç. do Sertório, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga

Na verdade, ao longo do tempo de duração do nosso estudo, fomos observando a sua evolução que se vem traduzindo num cada vez mais elaborado diálogo com o Mestre pai, com um maior número de décimas próprias e numa maior autonomia na condução do grupo, sobretudo na fase do Cortejo, Contradança e Despedida, partilhando cada vez mais essas responsabilidades com o Mestre. O que começou por ser encarado como “*uma gracinha*”, aparecendo na performance com o figurino de Mestre miniaturizado, passou naturalmente, com o tempo e o treino na aprendizagem, à evidência de um conjunto de competências desenvolvidas que permitem um cada vez maior e melhor desempenho.³³⁴

No Grupo de Brincas dos Canaviais, a passagem geracional de um testemunho (capaz de veicular a continuidade do desempenho de um papel que é entendido como o mais importante hierarquicamente no grupo) é assumida como natural pelos nossos interlocutores. Nas conversas que mantive com o Mestre, ele referiu muitas vezes “*ter sido iniciado pelo pai e o mesmo faz agora com o filho*” ‘NB(03/2008)’. Tal é inclusivamente referido por outros interlocutores, como uma prática comum entre os grupos de teatro popular itinerante: “*o Matias, que é filho de um ex-Mestre tem um miúdo dele, que é pequenito, e é engraçado como é que é feita a transmissão (desses saberes). Desde há três anos, o miúdo tinha quatro anos, agora já tem sete, vai incorporando toda aquela gestualidade do Mestre, que é uma coisa tão estranha...está a fazer a sua aprendizagem naquilo que é talvez um resquício do teatro antigo. A gente sabe que as estruturas*

³³⁴ Anexo E 29: Fotos de Tiago Matias “*o Mestrinho*” na sua aprendizagem no decurso do Estudo

antigas de teatro eram famílias que circulavam e que os aprendizes eram os mais novos” ‘ILMD’. No estudo realizado por Veneziano (2002) sobre o teatro de Dario Fo, é interessante a referência a este tipo de aprendizagem, realizada no seio da família Rame.³³⁵

Já com o Grupo de Brincas da Graça do Divor o processo de aprendizagem e transmissão é diferente. Não se tratando de um grupo com um longo historial performático e não existindo dados que permitam inferir da existência de Grupos de Brincas na zona, a atribuição do papel de Mestre segue uma forma diversa e realmente específica: *“Ela não está à frente! Quem está à frente daquilo era o Presidente da Junta (...) ele é que incentiva mais para eles fazerem. Mas ela é que tinha mais jeito para ser mestre e eu é que a escolhi, e disse-lhe a ver se ela se ajeitava a fazer isto e pronto. Fazia os fundamentos como eu queria. Fez o primeiro ano e depois começou a correr melhor, este é o terceiro, e a continuar ainda melhor será. Agora, não sei se ela pode, ou se continua ela enquanto não se aborrecer, e depois vai outra pessoa, pode ir outro rapaz”* ‘ILMB’.

Na sombra dos dois Grupos de Brincas protagonistas do nosso estudo, encontramos um interlocutor que decididamente tem contribuído para a continuidade das Brincas. Um ex-Mestre, apaixonado colector dos Fundamentos de autoria do Sr. Raimundo, que com os dois Grupos tem estabelecido uma relação particular: *“O Barradas está lá nos Canaviais (...) ele foi Mestre (em S. Bento e no Louredo) e foi ele que ensinou a Mestre na Graça do Divor. Um grupo que surgiu e que até há dois anos ainda saiu (...) Com o grupo dos Canaviais tem uma relação de quase Mestre (...) até porque eles ensaiam ali. No fundo, há uma espécie de aconselhamento”* (...) que fundamento escolher para esse ano (...) vai vendo os ensaios na passagem mas já não sai” ‘ILMD’.

O Mestre contribui para que exista um estilo próprio no modo de preparar os ensaios, na condução do grupo e na sua própria performance: *“Os Mestres têm cada um a sua maneira de mandar, ele mandava de uma maneira, o tio dele mandava de outra maneira e eu mandava de outra e os outros sucessivamente. Cada um adapta a maneira de fazer e de mandar”* ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.

³³⁵ Franca Rame, esposa e atriz, que partilhou o projecto de vida teatral com Dario Fo (aliás denominando-se mutuamente como dupla Rame/Fo), vem de uma família com tradição no teatro itinerante italiano, onde se solidificaram algumas estratégias de aprendizagem e perservação do saber específico teatral que na última secção deste capítulo abordaremos em maior detalhe.

Existe uma série de atributos do Mestre que não estão necessariamente relacionados com maior ou menor experiência (embora associado a “*mais idade*”), nomeadamente:

a) Ter “*à-vontade nas apresentações (...) (ter) responsabilidade de ser Mestre (...) é preciso ter cabeça; tem de saber ouvir os companheiros, as ideias*” ‘IPFB’.³³⁶

b) Ter “*boa capacidade de memorização (...) Mestre geralmente tem sempre mais (falas)*” ‘IPJC’.³³⁷

As qualidades de liderança do Mestre podem marcar a diferença no processo de preparação da performance. Nas nossas observações, tivemos oportunidade de notar como o actual Mestre gere equilibradamente o Grupo, que apesar das aparentes características de informalidade (onde o convívio e camaradagem estão sempre presentes), convive com a prossecução de um objectivo claro – a apresentação do Grupo com um novo Fundamento – que exige muito trabalho e dedicação. O actual Mestre partilhou connosco as suas dificuldades iniciais, dado tratar-se de um Grupo em que todos são ‘homens adultos’: “*Eu nos primeiros anos em que trabalhei com eles até fiquei assim: «Luís, há ali muita confusão nos ensaios!» (...) «mas é pessoal até mais velho do que eu e eu vou estar a mandá-los calar!? Alguns têm idade para ser meus pais e eu vou mandar calar esse pessoal?» (...) «Então mas não és tu o mestre?» (...) «Mas eu também tenho um certo respeito pelas pessoas que são mais velhas do que eu» (...) «Mas não pode ser». E então fui a pouco e pouco levando a situação assim. Sou Mestre, mas não avanço com nada sem falar com o grupo em geral. Escrevemos todos num papel, por exemplo, fazemos esta Contradança assim, vamos lá experimentar, o que é que vocês acham? Fazemos assim, fazemos de outra maneira? (...) Outro dá uma ideia de outra e experimentamos nos ensaios. Dou as minhas ideias mas hoje em dia trabalha-se muito com o grupo em geral*” ‘IPLM’.

As capacidades de negociação e de gestão do Grupo são reiteradamente referidas como qualidades do Mestre: “*É o Mestre que não faz só a ideia dele, que procura saber, antes de tomar uma decisão, procura saber as opiniões dos outros e às vezes já nem faz a ideia dele já faz a de outra pessoa. Porque é muito importante o Mestre que nos coordene nos ensaios (...) mas é muito importante ouvir os outros e é uma coisa que o Matias faz lindamente. Podemos contar com ele para tudo, seja para falar, para tudo e então ele vai-nos ajudar e isso vai ajudar-nos, nos ensaios. É daquelas pessoas que nos ouve, ouve mesmo e se é preciso repreender, repreende, se não, se for para*

³³⁶ O actual Mestre é considerado pelos nossos interlocutores, um “*bom mestre*” porque “*pede sempre as opiniões (...) É um entusiasta. Incentiva.... Por exemplo, na última semana de ensaios ele é que mete tudo em ordem sempre: «Esta é a última semana, é fazer como se fizessemos na rua!» Há responsabilidades e respeito*” ‘IPFB’.

³³⁷ Este atributo é, aliás, referido como a condição decisiva da escolha do Mestre no grupo da Graça do Divor: “*Tivemos uma reunião para combinarmos, escolhi o «papel», a peça, as personagens, e o mestre era aquele que tinha muitas falas e ninguém queria, porque era uma grande responsabilidade. Porque ficava também com ‘o pedir a autorização’, aquela coisa assim mais requintada (...) e depois ninguém queria! Depois houve alguém que sugeriu, eu ou a Elisabete, porque éramos as pessoas que andavam a estudar e diziam «Vocês têm mais tempo e têm melhor cabeça». Depois fomos a votação e então calhou-me a mim*” ‘IPSG’.

dar palmadinhas nas costas também dá” ‘IPJC’. Para alguns interlocutores tem havido uma evolução no desempenho do papel de Mestre que acompanha uma tendência de gestão mais democrática: *“Pelo que contam, o papel do Mestre já foi muito mais preponderante nas brincas. A nível de ensaios era tudo como o Mestre dizia, o Mestre era mais ensaiador que outra coisa. Agora já não, nós nos ensaios discutimos como é que vamos fazer as coisas (...) todos juntos é que vemos o todo. Há erros que às vezes estão a fazer e ninguém está a reparar (...) Eu acho que é uma das funções de todos (...) é ensaiar a Brinca, todos juntos (...) Claro que a última palavra é sempre a do Mestre, como é lógico*” ‘IPG(LC,JMF)’. Estes processos de negociação foram observados nos momentos de preparação da performance, sobretudo entre os elementos reconhecidos pelo grupo como mais experientes. Todos iam dando algumas indicações/sugestões com o objectivo de melhorar a interpretação.

As diferenças de liderança do Mestre têm que ver essencialmente com factores de personalidade individual: *“Para se fazer o papel de Mestre tem de se ser um bocado vaidoso (...) mas eu não sou. Já tenho visto outras pessoas que são mais vaidosas e eu gosto de as ver. Mas eu não consigo ser assim. Sou um bocado mais acanhado*” ‘IPLM’. Esta postura que permite diferir traços temperamentais, mas não o brilho da função, surge também enunciada por um dos interlocutores que participou em dois Grupos de Brincas: *“Eu conheci dois Mestres diferentes. Um bem mais vaidoso, chamemos-lhe assim que era o Rui, – fiz o fundamento Rainha Sta Isabel no Grupo do Bairro de Almeirim – com muito mais presença do que o Luís. Eu gosto muito de trabalhar com os dois. A nível de presença, se calhar o Rui era um mestre de cerimónias, não sei como hei-de explicar isto, mais pomposo, mais cheio de ‘nove horas!’, muito mais vaidoso (...) O Luís é um Mestre que manda de uma forma diferente, eu gosto mais da forma de mandar do Luís, mas ao nível de personalidade gosto mais da personalidade do Rui, personalidade representativa*” ‘IPG(LC,JMF)’.

Duas das mais importantes funções do Mestre dizem respeito à escolha do Fundamento e à constituição de um Grupo, que geralmente é realizado por convite dirigido a pessoas concretas. Embora a selecção dos Fundamentos seja uma das funções atribuídas ao mestre, pode apresentar-se como uma tarefa negociada com o grupo, no entender de alguns interlocutores: *“o Mestre é que escolhe. Vê os Fundamentos que a gente já saímos e depois escolhe quais é que ainda não saímos, quais é que há para escolher. Tem que saber quais é que há... E depois marcam outra reunião e diz: «Há aqui estes Fundamentos, dois Fundamentos. Qual é que entramos?» E nós depois vimos e escolhemos*” ‘IPFB’. A escolha do Fundamento pressupõe, geralmente na altura do Ano Novo, a constituição do Grupo: *“Eu escolhia-o, fazia aquilo sempre a seguir ao Ano Novo! E depois convidava as pessoas (...) perguntava às pessoas se queriam entrar comigo. Não dizia o nome da peça, só as convidava para entrarem comigo (...) percebia quantas pessoas precisava para as personagens, se eram oito, ou se eram dez, e convidava essas pessoas (...) os que queriam, queriam e os que não queriam, não queriam! Compúnhamos o grupo e depois era só ensaiar*” ‘ILMB’.

Apesar da distribuição de papéis não ser da exclusiva competência do Mestre, a verdade é que, pelo facto de existir um Código a que só ele acede em primeira mão (Ponto de Orientação), se assiste tendencialmente nesse sentido: *“Este papel pertence*

ao Mestre (...) Ele divide os papéis, mediante esse código que aí está, as falas (...) distribui as décimas” ‘IPLM’. No entanto, o processo de distribuição de papéis nem sempre é linear: “eram eles que os escolhiam mas (...) aqueles papéis maiores tinha que ser sempre alguém que tivesse mais capacidade de os desenvolver. Eu já conhecia as pessoas e dizia-lhes: «Olha, tu eras capaz de desempenhar este papel, vê lá se queres entrar»” ‘ILMB’.

Um dos desempenhos apenas imputados ao Mestre prende-se com a função introdutória da performance, sua competência exclusiva: “(No início) é só o Mestre a falar (...) e depois ele toca e dá a autorização, pega no Grupo e faz uma roda para começar a cena, e depois também o Mestre vai explicar o que se vai passar na cena. Faz sempre a introdução do que se vai passar” ‘ILMB’.



Foto 55 – Mestre Matias apresenta o Fundamento Giraldo Sem Pavor do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga

O Mestre também tem a função de ensaiador.³³⁸ Ao fim e ao cabo, é ele quem tem “a concepção geral da performance, da Contradança, da organização do espaço (...) nós temos o papel de ensaiar o pessoal, distribuir os papéis (...) (ver) a pessoa que tem voz melhor para isto, capacidade mais para aquilo” ‘IPLM’. Esta função associada à organização do Grupo é sentida como algo que requer muita responsabilidade e contém em si riscos que um Mestre, de início, terá sempre que correr: “Tive um convite de umas pessoas de N. S.^a de Machede a pedir (...) «queríamos que viesses para cá para Mestre. (...) «É um bocado de responsabilidade mas podemos falar» (...) As pessoas que saíram comigo naqueles dois anos, era tudo rapaziada mais nova que eu e que nunca tinham visto umas Brincas! E eu: «Ai meu Deus... que é que se vai passar aqui? nunca viram umas Brincas! Como é que vão dizer a entoação da décima?» Quer dizer, a entoação da décima como nós dizemos” ‘IPLM’.

A incredulidade manifestada por um interlocutor sobre a existência do duplo papel Ensaiador-Mestre numa mesma pessoa, atesta bem da sua singularidade. Com efeito nem em todas as situações isto ocorre.

“P. – Mas têm um ensaiador? R. – O ensaiador é o Mestre. P. – Mas é o Mestre (que ensaia)? R. – Sim, é o Mestre.”

Durante a realização do trabalho de campo, registámos algumas notas acerca deste tema específico, dada a diferença que existia entre os vários Grupos de Brincas (Canaviais e Graça do Divor).

No Grupo de Brincas dos Canaviais, na maior parte do tempo, o Mestre era simultaneamente o Ensaiador ou então era negociada essa função entre três elementos mais constantes (CF, LC e JB). Já no Grupo da Graça do Divor, esses dois papéis eram distribuídos claramente por duas pessoas, embora nunca explicitando verbalmente esse facto, cabendo a outro performer o papel de ensaiador: “é muito engraçado ver no nosso Grupo o senhor que fazia de rei – o do bombo – ver ele puxar por nós. Nós às vezes nos ensaios, uma mínima distração (...) ia por ali abaixo e ele puxava muito por nós (...) queria que tudo saísse sempre com perfeição (a Mestre não se melindrava por causa disso” ‘IPTC’. Neste grupo havia espaço para o Ensaiador e o Mestre. Através das observações constatámos que o (informal) Ensaiador mobilizava e estimulava o Grupo, exigia concentração e dava algumas sugestões ao nível de interpretação. No entanto, aquando da formação desse Grupo, três anos antes do início do nosso estudo, quem deteve um importante papel no arranque e preparação do Grupo de Brincas da Graça do Divor foi, como já referimos, o sr. Manuel Barradas, o mesmo acontecendo (anos

³³⁸ “O Mestre é, muitas vezes, o líder e o ensaiador, é a pessoa que transporta esta herança, mas isso pode não acontecer (...) como já aconteceu (...) Aconteceu com este próprio Mestre. No primeiro ano em que ele apareceu como Mestre, tinha o antigo Mestre atrás, porque era ele que era o ensaiador. Mas quando saíam, o outro era o Mestre (...) mas para a construção da Brinca, o primeiro Mestre que estava a passar o testemunho, o que diz, a partir de certa altura “Estás pronto, estás maduro! Podes sair com a Brinca!”, em todos os ensaios estava a acompanhar e era ele (que estava lá), quando qualquer coisa corria mal” ‘ILRA’. Este facto é corroborado pelo próprio antigo Mestre que assume ter preparado o actual Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais como seu sucessor: Houve “um ano em que voltei eu a organizar para sair como Mestre, mas pensei em lançar o Matias. (...) “para continuar” ‘IPAO’. Quanto à ajuda efectiva que lhe terá que continuar a dar, refere: “Agora já não é preciso, o Matias já sabe mais ou menos organizar, e acho que já não é preciso (...) Hoje já ele tem competências para organizar o grupinho dele. Quer dizer, se for preciso alguma coisa” ‘IPAO’.

antes) com o grupo de Brincas do Bairro de Santo António: *“fui eu quem ensaiou essa rapariga. Mas já antes também tinha saído uma moça em Mestre (...) porque em 1980, no ano em que foi feito o Carnaval lá em Évora, quem ensaiou esse Grupo fui eu no bairro de St.º António”*³³⁹ ‘ILMB’.

Os interlocutores percebem um tipo de Ensaizador com semelhanças à aceção dada ao Encenador, por parte de algum teatro amador, nomeadamente o decorrente da influência do movimento de descentralização, pós-25 de Abril, através de várias Entidades de vocação cultural (Ex-Fnat/Inatel, Faoj), e neste contexto, com ligações óbvias ao Centro Cultural de Évora.³⁴⁰ No entanto, e apesar de diferenças assinaláveis nas perspectivas sobre o teatro, advindas destas várias instituições, nota-se predominantemente uma concepção do teatro popular que bebe ainda nas indicações oriundas do programa cultural estado-novense de António Ferro e dos organismos corporativos, nomeadamente as Casas do Povo e as delegações da FNAT (Ramos do Ó, 1993; Melo, 1997; Valente, 1999; Alves, 2007).³⁴¹

É muitas vezes sublinhado pelos interlocutores a inovação que constituiu para a performance das Brincas a introdução de elementos femininos e sobretudo ter sido atribuído a uma mulher, pela primeira vez, a função de Mestre: *“A novidade num certo momento (...) acho que foi em 87 (...) foi o Bairro de Santo António aparecer com uma Mestre. Eu sei que ela na altura estudava, tinha acabado um curso na Universidade ou estava a acabar (...) O pai dela era a pessoa que estava mais ou menos à frente desse espaço (Associação de Moradores do Bairro de Sto António) que era um ex-trabalhador da Siemens”*³⁴² ‘ILMD’.

³³⁹ *“o grupo de teatro de Santo António era um grupo já de teatro amador mesmo. O Leandro Vale ensaiou lá ... Ele é que começou, ele foi o primeiro ensaiador do grupo do Bairro de Santo António. Não, minto. Primeiro, foi o Chico Albuquerque. Era um moço que era funcionário do Ministério da Cultura. No 25 de Abril veio para cá, para o Teatro Garcia de Resende. (...) E depois quando o Chico abalou é que o Leandro Vale começou. ... fizeram um espectáculo maravilhoso. E depois diziam: «Ah, agora vamos fazer uma Brinca» dinamizando isto da Brincas”* ‘ILLM’.

³⁴⁰ *“só para fazer um percurso... Esse primeiro momento que tem a ver com o teatro amador... que eu acho que há uma certa explosão, há uma quantidade de grupos que surgem aqui (...) No Bairro de Santo António após o 25 de Abril apareceu alguma movimentação na área do teatro amador e (...) surge um grupo. Quem fez um bocado um acompanhamento em termos de encenação... embora não sendo do Bairro de Santo António foi o Leandro Vale ... porque o Leandro Vale era actor do Centro Cultural de Évora na altura e ele é que fazia essa ligação”* ‘ILMD’.

³⁴¹ Esta política cultural de ideologia nacionalista desenvolveu-se em várias frentes, nomeadamente através da criação de organismos corporativos destinados a controlar toda a actividade socio-recreativa e cultural: *“um dos mais activos órgãos elaboradores e difusores desta ideologia foi o SNI, ou, mais exactamente, o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo. As publicações que dele nasceram eram gratuitamente distribuídas por autarquias locais e bibliotecas públicas. António Ferro foi o seu primeiro director, ainda nos tempos em que tal órgão se designava por Secretariado de Propaganda Nacional. A sua acção, durante os anos em que ocupou tal cargo, de 1933 a 1950, pautou-se pela fidelidade à «lição de Salazar» e pelo incremento daquilo que era apodado por ele próprio como uma «política do espírito»”* (Torgal & Homem, 1982, p. 1455).

³⁴² *“O pai da Angelina (referenciada como a primeira mulher Mestre de Brincas) é um dos dinamizadores do grupo de teatro”* ‘ILLM’; *“A Graciete, fez parte do grupo de teatro amador, todos eles estiveram (ligados)”* ‘ILMD’.

Tendo em conta a exigência das qualidades que são atribuídas à figura do Mestre, o futuro é visto pelos interlocutores com natural reserva. Há mesmo alguns que consideram não ter capacidade para o desempenho de tal papel: “*Eu para Mestre não me estou a ver*” ‘IPG(LC, JMF)’. De uma forma geral, os actuais performers não se vêem a desempenhar as funções de Mestre: “*(ser Mestre) só se fosse a mais de 100km do Canaviais. Eu quando saí do Bairro de Almeirim, eles já não fizeram mais porque o Mestre não queria fazer e, ao mesmo tempo, eles queriam que fosse eu o Mestre e eu acho que cada um tem o seu lugar. Eu ir para Mestre, se calhar provavelmente não se ganhava um bom Mestre e perdia-se um bom caixa*” ‘IPG(LC,JMF)’. Este outro depoimento vai no mesmo sentido: “*Se calhar não tenho tanta responsabilidade (...) não tenho aquele sentido de orientação. Acho que em Mestre não (...) É por causa disso (...) mais tímido*” ‘IPFB’.

Contudo, para alguns performers, ser Mestre acaba por ser um sonho a alcançar. Nas nossas longas partilhas com os elementos dos Grupos de Brincas, percebemos que, para alguns dos mais jovens performers, existia a vontade de, um dia, virem a ser Mestres. É interessante compreender que, para os mais jovens, participar na performance não é só uma opção de ‘estarem ali’, enquanto se “*divertem*”, pois têm já uma consciência clara do que significa terem que dar o seu melhor para que o património das Brincas não venha a desaparecer.

A figura tutelar de Mestre também aparece noutras performances populares, partilhando algumas características comuns. Um exemplo próximo é “*O mestre aqui nos bonecos*” (de Sto Aleixo) “*o Mestre que contracena com o padre Chanca (que) é o que faz a passagem*” ‘ILMD’, em que tal como nas Brincas, o Mestre vai fazendo a apresentação. No entanto, o perfil cómico do Mestre Chanca diferencia-se muito da atitude solene do Mestre de Brincas “*fazendo a ligação entre os vários quadros (...) faz lembrar um bocado a revista. Faz a função (de compère) (...) enquanto que aqui o Mestre das Brincas é líder do grupo, é a pessoa que impõe o respeito. Que define as regras*” ‘ILMD’.

Também nas danças de Entrudo da Terceira, a que tivemos oportunidade de nos referir mais detalhadamente, se verifica a presença de um Mestre que, tal como nas Brincas, saúda a audiência, apresenta o enredo e orienta a coreografia. Numa similitude – ainda que parcial – com o que ocorria com os ranchos carnavalescos do Carnaval popular carioca até 1930, em que as figuras do Mestre-Sala e do Porta-bandeira apareciam como elementos centrais³⁴³, também nas Brincas Carnavalescas aparecem, para além do Mestre e do Porta-Bandeira, o respectivo estandarte do grupo. Na transição para o actual formato de Escola de Samba, no Brasil, este par obteve uma incrível visibilidade, por serem os embaixadores da instituição, seleccionados entre centenas de candidatos, com uma experiência/formação específica e cuidadosamente preparados (Gonçalves, 2003).

³⁴³ No estudo conduzido por Gonçalves (2003) a autora circunscreve as continuidades que passam dos ranchos carnavalescos para as escolas de samba, centrando-as nomeadamente na manutenção do casal Mestre Sala/Porta-Bandeira.

IV. 6. 1. 2. 1. b) Faz-Tudo

A Presença do Faz-Tudo neste tipo de performances é uma constante e uma necessidade.

O Faz-Tudo corresponde a uma desordem que participa na ordem cénica e espacial estatuída. O contraste colocado em cena pelo Faz-Tudo pressupõe uma desmontagem do que, ao mesmo tempo, é cuidadosamente montado. Esta complementaridade subverte os limites do humor, da seriedade e da área estrita de representação³⁴⁴, reterritorializando, minuto a minuto, o espaço e a duração da cena, assim como a disposição dos actantes (actores, objectos, isto é, todas as entidades que compõem/criam a cena, incluindo o vaivém reactivo/activo da audiência).³⁴⁵ Ansiado e desejado pelas audiências, “*o carácter transgressor do riso*” permite subverter “*a ordem cultural e social*” (Alberti, 1999, p. 30), mas também recolocar a ordem numa perspectiva que se vai renovando e refazendo durante a trama.

A entrada dos Faz-Tudo desestabiliza, provoca e recoloca o quotidiano familiar invertendo-o. Tal como um dos interlocutores referiu: “*O que a mim me agrada particularmente é aquela forma de poder perverter ou quebrar a própria teatralidade através da intervenção, que eu penso que (...) é muito verdadeiro (...) aqueles palhaços são espontâneos na forma como actuam e podem ser interrompidos, a qualquer momento, pelo Mestre. Eu acho que esta relação é muito interessante, é quebrar as regras do teatro (...) é ver teatro (...) mas quebra-se as regras para se retomar outra vez*” ‘ILMD’.

Nas Brincas este elemento aparentemente vocacionado para o anedotário e para o humor, constitui-se, pelo menos aparentemente, como o elemento de contraste com a seriedade dos outros performers. De algum modo, assume um “*valor de purgação*” social e culturalmente situado³⁴⁶(Alberti, 1999): “*O faz tudo é o palhaço!. Era a peça para as pessoas se rirem, era o elemento cómico!*” ‘ILMB’. Tal como aos seus antecessores, os bufões, nas Brincas aos Faz-tudo, tudo, ou quase tudo, lhes é permitido. Têm o direito de zombar do Mestre e dos outros performers, interromper o tom de cerimónia, brincar com os anfitriões “*donos da rua*”, tal como o bufão (mercê do seu estatuto de “*louco*”), podia interromper o príncipe.³⁴⁷

³⁴⁴ O desempenho dos Faz-Tudo é fundamental para a eficaz ligação com o público “*enquanto que os outros têm uma movimentação sempre dentro do círculo (...) formam o círculo e transformam-no, os palhaços não, os palhaços podem atravessar o círculo, podem sair do círculo, podem contornar o círculo e acho que a função deles é de ligação com o exterior, com o público*” ‘ICAE’.

³⁴⁵ A noção de *actante* foi usada no âmbito da gramática narrativa de Greimas (1970) e desenvolvida também por Ubersfeld (1981).

³⁴⁶ A ligação a um ciclo festivo como o Carnaval é percebido pelos interlocutores como razão bastante para o aparecimento do grotesco e da comicidade: “*os palhaços... Seria talvez para animar o pessoal. Como é Carnaval, isto penso eu, porque nós quando apresentamos as brincas vamos meio mascarados, e depois como é Carnaval tem de se animar o público. Na altura do carnaval há as partidas (...) Serve para se meterem com as pessoas, para haver uma certa animação*” ‘IPLM’.

³⁴⁷ Para Dario Fo (1999), “*os clowns assim como os jograis e o ‘cômico dell’arte’, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também a fome de dignidade, de poder*” (ibid., p. 305). O mesmo considera Pavis (1996): “*Le bouffon, comme le fou, est un marginal. Ce statut d’extériorité l’autorise à commenter impunément les événements, telle une forme parodique du chœur de la tragédie. Sa parole, comme celle du fou, est à la fois interdite et écoutée*” (ibid., p. 35).

O número de Faz-Tudo no Grupo de Brincas, embora plural pela necessidade de interacção apoiada na comicidade dialógica³⁴⁸, é bastante variável. Das nossas observações, pudemos constatar que os Faz-Tudo presentes nas performances são geralmente três, embora devam estar presentes “*pelo menos dois que é para contracenarem um com o outro*” ‘ILLM’³⁴⁹.



Foto 56 – Trio de Faz-tudo no Fundamento Giraldo Sem Pavor do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.^a S.^a Machede, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga

³⁴⁸ Segundo alguns interlocutores esta ligação com a audiência requer qualidades específicas, de particular à-vontade: “*Tem que se ter assim um jeito! (para meter com as pessoas)*” ‘IPFB’; para além de outro tipo de requisitos que passa pela capacidade de gerar efeitos de comicidade: “*nem todas as pessoas têm o dom de saber fazer rir as outras pessoas*” ‘IPJC’.

³⁴⁹ São apontadas algumas razões para que se trate de um trio: “*a saírem dois palhaços dá-me ideia a mim, não é que seja grande entendedor do circo ou dessas actividades, mas dois personagens é sempre muito centrado, ou as pessoas olham para um ou para o outro, e quando estão três há sempre um que está mais de fora, dá um timing (...) ou para parares o número, ou dá-te uma branca e saís, ou o outro está na roda e está o nosso número a decorrer, mas até precisa de água ou de qualquer coisa! E serem três descentraliza as atenções, depois como andamos sempre à roda estão dois um bocadinho mais juntos e o outro mais separado e aquilo descentraliza (...) é mais bonito do que ser só dois*” ‘IPRF’. “*Houve um ano (em que o B.) numa segunda-feira não apareceu, andou no baile até às tantas da manhã e nunca apareceu, depois fui eu e o Z como palhaços, só os dois, e aquilo fica um bocado (coxo)*” ‘IPRF’.

No entanto, vários interlocutores referem uma grande variação no número de Faz-Tudo nos Grupos de Brincas: *“Isso do número de palhaços, acho que... é variável”* ‘IPFB’. Por vezes, o facto de se assistir a um maior número de Faz-Tudo na performance tem que ver directamente com o processo de iniciação dos mais jovens, sendo que frequentemente passam por uma ‘estada’ prévia enquanto *“palhaços”* antes de entrarem de pleno direito no Grupo. Os interlocutores mais jovens iniciaram-se deste modo no Grupo: *“No ano que eu saí em palhaço, éramos quatro”* ‘IPFB’. Este facto foi comprovado, na prática, no último ano de estudo, ao termos testemunhado a incorporação de mais um jovem elemento, irmão de um actual performer.

Todos os interlocutores confirmaram a presença do Faz-Tudo e da sua importância – ano a ano, como num ritual a que não pode escapar-se³⁵⁰ – no seio do Grupo: *“Desde que conheci, sempre houve. Desde puto ia ver e havia um faz-tudo”* ‘ILMB’. A importância dos Faz-Tudo, enquanto tipologia subversiva face aos limites do humor e da seriedade, têm diversas funções muito objectivas:

Uma primeira função prende-se com a organização da cena: 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;

Uma segunda função diz respeito à regulação do espaço e tempo: *“Há duas coisas na parte dos palhaços (...) (primeiro) é quem manda parar: – eles estão a tocar e nós a apanhar moedas. Há sempre um de nós que chega, para mandar parar e começa o nosso número, e há sempre uma anedota (...) para eles saberem que quando acabar a anedota começam. 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 temos algum tempo para arrumar (...) adereços”* ‘IPRF’;

Uma terceira função é a de *“Ponto”*: para algumas personagens, quando um súbito esquecimento tem lugar, cabe aos Faz-Tudo resolver o problema. Esta é uma tarefa considerada pelos interlocutores como muito importante e que, a pouco e pouco, tem vindo a desaparecer: O Faz-Tudo *“servia para as brancas, para os ajudar! Se um se enganava aparecia o Palhaço!”* ‘ILRA’. A função de ponto pode não ser a do aditamento puro e duro, mas tão-só de natureza fática, ampliando ou bloqueando o processo comunicativo e dando assim tempo para a resolução dos mais inadvertidos e imprevisíveis esquecimentos: *“No desenrolar do fundamento, mandam-se umas piadas, às vezes, até para cortar algum engano. Se eles estiverem atentos conseguem meter a tempo e dizer*

³⁵⁰ Na verdade, este momento do ano, ligado que está a um ciclo de vida que cumpre a necessidade de renovação é simbolicamente recriado todos os anos, mesmo que desse facto já não haja a consciência do porquê de o fazer (Eliade, 1992).

*uma piada e a pessoa toma atenção à piada e às vezes essa piada até ajuda quem está no Fundamento. Se o palhaço estiver com bastante atenção e se souber, manda uma piada e consegue dar aí o ponto à pessoa que está (com uma branca)” ‘IPLM’;*³⁵¹

Uma quarta função é relativa ao corte com o que se vem desenvolvendo: Os “palhaços, a parte cômica (cortam) com as piadas no meio da apresentação da peça” ‘IPLM’. A função de corte é perspectivada ao nível da concepção do cómico integrado na dualidade ordem versus desordem (Bakhtine, 1970; Eco, 1989). Os Faz-Tudo “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” ‘ICAE’. Neste sentido, o papel do cómico, pode também ser evidenciado enquanto oportunidade dos representantes da cultura popular exercerem o seu poder, face aos padrões normativos duma cultura instituída (Bakhtine, 1970). Mas a questão é mais complexa se analisarmos as diversas “fronteiras” de registos, sobretudo o relativo ao registo do humor e a enunciação ritualizada, estatuída e codificada restritivamente: “Acho muito curioso e muito interessante porque é como se fosse a modernidade a meter-se e a quebrar aquele passado, mas os outros a resistirem e a permitirem que aquilo aconteça sem nunca perderem a compostura, digamos assim!” ‘IAMF’;

A quinta função contempla a reatualização da crítica como os temas dos Fundamentos raramente remetem para a vivência actual e contemporânea, os Faz-Tudo “tentam arranjar piadas, graças de agora, coisas relacionadas com os tempos de hoje” ‘IPSG’, de forma a fazer a ligação com as temáticas do quotidiano. Esta função esteve num passado não muito longínquo (durante o Estado Novo) necessariamente ligada ao fenómeno censório, que alastrava o seu poder de controle a todo o tipo de manifestações³⁵², cabendo aos Faz-Tudo o papel de porta-voz da insatisfação e crítica populares.

³⁵¹ O conhecimento prévio do texto do Fundamento e a atenção à sua dramatização por parte dos Faz-Tudos é considerado não apenas útil para a função de ponto, mas também para uma melhor entrada dos momentos de ruptura e corte: “Tem que estar, mais ou menos, atento ao fundamento para ver aonde é que ele (pode) entrar, para fazer rir as pessoas” ‘IPFB’.

³⁵² A linguagem por vezes excessiva dos Faz-Tudo e o seu diálogo com as audiências na referência a autoridades locais ou no tratamento de temas pertinentes no contexto da comunidade fez com que muitas vezes os mecanismos censórios actuassem: “aqui houve notícias em que eram denunciadas como mentores de um espectáculo com imoralidade e depois tinham que lidar com as autoridades e isso era muito complicado” ‘ILRA’. No período anterior ao 25 de Abril, a representação dos Fundamentos passava sempre por uma autorização expressa para a sua apresentação. Partia-se assim “do princípio que há um texto, mas, quando havia improvisos, dependia das pessoas que estavam a assistir” ‘ILRA’. Na verdade, para os Faz-Tudo não existe um guião fixo. Eles escolhem os seus gags e intervenções em função das redes de sociabilidade existentes em cada local de apresentação.

É óbvio que esta função de reactualização está indissociavelmente ligada à expectativa de uma boa improvisação;³⁵³

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. “*Por um lado, tem a leitura que eles não interagem com os palhaços, eles mantêm-se imperturbáveis, mas também sem (nunca reponderem) permanecem ali como se não acontecesse nada e não é verdade porque vai acontecer qualquer coisa, portanto acho que pode ter várias leituras*” ‘IAMF’. Ainda que o trabalho dos Faz-Tudo possa ser encarado como simples anedotário³⁵⁴, ele vai muito para além disso;

A sétima função advém da superação desconcertante da narrativa (sagrada ou não). Verifica-se também, no exacerbar que o Carnaval possibilita, uma clivagem ao nível do sagrado versus profano: “*A questão religiosa (entra) na dramatização séria (...) (estão) completamente concentrados, e é o Palhaço que os integra no tempo mágico do Entrudo, do Carnaval*” ‘ILRA’. Se para este interlocutor a dimensão do sagrado está confinada à seriedade da dramatização, poderemos contrapor a presença do verdadeiro riso como “*manifestação de um contacto com o mundo divino*” (Minois, 2003, p. 30). Neste caso, a presença do profano, ligado ao tempo de excessos do Entrudo reflecte-se “*como um princípio corporal cómico*” sedento de satisfação das necessidades básicas ligadas ao «baixo corporal» (Eco, 1989). Ao nível teatral, Brook aborda esta temática remetendo para o que caracteriza serem as distinções entre Teatro Sagrado e Popular:

Isto nos traz de volta ao ponto onde o Teatro Sagrado e o Popular demonstram o seu antagonismo. O teatro Sagrado trabalha com o invisível e este invisível contém todos os impulsos escondidos do homem. O teatro Rústico diz respeito às ações do homem porque ele é terrestre e imediato; visto que admite a malícia, a risada, o rústico ao alcance da mão torna-se melhor do que o popular e, vivo, parece melhor do que o sagrado impalpável (ibid., 1970, p. 40)

³⁵³ A reactualização está muito ligada à capacidade de improvisação. A qualidade de improvisação perante uma dada situação é considerada fundamental. Um interlocutor com pouco conhecimento sobre a performance e com funções de moderador no grupo de debate, ao questionar os performers sobre o que está ou não escrito, fez revelar uma das importantes atribuições dos Faz-Tudos, ou seja a de reactualização. Leia-se o diálogo: CPC: “*Mas são tudo textos que já estão escritos? (...) o que me dá a impressão é que as piadas, as graças, dos dias de hoje, do Sócrates ou da Ferreira Leite ou sei lá doutros é o trabalho dos palhaços.*”. Mestre LM: “*Claro, eles trabalham a rua vamos lá, mas o Fundamento já está escrito*”. R. F.: “*Pois, por exemplo este ano é o Lavrador, ora já quase nem há lavradores e nós trabalhamos a rua, o que vem na boca (...) as nossas sátiras são daquilo que é o dia-a-dia*”. C. P. C.: “*Isso feito por vós?*”. R. F.: “*Pois, são as bocas que se metem*” ‘GD (RF,CPC,MLM)’. Ainda sobre a necessidade de uma boa improvisação, os Mestres dos dois Grupos de Brincas acrescentam: “*Os palhaços fazem a sua aparição. ... ‘IPSG’ e “eles não estão restritos a terem de fazer assim como nós temos de fazer (dizer o texto do Fundamento). Eles é. . . o que lhes vier à cabeça ou o combinarem uma brincadeira qualquer para fazerem*” ‘IPLM’.

³⁵⁴ Para os próprios Faz-tudo no activo, pressente-se a associação da presença da comicidade quase e só pelo uso das anedotas: “*No mínimo uma anedota a cada um, depois se calha... um então conta duas, outro três, pede-se no mínimo uma a cada um (...) Mas depois ao vivo é o que se vê*” (ri e começa a contar algumas gaffes durante as apresentações) ‘IPRF’.

Na linguagem usada pelos Faz-Tudo, em permanente cumplicidade com as audiências, a obscenidade é rainha e são explícitas as referências aos peidos, arrotos e fornicção, integrando abundantemente os repertórios das suas intervenções.³⁵⁵ Também as suas acções reflectem este desígnio de total superação da narrativa, pois são permanentemente acompanhadas de adereços sexuais e de tentativas propositalmente desastradas de simulação de cópula com menor intensidade, e provavelmente de acordo com o efeito que os temas obscenos têm nas audiências, exercitam o estabelecimento hierárquico do poder entre eles, recorrendo ao insulto mútuo, empurrando-se e simulando a agressão. Não raramente acontece perderem o equilíbrio e reboarem pelo chão, o que *“traí o carácter ilusório da estabilidade, os que vêm uma pessoa cair passam de um mundo que é estável para o mundo escorregadio”* (Alberti, 1999, p. 201);³⁵⁶

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”* ‘ICAE’. Na ligação que os Faz-Tudo estabelecem com os públicos, assiste-se, efectivamente, a este controle espacial da assistência durante as performances;

³⁵⁵ *“a sujeira que caracteriza a rudeza; imundície e vulgaridade são genuínas, obscenidade é fascinante; com estas o espetáculo se reveste do seu papel de libertador social, pois por sua própria natureza o teatro popular é anti- autoritário, antitradicional, antipomposo, antipretensioso. Este é o teatro do barulho é o teatro do aplauso”* (Brook, 1970, p. 38).

³⁵⁶ É interessante perceber que, para alguns interlocutores, esta função de superação desconcertante não é desejável; torna-se excessiva ou não compreendida de todo: *“Eu acho, que era nesse dizer, nesse ritmo que eles vão marcando que depois os outros (os Faz-Tudo) desestabilizavam um bocadinho. E, às vezes, perdia-se aquele embalar, de entrar naquele ritmo, eles depois cortavam, saíam (...) Embora possa ser a própria função que eles tenham mas, às vezes, ficava um bocado embalada naquela questão da rima e do ritmo, aquela leva... e eles depois cortavam, embora possa ter a ver com a estrutura mas, às vezes, não funcionava, não era necessário ali”* ‘ICRW’. Isto verifica-se tanto perspectivado por elementos da audiência, como pelos próprios pares, performers: *“durante a peça eles às vezes vão-se metendo com as personagens, dizendo-lhe assim qualquer coisa, e se as pessoas não estão preparadas para isso começam-se a rir”* ‘IPSG’.



Foto 57 – Fundamento Giraldo Sem Pavor do Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2007 / Cred. Fot. I. Bezelga

Por fim refere-se a nona função, ou sejam as funções perdidas. Alguns atributos tradicionais dos Faz-Tudo não se mantêm, hoje em dia, devido a perda de sentido. Um desses atributos refere-se a tarefas de vigilância e de manutenção do segredo:³⁵⁷ “*Os palhaços nos ensaios o que é que faziam. Eram os vigilantes para ver se alguém estava a ouvir os ensaios (...) à escuta (...) eles não estavam connosco lá dentro (...) estavam de vigia (...) só era conhecido o nosso Fundamento (...) quando saíamos no dia do ensaio geral. Ninguém sabia qual era o Fundamento, ninguém, ninguém. Se algum desconfiava que alguém estava a ouvir aquilo saía tudo a correr (...) para ver*” ‘ILAO’. O factor surpresa era – e, de certo modo, ainda continua a ser – um elemento extremamente importante neste tipo de performances. Espera-se não só que supere a performance anterior, como possa superar também o próprio domínio do imaginável e que, portanto, seja capaz de exercer junto da audiência um impacto de franca admiração (a perlocução). É um elemento extra que motiva a preparação, o treino e o ensaio. O efeito que surte é duplamente ‘prazenteiro’ e consolador. Daí a função clássica – ainda que perdida na actualidade – ligada ao segredo.

³⁵⁷ Apesar dos Faz-tudo se encontrarem um pouco à margem da preparação da performance, na sua vertente de apropriação do texto do Fundamento, estavam presentes no local dos ensaios, ele próprio um local mais secreto do que é actualmente: “... iam combinando também as suas brincadeiras e vigiavam” ‘IPJB’.

Outra das funções perdidas – embora hoje ainda praticada, mas obviamente não servindo os propósitos sociais pela qual terá sido introduzida – refere-se à recolha dos donativos que a audiência envia para o centro da roda.



Foto 58 – O Penico para recolher donativos Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga

Respondendo ao apelo de ajuda do Mestre: “*Serviam para receber o dinheiro*” ‘ILRA’, “*tínhamos que arranjar algum dinheiro e nós aproveitávamos aquele que mandavam para a roda, para os nossos pés*” ‘ILMB’ as audiências continuam a gratificar os Grupos de Brincas.³⁵⁸ São os Faz-tudo que continuam a apanhar as moedas deitadas ao chão e que vão amearlhando num penico. Apenas as notas têm destino diferente e são presas ao estandarte pelo porta-bandeira.

Da nossa análise face ao inúmero leque de funções que os Faz-Tudo têm, emerge uma primeira questão que se prende com a responsabilização de que estão incumbidos para o bom funcionamento da performance. É por vezes um trabalho invisível de “*contra-regra*”, pelo que existe uma dúbia valoração da sua importância: “*Normalmente diz-se que os palhaços “Ah, os palhaços!”* (com desdém), mas os palhaços têm um papel muito importante na nossa representação” ‘IPLM’.

Pela especificidade de não terem uma estrutura de jogo fixada por um texto e pela liberdade que lhes é conferida face aos outros performers, os Faz-tudo “*são os mais actores. Terão de ser os mais actores, os mais inteligentes, aqueles que transpor-*

³⁵⁸ Anexo E 30: Fotos de interação com a assistência na altura dos donativos

tam, porque têm que saber perfeitamente o Fundamento, têm que saber o que se passa ali dentro do círculo para poderem estar ligados ao exterior fazendo esse ponto, essa ligação, abrindo brechas na “roda” para deixar haver uma ligação” ‘ICAE’. No entanto, esta responsabilidade acrescida não é percebida de forma consensual. Para os elementos mais jovens dos Grupos, pelo facto de atribuírem um excessivo peso à tarefa de decorar o texto, no processo de preparação da performance, desvalorizam a o papel do Faz-Tudo: *O “palhaço tem menos responsabilidades” ‘IPFB’,* embora, para outros, essa seja apenas uma visão superficial da função: *“(fazer de) Palhaços é um papel, parecendo que não, difícil” ‘IPJC’.*

Esta questão é, em termos gerais, muito pertinente para a nossa análise, pois reflecte uma certa falta de exigência no desempenho dos Faz-tudo e uma difícil compreensão do seu fundamental papel: *“dá-me ideia que os palhaços precisam de um papel muito maior e, lá está, seria reservado a eles essa actualização e essa relação com a comunidade ou então aprofundando o tema” ‘ICAE’* como elementos indispensáveis neste tipo de performances, a valorização das qualidades e competências de comicidade dos Faz-Tudo relacionam-se directamente com a eficácia de surtir (ou não) efeito catártico junto da comunidade. Tem-se vindo a assistir a uma gradual ‘perda de função’, fruto de desconhecimento, empobrecimento da memória e do processo de degradação da experiência. Segundo Benjamim (1994, 2000) *“unidade”* e *“continuidade”* são conceitos fundamentais não apenas no aprofundamento do sentido de experiência mas na própria construção de conhecimento.

Durante o trabalho de campo, percebemos que o investimento dos próprios Faz-Tudo na procura e criação de novas situações e de uma maior elaboração depende muito ‘do troco’ que os públicos dão. Eles dispõem de um pequeno acervo de gags possíveis, situações cómicas e anedotas, que vão gerindo nuns sítios com uma grande economia e noutros com um maior desenvolvimento *“esticando”* e improvisando. A duração no desenvolvimento da sua prestação está articulada com as respostas que vão tendo da audiência e da interacção estabelecida com o público logo no início da apresentação. É essa análise que permite a decisão *“in situ”* do tipo de gags a desenvolver, nem sempre, embora, compreendidos da melhor forma, seja por banalização, esvaziamento ou falta de originalidade³⁵⁹.

³⁵⁹ *“Dá-me ideia que o papel dos palhaços (...) tal como ocorre com o corte do texto, também tem provocado uma maior pobreza, um desaparecimento de sentido e da função, até pelas referências que procuram, o tipo de anedotas, o jogo que estabelecem” ‘NB (07/2008)’. “Ficam os palhaços, mas sem estar (...) imaginamos nós que tinham essa dimensão (mas) não têm essa capacidade ou estão desfocados, ninguém lhes disse se calhar para ouvir o texto com atenção e tentar (jogar com ele) “ICAE’.* A falta de originalidade na composição do Faz-tudo é referida por alguns interlocutores: *“Os palhaços são iguais em todo o lado (...) há essa coisa de eles serem palhaços iguais a quaisquer outros palhaços nas festas das crianças” ‘IAMF’;* a facilidade em aceder a uma vasta gama de figurinos de palhaços padronizados e económicos faz com que ocorra um certo empobrecimento: *“Tive acesso a algumas fotografias, o Faz-Tudo está lá, mas, de facto, tinha uma outra roupagem” ‘NB (07/2008)’;* *“é mesmo a questão da roupa que não se adequa” ‘ICRW’.* A previsibilidade instala-se mesmo entre os próprios performers, o que de certeza traz empobrecimento à performance. *“depois, passado um tempo já não nos rimos porque já sabemos o que é que eles (Faz-Tudo) vão dizer” ‘IPSG’.*

Existe como que uma “*bolsa de valores*” de performers de Brincas: “*aquela gente das Brincas conhecem-se todos uns aos outros e vão buscar palhaços ou, vão buscar pessoas que já trabalharam com as brincas*” ‘ILRA’.

Entre os Faz-Tudo, é bastante evidente a existência de uma determinada cotação. Aqueles que são considerados os melhores, os ‘*assim assim*’ e os que, não tendo jeito para decorar décimas, apenas lhes resta serem Faz-tudo.

Contrariamente ao que hoje ocorre, já que não existe concorrência entre os Grupos (com estabilidade só já se apresenta ao público o grupo de Brincas dos Canaviais), deixou de existir mobilidade de performers, facto que antes tinha – e que hoje teria – importância nos graus de exigência das prestações, nomeadamente ao nível dos Faz-Tudo: “*Os palhaços este ano (faz gesto de desagrado) ainda vi alguns em 1983, ainda fui a um monte em segredo assistir a um ensaio, em que o palhaço que foi naquele ano para essas Brincas estava a ser assediado pelas outras Brincas todas, os palhaços eram cobiçados e muito disputados*” ‘ILRA’.

A concorrência, a complementaridade e a relação entre Faz-Tudo nem sempre tiveram destinos felizes. Ao longo do trabalho de campo, “*percebemos que, durante o tempo de ensaio, os Faz-tudo eram cobiçados. No ano de 2008, inclusivamente apareceram dois a disputar papel de chefe dos Faz-Tudo (...). A relação de poder que se percepcionou teve que ver com uma baixa no costureiro grupo de Faz-Tudo do Grupo de Brincas dos Canaviais. A vinda para o Grupo de dois antigos Faz-tudo do Grupo de Almeirim, de que notoriamente um era o leader, fez despoletar uma surda tensão que foi resolvida durante as apresentações, cada qual encontrando o seu protagonismo dentro do jogo. O terceiro elemento funcionou sempre como um solitário, dificilmente encontrando espaço no trio que se constituiu. Efectivamente, no ano seguinte “encontrámo-lo sozinho “performando” em plena Praça num único dia. A sua tristeza contrastava assustadoramente com o seu figurino, fazendo lembrar os textos de Raul Brandão. Foi muito ténue a interacção com os Faz-Tudo do Grupo como que a reafirmar o seu “solo”. No ano seguinte, já em 2010, saiu integrado no novo Grupo recém-formado do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo com o mesmo colega com que tinha participado no Grupo dos Canaviais em 2008. Passados uns dias soubemos que se tinha suicidado e de alguma forma esse facto não causou o espanto transtornado que poderíamos supor!” ‘NB(04/2010)’*

No grupo de Brincas dos Canaviais, os 2 Faz-tudo em permanência,³⁶⁰ exacerbam propositadamente algumas características físicas, nomeadamente ao nível de se tornarem visivelmente maiores e mais gordos do que na realidade são, parecendo coadunar-se com a perspectiva veiculada por Kocur (2008), na descrição do performer Will Kemp, um aclamado ‘clown’ que trabalhou com Shakespeare: “*he was also appropriately ugly – he had a squint, may have used a rustic accent and suffered from serious obesity, what didn’t hinder him from performing high-spirited leaps that made him famous. Huge body was his main vehicle for clowning*” (ibid.).

³⁶⁰ “(Ricardo e Bruno) Eles os dois fazem um bom par” ‘IPFB’.

Uma outra questão importante é a que se prende com a versificação em décimas, uma das características chave das Brincas. Daí que a habilidade para fazer décimas seja percebida como uma mais-valia. Os Faz-Tudo também têm as suas décimas que se integram na estrutura da apresentação, junto com os outros performers no tributo à bandeira do Grupo e que, contrariamente ao que sucede no texto do Fundamento, são criadas pelos próprios performers. No Grupo de Brincas dos Canaviais um dos Faz-Tudo de serviço, Bruno é um exímio criador de décimas e repentista. Acontece que, para outros, essa é uma tarefa para a qual não se sentem verdadeiramente vocacionados: *“Eu não faço (décimas), eu não tenho pinta nenhuma para (criar)”* ‘IPRF’. Seja como for, a criação como um todo da cena a partir dos Fundamentos – incluindo a própria oficina inventiva das décimas – podia ser ainda mais estimulada, caso a participação dos Faz-Tudo fosse mais efectiva desde o início. A participação dos Faz-Tudo, no processo de preparação da performance, sobretudo no espaço de tempo reservado aos ensaios do Fundamento, não se faz muito notada: *“Eles chegam e dizem que não fazem falta e que só vêm nos últimos ensaios. Às vezes, até lá estão mas participarem mesmo e mostrarem-nos (não!), até a nós, que não sabemos o que eles vão fazer (...) dizem: «Ah porque depois também vos aborrecemos de estar sempre a contar as mesmas piadas e depois vocês já nem se riem» (...) Estamos sempre a dizer: (...) «Vocês têm que começar antes, e participar mais cedo, porque depois lá, nós não estamos à espera e depois começamos a rir»* ‘IPSG’.

Podemos questionar se o tipo de comentários ou de intervenções que os Faz-Tudo levavam a cabo, em anteriores Grupos de Brincas, seriam mais estruturadas, ou se teriam mais acentuada a função de corte na estrutura dramática que os Fundamentos actuais impõem. Devemos, contudo, referir que os Fundamentos em circulação, todos da autoria do Sr. Raimundo, e que foram usados pelos Grupos de Brincas durante todo o desenvolvimento do Estudo, não nos permitem aferir de possíveis implicações no desempenho dos Faz-Tudo em função de outras estruturas dramáticas.

IV. 6. 1. 2. 1 c) O Acordeonista

Como já referimos, todos os performers do Grupo de Brincas assumem também o papel de músicos, com excepção do Mestre. No entanto o acordeonista parece ter lugar na performance por via da sua competência como músico, inversamente ao que se passa com os outros performers. Neste caso, ele é também intérprete do Fundamento, mas nunca o protagonista.

Existir um acordeonista disponível para tocar e simultaneamente assumir um papel no Fundamento é quase condição sine qua non para a organização de um Grupo de Brincas: *“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”* ‘ICAE’. *“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!» e cada um desenrascava-se e tocava o que podia. O único músico, o único que sabia tocar ou que já tocava antes era o acordeonista, depois valia-se um bocado disso, na*

maior parte das vezes valia-se disso. Se calhar o primeiro acordeonista que andou sem ser pago foi o Carrageta que era do Bairro de Almeirim e o segundo foi o Carlinhos (que faz aquilo exclusivamente por gosto (...)) mesmo nos tempos antigos, por alguma coisa se pagava ao acordeonista... que eu não concordo” ‘IPG (LC,JMF)’.

Constatámos que uma das questões essenciais para a sobrevivência dos grupos é o facto de terem (ou não terem) um acordeonista disponível, sendo aliás o único performer remunerado: *“A única pessoa que recebe algum dinheiro com isto das Brincas é o acordeonista, tem o instrumento...e é uma questão das regras lá deles”* ‘ILLM’.

A propósito da qualidade da prestação musical do acordeonista, alguns interlocutores referem que *“cada vez haverá menos pessoas que os poderão acompanhar a esse nível”* ‘ILRA’. Durante o nosso estudo, não foi difícil apercebermo-nos de que é mais fácil arranjar um Mestre do que arranjar um acordeonista: *“Porque há poucos, para já o acordeonista é aquele indivíduo que já tem que ter algumas posses para ter o acordeão; em segundo tem que saber um bocadinho de música para tocar. E, então, há sempre poucos acordeonistas se bem que através da escola de amadores de música (...) Havia lá moços que sabiam tocar música, acordeão mas não são esses moços que tocavam nas Brincas. Eram os indivíduos populares. O indivíduo que tocava música de ouvido, nos bailaricos (...) e há essas pessoas com 40 ou 50 anos”* ‘ILLM’. Há que compreender que o acordeão ou a concertina há sessenta ou setenta anos era um instrumento muito comum que detinha um papel fundamental na sociabilidade festiva rural para animar os bailes (Sardinha, 2000). O protagonismo do acordeonista assenta assim nessa tradição, mas também na responsabilidade de *“arranjar a música para a canção, não a compõe mas adapta (...) a música é o acordeonista que depois vê: «Ah, esta música aqui (...) a melodia fica melhor aqui do que a outra»”* ‘IPFB’

IV. 6. 1. 2. 1. d) O Porta-bandeira

Por fim, convém notar que a função de porta-bandeira é sempre acoplada ao desempenho de uma personagem do Fundamento. Vai rodando por vários performers de ano para ano, no entanto é sobretudo distribuída aos elementos na *“força da idade”*, jovens e com papéis distribuídos relativamente pequenos, já que terão que a carregar durante toda a função.

Por vezes, ocasionalmente o Mestre fica responsável pela Bandeira na roda, enquanto decorre a representação e o Porta-Bandeira entra na acção enquanto personagem do Fundamento.

Actualmente, não se constitui, para o seu portador, como um signo de particular relevância, o sinal distintivo da comunidade que representa, o que indicia um relativo alheamento dos actuais performers face à sua condição identitária inicial.³⁶¹

³⁶¹ Sobre o tema da bandeira e estandarte abordaremos mais adiante neste capítulo.



Foto 59 – A Bandeira do “Lavrador” Grupo de Brincas dos Canaviais, N.ª S.ª Machede, 2009 / Cred. Fot. Clara Alvarez

Contrariamente à evolução corporal coreografada desenvolvida por outros famosos porta-bandeiras – oriundos quer das campanhas militares, quer dos desfiles das Escolas de Samba cariocas – aqui, nas Brincas, não fica sugerida qualquer articulação entre a acção de porte/transporte com uma movimentação/corporalização específica.

IV. 6. 1. 2. 1. e) Diversidade de Personagens dos Fundamentos

A primeira questão que se nos coloca neste item tem a ver com a equação Figuras versus Personagens, neste tipo de performances.

As práticas performativas dos participantes destas formas de teatro tradicional são muito diversas da tradição realista europeia. Efectivamente, o que estes “actores” enunciam talvez não se possa chamar de personagens, mas sim e apenas, figuras.³⁶² A personagem-tipo corresponde a uma forma recorrente no teatro popular e nalgumas formas sucedâneas, nomeadamente no que se refere ao teatro de rua e ao teatro de inspiração popular, muito frequente no contexto latino-americano e brasileiro. Figura, numa primeira acepção, remete para um tipo de composição menos trabalhada, apenas es-

³⁶² A figura caracteriza-se em largas pinceladas e de forma pouco pormenorizada, o que permite um reconhecimento imediato. Segundo Pavis (1996), o recurso a personagens-tipo, tão comum no teatro popular, permite a optimização dos frágeis recursos, nomeadamente para conseguir lidar com os saltos da acção e com o jogo dos actores.

boçada. No entanto, se levarmos em conta a natureza discursiva desta forma teatral, percebemos que a criação da Figura tem uma razão de ser. O “actor” destes contextos evidencia perante a assistência a separação entre o ‘eu-actor’ e o ‘eu-personagem’, reforçada por aspectos visuais e discursivos. Apresenta-se, portanto, como um membro da comunidade que tem a responsabilidade de transportar consigo uma determinada figura. “*Se calhar nem podemos falar mesmo da capacidade de construção de personagem, se calhar não há construção de personagem. É um apontamento (...) O carácter, não é? Jogam muito por esta caracterização. Muitas vezes, em excesso pela roupa, pelos adereços*” ‘ICRW’.

O número de personagens presente num Grupo de Brincas é variável e está intimamente ligado ao Fundamento (texto dialogado e de características sempre diversas³⁶³). Pode considerar-se que o Mestre, os Faz-tudo, o Acordeonista e o Porta-Bandeira (elementos fixos na estrutura das Brincas) são os únicos sem um “*papel*” definido pela evolução dramática do Fundamento.³⁶⁴

Podemos assistir a alguma recorrência de Figuras de Fundamento para Fundamento, correspondendo aos diversos tipos que mais frequentemente se encontram no teatro tradicional:³⁶⁵ O padre, o lavrador, o pastor, o rei, o doutor, etc.



Foto 60 – Rei e Príncipe Grupo de Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. R. Fernandes

Foto 61 – Padre Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. F. Mendes

³⁶³ “*Variam muito os Fundamentos assim (...) no número de personagens*” ‘ILMB’.

³⁶⁴ No entanto, quer o Acordeonista quer o Porta Bandeira acumulam o desempenho de pequenos papéis no Fundamento.

³⁶⁵ Frequentemente a identificação da personagem é sobretudo realizada por signos externos, ou pelo figurino: “*Os personagens são identificáveis até pelos objectos que eles vão pondo (...) o fato também os identifica*” ‘ICRW’.

Embora estas Figuras sejam variáveis, assiste-se a uma maior ou menor adequação de certos papéis a alguns performers. Tendo em conta um maior grau de experiência são atribuídos a esses performers os papéis dos protagonistas.

Como já referimos, assiste-se a uma certa especialização no desempenho de personagens femininas não sendo, no entanto, exclusiva

Presente-se uma certa estabilidade em diversos tipos de personagens apesar da existência de diferenciação que acaba sempre por ser determinada pela própria história a contar:³⁶⁶ *“(Tive) papéis muito parecidos na «Rainha Santa Isabel» e nas «Encantadas», como reis ou padres, ou soldados”* ‘IPG(LC,JMF)’. As características físicas e de personalidade são factores mais importantes para a fixação a determinados papéis do que as competências expressivas ou de interpretação. Com efeito, as diferentes características individuais – presença física, projecção vocal, idade – surgiram-nos como indicadores constantes na distribuição. De notar ainda a disposição para acumular funções, até porque cada um dos performers alia à figura que personifica a função de músico na banda. Por outras palavras, quando nos referimos à variabilidade e fixação, também estamos a referir-nos aos performers enquanto instrumentistas já que *“cada um leva o seu papel e cada um leva o seu instrumento para tocar!”* ‘ILMB’.

Uma das razões de preferência pelo desempenho de determinados papéis relaciona-se com a possibilidade de interagir com a audiência, ainda que a integração na cena como personagem do Fundamento confira um status especial, simbolizado por *“estar na roda”*.

A reflexão patente no discurso de um interlocutor performer ilustra bem este aspecto: *“Quando saí em palhaço, queria sair em palhaço. Mas só que depois não gostava: «Ah, quero entrar na roda! Acho que é mais fixe!» (...) Naquela altura dizia isso. Às vezes, começo a pensar: (...) «Ah, eu gosto de aqui estar! (...) Na roda, no Fundamento». Mas há outras vezes que penso: (...) «Ah!, se calhar, estar em palhaço, se calhar, tem outro papel. Posso ir falar com as pessoas, posso fazê-las rir. » Mas eu gosto mais de sair no Fundamento”* ‘IPFM’.

Duma forma geral, o protagonismo é percebido pela capacidade de memorização, ou seja, pelo número de décimas que se tem que decorar: *“O meu primeiro papel foi de Guarda (...) tinha cinco décimas (...) (uma personagem com pouco protagonismo) secundária, digamos assim. Era o primeiro ano também ninguém sabia se eu conseguia fazer mais se não. E a intenção era ir tocar caixa (...) Logo a partir do segundo ano”* (começou a ter papéis grandes) ‘IPG (LC,JMF)’. Como já foi referido, a participação nos primeiros anos de Grupo, o que é extensivo aos mais jovens, pressupõe um período probatório de aprendizagem onde os neófitos adquirem conhecimento e experiência.

³⁶⁶ A tipificação conduz os performers a especializarem-se numa personagem dada e daí tornar-se relativamente comum a distribuição tácita desses papéis, tal como era comum ocorrer na Comedia del’Arte (Berthold, 2005).

IV. 6. 1. 2. 2. Corpo, Movimento e gestualidade

*“All performing work begins and ends in the body”
(Schechner, 1973, p. 132)*

O uso do Corpo e a gestualidade presente na Performance das Brincas, pode-se pautar por uma série de características que dificilmente se enquadram nos modelos de análise teatral convencional.

Na reflexão de Certeau (1994) sobre as práticas corporais quotidianas, o autor descreve-as como *“táticas silenciosas e subtis”* consubstanciando-se num conhecimento de *“tipo tácito”* (ibid., p. 21). O Corpo é assim um veículo de conhecimento, pelo qual nos apropriamos do mundo.

Corpo, pensamento e linguagem não podem, no entanto, ser separados:

O que torna inseparáveis o pensamento e o corpo, é muito simplesmente o fato deste último ser o indispensável hardware do primeiro; a sua condição material de existência é que cada um deles é análogo ao outro no seu relacionamento com o respectivo ambiente (sensível, simbólico), sendo o próprio relacionamento em si do tipo analógico nos dois casos (Lyotard, 1989, p. 24)

Já referimos no primeiro capítulo a proeminência do corpo na contemporaneidade, assistindo-se, de certa forma, ao estabelecimento de uma relação narcísica dos indivíduos com o seu próprio corpo. No entanto o lugar que o corpo ocupou ao longo da história foi variando, ocupando diferentes papéis. Para Néspoli (2004) nas sociedades orais:

Os mitos e ritos são as formas de transmissão de saberes que articulam os indivíduos à realidade social, reforçando sua posição no território cultural (...) o ritual, as formas visuais, a performance e o corpo são modos de armazenamento do conhecimento. Não existem outras formas de armazenamento, a não ser através da manipulação de elementos mitológicos e códigos estéticos. “(...) 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 (ibid., pp. 12 /14)

Parece, no entanto, que nas práticas corporais dos performers das Brincas, este movimento contemporâneo, de proeminência do corpo, não é acompanhado, antes apresenta-se de certa forma *“cristalizado”* segundo um conjunto de padrões culturais que os fundamenta e justifica.

La imagen corporal omnipresente en la cultura cristiana occidental – Cristo crucificado – generará una fortísima estilización simbólica del cuerpo que se caracteriza por (1) la frontalidad, (2) la amplia apertura de los brazos, (3) las piernas juntas y de lado (¿para ocultar el sexo?), (4) el hieratismo de toda la figura, y finalmente (5) un recogimiento general del cuerpo hacia su centro. Este conjunto de normas que tienden secularmente a diseñar un cuerpo ideal recto, sobrio, moderado, asexuado, impasible, permanece prácticamente inmutado (...) Se trata, entre otras cosas, de regularizar las apariencias según cánones estrictos y comunes que definan una pertenencia social (Calamaro, 1999, p. 41)

Podemos evocar neste momento a pertinência relativa das perspectivas que consideram a existência de experiências corporais básicas universais que se mantém com determinada estabilidade (Barba, 1994a; Hastrup, 1995).

Carlson (2004), numa leitura crítica da perspectiva do teatro antropológico de Barba, considera, que os pressupostos desses princípios de universalidade – elementos de pré-expressividade – assentam nas respostas da assistência

to performance not due to operations of some cultural “frame”, but because of a pré-cultural set of universal “physiological responses” to such stimuli as balance and direct tensions. Barba postulates that the pré-expressive level underlies all performance, Eastern and western, providing a transcultural “physiology” independent of traditional culture and involving such matters as balance, opposition, and energy (ibid., p. 27)

Também as perspectivas de Schechner (2002, 1995) e Barba (2006) divergem quanto à consideração do uso do corpo pelo performer que decorrem do que consideram “*performance*” e mesmo da consideração de “*representação*”. Assim, enquanto que, para Schechner (1995) existe um largo espectro de acções performativas decorrente dos vários papéis que assumimos na vida quotidiana e desse facto decorrem relações com o agir das manifestações performativas tradicionais,³⁶⁷ Barba considera existir a percepção de diferenças significativas quanto às acções quotidianas ou extra-quotidianas focando neste aspecto um dos elementos relevantes do treino dos actores do Odin Theatre:

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)

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.³⁶⁸

³⁶⁷ Schechner (1995) refere o exemplo indiano “*Ramlila*” para ilustrar de que forma as acções quotidianas e extra-quotidianas se afectam mutuamente: “*what people in northern Hindi-speaking India see acted out in Ramlila, tells them how to act in their daily lives; and how they act in their daily lives affects the staging of the Ramlila*” (ibid. ; p37).

³⁶⁸ “*Eu acho que aquilo tem muito (pausa) é a dimensão do ritual, ali. Acho que é importante assumir isso ainda com mais esforço, com mudança... embora seja muito estranho, mas não será necessário aquele momento, o teatro ou a dimensão performativa não necessita desse momento de estranheza para dizer «agora acaba a realidade»*” ‘ICAÉ’.

O tipo de movimento do Mestre é percebido como propositadamente estereotipado, embora tal remeta para a dimensão real de quem convictamente guia: *“Eu acho que aquele esbracejar tem que ver com o chamar a atenção por isso eu acho que ele está a ver (...) o espaço dele é quase circular e ele próprio é como se estivesse ali a varrer o chão, a limpar. Ao princípio fiquei... ao princípio chocou-me, é tão estranho, a imagem continua clara na minha cabeça, ainda hoje tenho a voz do homem na minha cabeça, porque acho que aquilo é mesmo forte, eu acho que aquilo (...) tem de se manter, aquele homem, aquela (figura) é muito forte”* ‘ICAE’. Tentámos perceber as origens dessa movimentação muito peculiar, sobre o que quer dizer e que tipo de significados poderá assumir/recobrir: *“Isso dos gestos, desde que eu me lembro, tenho visto sempre e vem já de há muitos anos. Não sei quem é que inventou, não sei nada disso (...) Há assim qualquer coisa de (...) uma marcação (...) Dos gestos com a música (uma) Sinfonia (...) Maestro”* ‘IPFB’. A persistência quase ritual dos gestos é justificada pelo seu domínio sobretudo imemorial: *“Antigamente os mestres também (...) Era a mesma coisa (...) Só que os gestos não são os mesmos, cada mestre adapta (...) mexe-se da maneira que ele acha mais bonito (...) É assim! São os gestos que dão as ordens (...) Já assim era com um outro tio meu, o irmão do meu tio e irmão da minha mãe”* ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.

Para outros interlocutores, a estranheza perante a gestualidade do Mestre *“re-mete para as claques de jogos futebol Americano (...) por causa daquela coreografia de chefe de claque”* ‘ICAE’. Aquele tipo de gestualidade está sempre presente no Mestre e embora seja difícil ver explicitados os seus códigos, é um dos elementos alvo de avaliação e crítica. *“Os antigos Mestres vão ver e observar e muitas vezes as primeiras críticas que fazem, traduzem os comentários sobre (...) “se está bem, ou se está mal em função dos gestos realizados pelo Mestre”* ‘NB(02/2009)’.

O quadro das apresentações da performance fica a dever-se inteiramente à tradição, à herança observada e à reactualização das normas estatuídas e interiorizadas. Não existe qualquer tipo de notação lógica ou diagramática da gestualidade. O que existe como *“matriz”* é uma base gestual que é reproduzida por imitação. Esta incorporação deverá historicamente ter assumido diversas formas, nem sempre programadas, tal como está a acontecer, nos últimos anos, com o jovem Mestrinho na sua relação com o pai. Seja como for, a praxis assenta numa continuidade que passa pela recriação de um leque de códigos algo restritivos e que são observáveis a ‘olho nu’ (a correspondência entre aquilo que há a comunicar e a expressão que o traduz não apresenta realmente invariantes significativas). A improvisação passa a tornar-se possível, neste sistema mimético, apenas e tão-só quando o nível de incorporação gera uma conduta prática que passa a funcionar, dando assim corpo vivo à tradição.

Na reflexão realizada no diálogo com os interlocutores, o uso do corpo e da gestualidade na actuação dos performers tornou-se uma questão saliente. Com efeito podemos considerar a relativa imobilidade corporal, inscrita numa tradição teatral que a considera adequada aos padrões comportamentais vigentes até finais do século XVIII (Campbell, 2008). A rigidez corporal dos performers das Brincas é percebida como decorrente da influência de uma estética teatral anterior ao paradigma instalado com a formação do actor: *“é o acontecimento do aparecimento das escolas de representação que é uma invenção do séc. XIX e dos métodos da criação do papel e da criação da*

personagem (...) Aparecem só no séc. XIX (...) até lá, tirando a comedia dell'arte, os actores eram mais ou menos estáticos (...) Também estou a tirar a comédia (...) E a tirar o teatro isabelino que provavelmente também era muito expressivo e muito corporal (...) Provavelmente sempre houve duas tendências no teatro, a tendência da expressividade, do desafio que é explicitar corporalmente de forma codificada e rigorosa e outra em que isso não é muito importante, o importante é o texto... o texto no sentido daquilo que se diz" 'ICJCC'. A este propósito, Zarrilli (2006) refere que "the acting is «gestic» because gender and class are defined not by realistic imitation, but by conventionalized gesture, movement, and costume" (ibid., p. 146).

IV. 6. 1. 2. 3. Voz, elocução e canto

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 enfatiza uma cadência rítmica que a aproxima do canto falado:*

O termo «canto» recobre uma forma muito particular de fonação e de entoação que tem suscitado interessantes debates sobre a «dificuldade de distinção entre falado e cantado», duas formas de produção vocal em torno das quais «se situam inúmeros fenómenos vocais tendendo, ora para o Sprech-gesang, ora ainda para a melodia cantada. Tanto assim que, ainda que não seja considerada propriamente «música» por um determinado grupo cultural, «toda a produção vocal, independentemente da definição falado/cantado, é considerada musical (Guimarães, 2000, p. 225)

A distribuição de papéis mais difíceis tem também a ver com uma maior capacidade de projectar a voz e de dominar uma boa dicção:³⁶⁹ *"No primeiro ano, acho que gostaram da minha dicção, como tenho uma voz forte é difícil ficar rouco. A partir daí começaram a aproveitar para fazer papéis com este impacto" 'IPG(LC, JMF)'. E durante o longo processo de ensaios, a memorização do texto dito concentra grande parte das energias: "A maior parte do tempo é gasta no texto (...) O tempo de ensaios é praticamente usado na apreensão do texto, no decorar o texto e dizê-lo da forma que aquele grupo concreto considera que é o ser bem dito" 'NB(03/2008)'.*

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.³⁷⁰ *"Os textos são enormes! aquelas pessoas praticamente muitos analfabetos como é que conseguiam decorar? (...) Como é que enfiavam tudo na cabeça e representavam em termos de voz... Juntavam-se na*

³⁶⁹ *"Os que conseguem pôr voz, é engraçado ver que eles foram criando como aquele cantor que faz e que não tem a técnica, mas que vai criando uma forma de apoiar a voz para conseguir ter uma voz realmente potente. Consegue mas é por amorismo e por experimentação. Se calhar, na primeira vez ficavam roucos. Agora já ficam menos, se calhar ainda ficam, com certeza que ficarão" 'ICRW'.*

³⁷⁰ *Mesmo que existindo a consciência da importância da escuta do texto, por parte dos performers, para o que canalizam muito dos seus esforços e técnica, a verdade é que nem sempre esse objectivo é atingido: "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'.*

praça, no terreiro, junto a uma taberna (...) saem da fila, saem da roda vão ao meio, falam, viram-se para o público é uma coisa extraordinária! Eu não sei se tinha lata para uma coisa dessas! Representam!” ‘ILLM’. O facto de ser em verso rimado é percebido como facilitador da aprendizagem do “*dizer a décima*” ajudando à memorização do próprio Fundamento. De facto revela grande eficácia ao nível da comunicação, sobretudo pelo facto de a performance ter lugar “*num espaço amplo e ao ar livre*”; isto é: “*funciona...torna-se audível em espaços abertos...*”. Com efeito, a “*linha melódica inscrita nos dez versos ajuda a projectar a voz. Eles não têm dificuldade em se fazer ouvir. Com alguns actores profissionais às vezes será mais difícil*” ‘NB(02/2008)’.

Os diversos interlocutores também se referem a estes aspectos: “*Percebi que tinha a ver com mecanismos de memorização, porque são textos muito longos, ou também com uma forma, uma certa musicalidade que ajuda à projecção de voz*” ‘ICAE’. A cadência da décima tem similaridades com uma forma de dizer poesia, que não é claramente a de hoje em dia, “*a cadência da poesia está ali...é fundamental*” ‘ILMD’. Esse contraste pode conduzir a uma estranheza imediata³⁷¹ ou a uma eficácia que os públicos encarnam de um modo paradoxalmente maleável e operacional. O ritmo e a musicalidade da décima torna-a particularmente adequada para o diálogo: “*com ella podían encadenarse largos parlamentos, encerrando en cada estrofa el pensamiento de cada personage*” (Ruiz & Traperó, 2001, p. 37).

Apesar destas considerações muito propícias à generalização, os Grupos de Brincas diferenciam-se face à modalidade que usam no dizer das décimas com regularidade durante as apresentações e tendo sobretudo como fonte os mais velhos, ouvimos comentários sobre a forma como ‘eles’ e os ‘outros’ dizem as décimas. Os juízos avaliativos do género – “*Ah! Mas eles não sabem dizer!*” – ou – “*Eles não dizem como nós*” – tornaram-se recorrentes ao longo do estudo. As diferenças na forma de dizer variam efectivamente de zona para zona, apesar de estarmos a referir-nos a uma geografia próxima que pode criar distâncias reais de um ou dois quilómetros: “*Nós temos uma pessoa no Grupo que entrou nas brincas do Bairro de Almeirim e a maneira de eles dizerem as décimas é totalmente diferente da nossa. Eles dizem mais a cantar, nós quando dizemos a décima parece que estamos a cantar, mas eles ainda estão mais a cantar. Eu não sei (...) cada zona (tem a sua maneira), antes havia mais Grupos de Brincas, era Canaviais, Degebe, Louredo, Espadas, Bairro de Almeirim, sei lá (...) e cada sítio dizia a décima de sua maneira, mas sempre a manter a décima*” ‘IPLM’.

As diferenças de género na constituição dos Grupos e nos vários tipos de dotes vocais ao nível da colocação, intensidade e altura, levou uma jovem interlocutora a ajuizar sobre o outro Grupo de Brincas da seguinte forma: “*Gosto muito de os ouvir a eles com voz de homem*” ‘IPTC’³⁷². Este tipo de percepção recoloca a questão da multificodificação no modo de dizer as décimas,³⁷³ embora para um público exterior à

³⁷¹ “*A surpresa estranha, onde fiquei assim um bocado abalada foi no texto e naquele código de gestos dos braços e ainda não consegui perceber a forma como dizem*” ‘ICAE’.

³⁷² “*No espaço vivo da performance, na interacção com a audiência, torna-se mais visível a variação nas competências desenvolvidas individualmente pelos performers. Existem diferenças, sobretudo nos mais jovens, quanto à colocação da voz (...) o problema nalguns é ouvir o que dizem*” ‘NB (03/2007)’.

³⁷³ “*É uma palavra teatral, é uma palavra teatralizada, é extra-quotidiana, tu não falas assim na rua*” ‘ICJC’.

comunidade que ‘gera as Brincas e a sua cena’ o modo pareça absolutamente invariante e até monótono. Com efeito, sobre a forma de dizer as décimas, encontrámos múltiplos aspectos relacionados, relativos a autenticidade, à aprendizagem e, naturalmente, à transmissão: “*A décima diz-se sempre de uma maneira que eu penso que é como nós a dizemos, penso eu, poderá haver pessoas que tenham outra opinião, mas a décima diz-se sempre assim. Mas há-se haver zonas em que dão outra entoação noutras frases, noutra maneira de dizer. É a própria décima que se presta (...) uma cadência assim longa*” ‘IPLM’. Existe uma codificação própria que “*vem da tradição oral, da poesia popular (...) Há uma valorização do verbo*” ‘ICJCC’.

As deficientes condições sonoras e a má preparação da voz são factores que, combinados, não podem deixar de ser referidos, pelo que acrescentam à análise da performance das Brincas. Alguns performers ficam realmente roucos após o primeiro dia de apresentações, por dificuldades decorrentes duma má utilização da voz. Em locais com mais concentração de público, para alguns performers, a solução está em subir o volume! Fica excessivamente gritado o que não supera a dificuldade de compreensão das palavras pela audiência, entrando numa espiral de esforço de ambos os lados. Como estratégia por parte de um dos Faz-Tudo, para contrariar o esforço vocal sistemático, apareceu em cena um megafone, que curiosamente acabou por funcionar mais no reforço da comicidade do que na resolução do problema.



Foto 62 – Faz-tudo Grupo de Brincas dos Canaviais, Louredo, Café do Celso, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga

IV. 6. 1. 2. 4. Figurinos e adereços

Na generalidade das Brincas, assiste-se a um verdadeiro eclectismo no uso de figurinos e adereços que, em certa medida, ignoram completamente a tradicional unidade de espaço e tempo. Nos figurinos, encontramos o Figurino tradicional, o figurino adaptado à personagem do Fundamento e os Figurinos dos Faz-Tudo.

Para alguns interlocutores, nomeadamente os que participaram pela primeira vez, causou estranheza não ter elementos expectáveis da época em que se realizam. O Carnaval causa estranheza “*nos trajos não tem nada dos disfarces de Carnaval, não usam a máscara (...) nem assim outros elementos que são muito característicos do Carnaval*”³⁷⁴ ICRW’. Por contraste, os performers consideram ser os figurinos tradicionais os adequados: “*Aqueles fatos que são os fatos tradicionais, o casaco e as calças e as fitas, que é um figurino mesmo específico, é da tradição para meter aquele rigor, como antigamente saíam*” ‘IPFB’

Os interlocutores estabeleceram relações de analogia a este propósito: “*Aquele tipo de figurino é um tipo de figurino comum noutras manifestações de teatro para-teatrais, em Portugal (...) (como) as dragonas que é uma coisa século XIX (...) Eu acho que aquilo é uma coisa de quando o teatro se institucionalizou no séc. XVIII, XIX que é quando se torna realmente a grande arte para as pessoas e quando imagino que Portugal, por ter acabado com a Inquisição, (...) recebe um grande banho de teatro na província e por todo o lado. Eu imagino que foram essas as referências que terão ficado (...) o que se nota é realmente uma coisa muito século XIX esteticamente*” ‘ICAE’.

O figurino tradicional evoca a noção de uniforme. Liga-se aos uniformes das bandas de música. A algumas fardas militares. (Talvez) “*as origens também tenham um bocadinho de influência (...) na revolução Francesa*” ‘ILRA’. Se tomarmos em consideração outras performances similares, encontramos um parentesco em exemplos que reafirmam um certo gosto popular no uso do uniforme³⁷⁴. Se pensarmos que, sendo estas performances realizadas por pessoas com um forte vínculo à ruralidade e de reduzido porte económico e social, a utilização de uniforme como símbolo de poder e a partilha de um traje igual entre iguais confere imaginariamente uma maior dignidade que acaba por se projectar do grupo sobre o indivíduo. A ordem e o poder são amplamente personificados por um dado traje, não apenas no militar ou policial, mas também na justiça e na medicina, por exemplo. O traje simboliza, de certa forma, o poder específico que o seu uso concede.

Para os interlocutores do 1.º grupo – performers – existe uma especificidade no figurino das Brincas que não reconhecem noutra tipo de manifestações, nomeadamente os chapéus amplamente decorados com fitas e bolas: “*Por exemplo, os chapéus (...) só nas Brincas é que vimos isso. Não vimos noutra lado. Se calhar, é por ser tradição ou por causa também de ter alguma coisa a ver com a bandeira (...) com o pau da bandeira também com aquelas fitas*” ‘IPFB’. Conforme o tipo de hierarquia protagonizada no Grupo de Brincas também existem alguns apontamentos que os diferenciam: “*Aos chapéus têm chamado sempre chapéus. Agora ao do Mestre é que chamam canoa*” ‘IPFB’.

³⁷⁴ O uso do figurino contemplando os traços distintivos dos uniformes é visível nas apresentações do Tchitcholi e das Marujadas entre outras manifestações actuais.

Já o figurino especificamente teatralizado, com função de caracterização de determinado tipo, personagem ou figura, é percebido da seguinte forma: “os figurinos que eles têm, tentam, de alguma forma, ser adequados à história que vão contar (...) o fato também os identifica (...) Os personagens são identificáveis até pelos objectos que eles vão pondo” ‘ICRW’.

Mais uma vez, usando antigas fotografias de Grupos de Brincas que alimentam a reflexão e fazem disparar as memórias dos interlocutores, reparámos na diferença existente no figurino do Faz-Tudo.



Foto 63 – Faz-tudo Grupo de Brincas do Dgebe, (76-77?) / Cred. Fot. J. Bicho

“Esta tem uma coisa muito interessante, é que a nível dos Faz-Tudo já não tem a ver com os fatos de hoje, que, hoje em dia, usam. Este é que é o Faz-Tudo, com os fatos construídos por eles, com aplicações de tecidos esfarrapados. Hoje em dia, é de compra... é aqueles fatos de compra que há na loja dos trezentos e na loja dos chineses e... acaba por perder um bocadinho a identidade do Faz-tudo” ‘ILLM’. Esta tendência de normalização³⁷⁵ – facto que atravessa todas as nossas sociedades contemporâneas – torna-se, por vezes, manifesta e realça tanto o nosso tempo como destoa no coração da cena: os fatos dos Faz-Tudo “poderiam ser trabalhados de outra forma nunca indo para a questão da vulgaridade (...) Era mais essa figura que destoava ali e parecia-me

³⁷⁵ Para alguns interlocutores, “os fatos dos palhaços” constituem-se “num elemento completamente fora (...) são muito industrializados (...) é uma pena (...) podia ser mais o Faz-Tudo (...) e também por isso (remete para) ser visto em qualquer altura” ‘ICRW’. Parece-nos extremamente significativo que não seja reconhecida a ligação ao Carnaval pelo figurino do Faz-Tudo, já que, para outros interlocutores, é sobretudo a presença e caracterização do Faz-Tudo que estabelece essa ligação.

menos tradicional na história, se calhar quem vai ver as Brincas, (pensa que) a figura não era tanto assim. Eu acho que a roupa ainda reforçava mais isso, a roupa e esses objectos fáceis de arranjar, destoavam ali, não eram necessários” ‘ICRW’.

Observando e dialogando a propósito das antigas fotografias de Brincas, em que alguns interlocutores participaram, percebemos que não havia uma tão grande predominância do figurino tendo em conta o tipo ou carácter presente no Fundamento: “Eles aqui quase todos, a nível de indumentária, usavam todos o mesmo fato³⁷⁶. Só as personagens femininas é que eram mais” (...) “a nível de figurino, um bocadinho mais elaborado” (...) “todos tinham mais ou menos as mesmas, mesmo que fossem outras personagens. O mestre usava a calça e o casaco, calça branca ou fato azul” ‘ILLM’.



Foto 64 – Foto de Grupo de Brincas (década de 60) / Cred. Fot. Marcolino Silva, colecção espólio Arquivo Fotográfico Municipal de Évora

³⁷⁶ “Tradicionalmente as roupas das mulheres também são mais coloridas, mais vistosas e esse elemento falta ali (no Grupo dos Canaviais)” ‘ICAE’.

O aluguer de fatos era uma prática comum, até porque não dispunham de um guarda-roupa que lhes permitisse fazer face à uniformização pretendida³⁷⁷. O fato seria o do casamento o que, dada a faixa etária relativamente jovem que tradicionalmente compunha os grupos de Brincas, para muitos ainda não teria acontecido: “*Para os fatos íamos ali à Rua de Machede, havia lá uma loja onde íamos alugar os fatos. Agora não, agora já se fazem os fatos (...) mas antigamente não, a gente alugava sempre os fatos. Havia uma pessoa, que agora até já deve ter falecido, também na Rua dos Mercadores, que também alugava. Tanto para o Mestre como para as outras personagens*” ‘ILMB’. Na sequência da realização dos Carnavais de Évora, foi muitas vezes o CENDREV quem emprestou apontamentos do seu guarda-roupa aos performers das Brincas³⁷⁸.

Actualmente, assiste-se a uma maior facilidade de aquisição das roupas e adereços, devido a uma significativa melhoria das condições sócio-económicas.³⁷⁹

³⁷⁷ “*Não tinham o fato, a casaquinha como o Tiago hoje tem (...) Era muito caro...*” ‘IPG (JB,AC,JF,LM)’.

³⁷⁸ A facilitação dos empréstimos de guarda-roupa, sobretudo após a realização dos Carnavais de Évora, por parte do CENDREV, foi um facto que muito ajudou os performers das Brincas: “*Um ou outro personagem como o João Porqueiro, por exemplo, lá punha uns safões (...) e a Rosa, lavradora, com aquele vestido assim mais (...) o guarda-roupa foi emprestado pelo CENDREV, na altura*” ‘ILLM’. “*Só depois do 25 de Abril, e com o teatro, é que começaram a emprestar a roupa. Eles têm muita coisa disponível (...) e agora geralmente vamos lá*” ‘ILMB’. As práticas de grupos mais recentes, como o Grupo de Brincas da Graça do Divor, vêm confirmar essa maior disponibilidade, quer ao nível do empréstimo, quer da aquisição: “*alguns alugamos e outros fazemos. Também aproveitamos algumas coisas que temos e que ficaram do ano anterior (...) ou então o que é melhor para essa personagem*” ‘IPSG’; “*Vamos pedir, alguns comprámos nós para a Associação e ficaram para ser usados noutros anos. Depois compramos mais para os palhaços, as pinturas, alguns objectos para os palhaços*” ‘IPTC’.

³⁷⁹ Observando uma fotografia do Grupo de Brincas de Valverde, que participou com o Fundamento “*A Gargalhada*” nos corsos de Évora, confirma-se a diferença do seu guarda-roupa, até pela existência de muitas personagens femininas. A presença das mulheres na performance das Brincas, que vem operando mudanças a diversos níveis, também cria alterações na concepção e realização de figurinos, de adereços e, de certa forma, até na introdução de uma dimensão mais *realista* que interfere do ponto de vista do signo dramático: “*Foram dois grupos que apareceram nesta altura com o fardamento, com a indumentária completamente diferente. E então, lá na aldeia de Valverde, as mulheres (...) é que fizeram os fatos. Não foram ao CENDREV pedir nada*” ‘ILLM’.

Os fatos tradicionais usados nas Brincas têm por base um casaco, calça e chapéu escuros e camisa branca. No entanto, o que lhes transmite as características de “*figurino tradicional de Brincas*” é a colocação de fitas e flores e o enfeite dos chapéus.



Foto 65 – Figurino tradicional, 2008 / Cred. Fot. Rosário Fernandes

A confecção dos figurinos, como já tivemos ocasião de referir na secção anterior, envolve preferencialmente as mulheres do Grupo. A confecção doméstica é um aspecto importante no envolvimento de todos os que participam na performance. As redes familiares e de vizinhança facilmente se activavam nesta ocasião até porque não põe em causa o segredo do tema/fundamento. As flores, maioritariamente continuam a ser feitas de papel, na linha de uma tradição presente ainda no Alentejo – decoração das ruas com flores de papel como no Redondo e Campo Maior: “*aquelas flores que põem tanto o acordeonista como os outros, nos ombros (...) é uma coisa que já é tradição (...) essa tradição temos na minha família (...) a minha mãe e as minhas tias é que as faziam (...) Ainda lá tenho duas ou três rosinhas dessas para prender no casaco*” ‘IPLM’

A confecção doméstica, como único recurso para a realização das Brincas, fica bem demonstrada neste desabafo: “*Antes tinha de se trabalhar muito mais nisto, porque tinha de se fazer as rosas, tinha de se fazer tudo, tudo! Aproveitava-se tudo o que se tinha em casa*” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’. Actualmente é já diferente, as rosas de papel vêm sendo substituídas por rosas de tecido ou plástico compradas em Évora, assim como as fitas de seda para os fatos e chapéus e até as fitas de natal brilhantes substituem o

papel na decoração dos chapéus e da bandeira. Aliás, essa é uma das características actuais das performances culturais um pouco por todo o mundo: a incorporação de materiais cada vez mais globalizados³⁸⁰.

As fitas de seda larga (brancas, verdes e vermelhas) são usadas para adornar fatos e chapéus, Mastro de bandeira e instrumentos. Nos fatos do figurino tradicional, “*antigamente... as fitas traçadas eram brancas, as fitas do chapéu eram todas brancas e as fitas do ponteiro e do apito eram todas brancas e as fitas das calças eram brancas. As flores também. Era tudo branco*”. As fitas que são colocadas nos fatos obedecem a um preceito: “*há uma forma de pôr as fitas assim a cruzar (...) É traçado sempre*” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’. Do ponto de vista da apreciação e da coerência relativa ao figurino “*não há uma linguagem comum nos figurinos, usando elementos que não são de época (...) embora não fosse da época, poderia haver uma estrutura comum nas coisas, no vestuário, (mas) aqueles palhaços ali, de facto, é que destoam porque os outros tentam até num certo jogo teatral (...) pôr só uma coisa na cabeça ou só um lencinho*” ‘ICRW’. Para os performers, algumas das preferências por alguns Fundamentos estão directamente relacionadas com os figurinos usados: “*Gostei muito de fazer a «Rainha Santa Isabel» também muito pela história e depois eu gosto muito do estilo daquelas roupas*” ‘IPTC’.

³⁸⁰ A este propósito, tivemos ocasião de confirmar a utilização de idênticos materiais em substituição dos materiais locais tradicionais, quando assistíamos a uma apresentação de “*Melo Mela*” uma manifestação tradicional que contempla música, canto, dança e mimica, de um grupo indiano conceituado, no contexto do Festival Évora Clássica em 2009. Os adereços foram realizados com fitas de natal idênticas às usadas pelos Grupos de Brincas na decoração dos chapéus e Bandeira.

Relativamente aos adereços podemos considerar três tipos:

1 – Incluímos num primeiro grupo os adereços que têm uma carga simbólica específica no Grupo, como, por exemplo, o ponteiro e o apito do Mestre³⁸¹, o Mastro com a bandeira³⁸² ou estandarte do Grupo³⁸³ (decorados com fitas³⁸⁴) e ainda o “apoio” dos Faz-tudo³⁸⁵;



Foto 66 – Bandeira do Grupo St.^a Isabel – Brincas dos Canaviais, 2008 / Cred. Fot. Isabel Bezelga

2 – Incluímos no segundo grupo os adereços de cena: os volumosos suportes cenográficos ou os poucos e pequenos objectos que estão directamente relacionados ao plot.³⁸⁶

³⁸¹ Anexo E 31: Foto do ponteiro e apito do Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais

³⁸² Mostrando uma fotografia antiga refere: “*Isto era o estandarte... do João Porqueiro, do Lavrador. Bem diferente (...) em forma de moinho*” ‘ILLM’.

³⁸³ “*Por exemplo, este ano, a décima do grupo termina sempre no grupo Rainha Santa Isabel (...) A bandeira vai ao centro da roda e cada um diz a sua décima de grupo virado, dirigido para a bandeira*” ‘IPLM’.

³⁸⁴ A decoração com fitas da bandeira faz a ponte com o figurino tradicional, também ele decorado com fitas: “*é por ser tradição (...) tem alguma coisa a ver com a bandeira, com aquelas fitas*” ‘IPFB’. Percebe-se claramente a reminiscência do mastro de fitas usado ainda em algumas zonas da região nas danças de mastro. Sobre o mastro, deixamos aqui este excerto de entrevista: “*I- até porque há uma bandeira, um mastro. . . /A- É um pau, é um mastro, portanto ele deveria ser transportado e o dono do lugar deveria obrigatoriamente que ter um buraco ou uma estrutura que suportasse, porque eles fazem imensa coisa. Porque eles sobem o mastro, mas depois não têm onde o pôr/ I- Porque é uma das personagens que o transporta, portanto isso terá a ver com o número limitado de participantes, porque antes havia mais e hoje... /A- Se calhar haveria um elemento que dançava à volta dessa coisa toda do mordomo. Eu imagino que o mordomo a dizer aquilo e dizer agora vamos pôr aqui o mastro e depois tirar o mastro e haver um grupo de bailarinos que fizessem essa dança do mastro*” ‘ICAE’.

³⁸⁵ Anexo E 32: Foto do cajado do Faz-Tudo (objecto cerimonial)

³⁸⁶ Anexo E 33: Fotos de objectos de cena usados no decurso do Estudo.



Foto 67 – Castelo do Fundamento Giraldo Sem Pavor, Brincas dos Canaviais, 2007 / Cred. Fot. Isabel Bezelga



Foto 68 – Cavalo do Fundamento O lavrador, Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. Isabel Bezelga

3 – Por fim, num terceiro grupo, consideram-se os mil e um objectos dos Faz-Tudo³⁸⁷ que, dentro de várias malas³⁸⁸, vão sendo acumulados no decorrer das várias apresentações da performance e que invadem toda a roda em momentos ritualizados do jogo dos Faz-Tudo.³⁸⁹



Foto 69 – Malas dos Faz-tudo, Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. Isabel Bezelga

Foto 70 – Triciclo do Faz-tudo, Brincas dos Canaviais, 2003 / Cred. Fot. João Bicho

Na primeira categoria, onde consta o ponteiro e o apito do Mestre, a carga afectiva a eles associada é por demais evidente. Quando falamos com o Mestre do Grupo dos Canaviais sobre o ponteiro, ficamos a perceber que existe uma transmissão que é particularmente valorizada: *“Foi o meu tio quem me fez o ‘ponteiro’ e eis que aparece de dentro do bolso das calças de um elemento do Grupo, também ele antigo Mestre, um outro ponteiro, como que significando que um Mestre fica sempre Mestre pela posse desse minúsculo objecto de madeira (...) o (ponteiro) dele é diferente do meu (...) É este (pega para mostrar) (...) Fica escondido dentro da mão. Esse é do tamanho da mão (...) é feito para caber praticamente dentro do punho. O outro sai um bocadinho (...) ficava de fora”* ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’. Como já foi referido, a propósito da caracterização do Mestre de um Grupo de Brincas, o ponteiro serve para mandar e o apito para

³⁸⁷ Um dos adereços deste grupo “é o “cajado” símbolo plasmado da potência sexual do chefe dos Faz-Tudo.

³⁸⁸ Aliás todos os outros adereços que lhes enchem as várias malas contêm estes aspectos escatológicos que se combinam na perfeição com o tipo de linguagem utilizada, tão ao gosto popular (Topa, 1998) : *“o adereço do peniquinho não é sempre usado para receber as moedas (...) é mais um adereço do faz-tudo”* ‘ILLM’, assim como *“o grande falo ou o pequeno em forma de chucha (...) Ainda as fotos de calendário de oficina, com atraentes jovens desnudas que forram as malas dos Faz-Tudo”* ‘NB (03/2009):

³⁸⁹ Anexo E 34: Fotos de vários objectos dos Faz-tudo, nomeadamente de invocação sexual.

chamar a atenção. Uma parrelha que se complementa: “*É um ponteiro (numa mão) e o apito na outra (continua a pegar no “ponteiro”)*”. Eles são o símbolo do topo da hierarquia num Grupo de Brincas.³⁹⁰ E, por isso, resguardados de olhares gulosos. Devemos acrescentar que só, no segundo ano da preparação da performance, pudemos observar com atenção, tocar e fotografá-los. Ambos são decorados com fitas finas.

Um dos símbolos de fusão nos adereços das Brincas diz respeito a objectos culturais estandardizados como são os óculos escuros.

Deixamos aqui este excerto do Debate realizado, na Livraria Intensidez, em Évora, na segunda-feira de Carnaval de 2009: “*Não é só hoje, mas aqui tenho a oportunidade e falo com franqueza (...) há uma coisa que me chateia é aquela rapaziada toda com óculos escuros*” (comentários e risos na sala) (...) “(C. P. C. – “*É verdade, é verdade*”) (...) “*até o Mestre pequenino já tem óculos escuros*” C. P. C. – “*Os meus amigos viram-me lá ontem a fotografar (...) Bom, já vi as fotografias (...) bem há um então em que parecem quatro cangalheiros, tudo de óculos escuros e o meu amigo era o único que estava de cara lavada (dirigindo-se ao Mestre). E é pena, por acaso é pena...*”. J. R. – “*Bom eu também percebo isso (...) é o sol, está-se ao ar livre (...) mas tem de se ter um cuidado (...) estão-se ali a apresentar*” ‘GD(CPC, JR)’. Este excerto do Debate fala por si, sobretudo dado o modo natural como a relação ‘representação/não-representação’ é encarada no caso específico dos adereços.

IV. 6. 1. 2. 5. Música e Dança

IV. 6. 1. 2. 5. a) Música

“A música é uma linguagem ligada ao invisível através da qual um nada de repente aparece numa forma que não pode ser vista mas certamente pode ser percebida. Declamação não é música, entretanto corresponde a alguma coisa diferente do falar comum. É também do Sprechgesang” (Brook, 1970, p. 70)

A música desempenha um importante papel na performance começa por ter uma função de chamamento: “*Era o Bombo que chamava (...) Eles chegavam ao sítio onde iam actuar, começavam a dar marteladas no bombo, a malta ouvia e depois deslocava-se*” ‘IPG(LC,JMF)’. Na verdade a música torna-se fundamental para o ritual de comunhão que a performance das Brincas pressupõe: “*basta a primeira batida de bumbo para que os músicos, atores e espectadores passem a partilhar do mesmo mundo, pulsando em unísono. (...) o primeiro gesto já estabelece a relação, e daí por diante a história transcorre num ritmo comum*” (Brook, 2002, p. 31).

No entanto ela também marca a sua presença constante na musicalidade da entoação das décimas e no próprio ritmo da performance.

³⁹⁰ Refira-se o processo de construção de significados partilhados na comunidade, “*não é a natureza do objeto, mas o tipo de relação em que o fenómeno está inserido, o que confere-lhe sua dimensão social, e esta relação é eminentemente simbólica*” (Ibañez, 1989, p. 118).

Como já referimos, aparecem sempre nas Brincas um conjunto de instrumentos, constituídos por acordeão, bombo, caixa, pratos, e outras percussões que formam a bateria.³⁹¹ Ao mesmo tempo que os performers desempenham determinado papel, previamente estipulado pelo estatuto que têm no grupo, como no caso do Mestre e dos Faz-Tudo (ou por distribuição das personagens do fundamento), também lhes é reservado o papel de instrumentista. A iniciação no instrumento é realizada de uma forma não cuidada³⁹², sem sequer ter em conta uma experiência musical prévia: “*No primeiro ano que entrei, entregaram-me aquela coisa e «toma, desenrasca-te» e eu tenho-me desenrascado. Destes anos para cá, com a entrada do L. (Cavaco), tem sido mais fácil, porque é mais um acompanhamento a ele. E como ele toca muito bem, não tenho de me preocupar muito com essa parte, basta-me acompanhá-lo e, pronto, sai tudo bem*” ‘IPG(LC,JMF)’.

A fixação a determinado instrumento está reservada, de uma forma geral, ao acordeonista.³⁹³ Os outros poderão ser mais ou menos rotativos: “*Só saí dois anos em caixa (...) Agora, tenho saído sempre com o pandeiro e já saí um ano com o requereque*” ‘IPFB’. No entanto, existem exceções que fazem fixar alguns elementos a determinados instrumentos, nomeadamente porque implicam competências musicais especiais: “*O bombo era aquele senhor A. L., a caixa foi o Q. e, depois, no acordeão, o senhor I.*” ‘IPTC’.

O mesmo acontece com a distribuição pelos vários tipos de instrumentos que compõem a “*bateria*”.

Em cada nova performance “*eles podem ir variando a personagem (...) (também um) pode tocar o bombo (...) mas nós é que vemos qual é o que sabe tocar melhor, qual é o que sabe tocar ferrinhos, quem sabe tocar caixa, quem sabe tocar o bombo!*” ‘ILMB’. Os interlocutores, oriundos dos vários Grupos de Brincas, referem que os “*papéis e instrumentos distribuídos variavam (...) Um ano tive os guizos, outro ano fiquei com a pandeireta, mas até dentro destes mais pequeninos havia alguns que ficavam sempre com o mesmo como é o caso da F. que ficou sempre com o Reco-reco (...) esses eram os que estavam mesmo fixos*” ‘IPTC’.

³⁹¹ Anexo E 35: Foto de Bateria das Brincas

³⁹² “*Fomos vê-los à Azaruja e antes de começar a actuação, como nos damos todos bem, alguém disse “Vá lá, pega lá caixa e toca lá aqui um bocadinho com a gente” e eu comecei a tocar e o Sr. I., o acordeonista, estava a tocar acordeão e eu a acompanhá-lo na caixa e no final quando parámos, vira-se para o outro e diz: “Estás a ver, com caixas destes também eu tocava bem”. Tive de lhe dizer “Sr. I. . peço-lhe desculpa, mas vocês não devia dizer isso ao rapaz. Muito faz ele!” Era o primeiro ano que estava a tocar caixa e tinha começado a tocar caixa há um mês e meio nos ensaios, muito fazia o rapaz. Se ele se enganava, ninguém lhe pode pedir mais*” ‘IPG (LC,JMF)’.

³⁹³ Tem-nos sido referida a dificuldade em arranjar acordeonista: “*na Graça do Divor, que era um dos grupos que há três anos saiu, o ano passado não saiu e este ano não voltou a sair, foi referido por vários intervenientes que uma das razões para não saírem tinha a ver com o não conseguirem encontrar um acordeonista para substituir o antigo acordeonista e, também em Almeirim, que é um outro bairro onde havia também grupo de brincas, também isso se repetiu. Possivelmente não é na música, na sua totalidade, os ritmos terão mais facilidade, mas a parte melódica concretamente em relação ao acordeão, terão mais dificuldade ou aqueles que existem não estão para aí virados*” ‘NB (05/2008) ‘.

Nota-se uma escassez de músicos disponíveis para os acompanhar, mesmo que a presença da música nas sociedades contemporâneas seja enorme. A questão tem sobretudo que ver com a função que a música desempenha nas sociedades actuais (Castelo-Branco, 1989). Tenderá mais a ser percebida como um bem de consumo do que enquanto forma '*genuína*' de expressão individual ou colectiva. É um facto que tudo indicia que, no passado, apesar da imensa oferta que hoje se verifica, existiam mais músicos disponíveis e mais instrumentos em cena/actividade.

No Grupo de Brincas da Graça do Divor, alguns elementos pertencem ao grupo musical local: "*é o grupo, mais ou menos musical, que há ali na Graça. Era a F. e o senhor I. que tinham uma banda. Depois aconteceu isto, eles deixaram a banda e agora faz ela e o irmão*" 'IPTC'. Também no Grupo de Brincas Dos Canaviais, um dos elementos é músico e tem, como é natural, um lugar fixo como caixa, aliás fundamental para o ritmo da performance. O seu depoimento é bastante interessante, pois ilustra a transfusão de influências entre Grupos de Brincas: "*Não se pode pedir aos rapazes que entravam na Graça... agora vou ter de deixar de ser modesto... quando eu estava no Bairro de Almeirim, o mais forte era o Bairro de Almeirim; vim para os Canaviais e agora, claro, o mais forte é o Canaviais; é muito por causa de mim, mas não se pode pedir; eu há dois anos disse isto mesmo a uma pessoa da Graça (...) não se pode pedir a quem está a tocar na Graça, ao F., ou a quem estava a tocar antes de nós que era o F. e o J., que faça o mesmo que eu; eu tenho formação e comecei a tocar há muitos anos; é claro que eles que começaram agora e que nunca tiveram aulas (e que tocam só no Carnaval e que depois estão um ano sem tocar), é claro que não se pode pedir que toquem exactamente da mesma forma, é claro que não!*" 'IPG (LC,JMF)'.

No historial musical das Brincas, é necessário sublinhar a importância de instituições eborenses no apoio e divulgação musical:

Papel de grande importância tiveram as Associações com vocações artísticas e musicais, como era o caso da Escola dos Amadores de Música Eborense e da Sociedade Recreativa e Dramática Eborense, que, há cinquenta anos atrás, estavam sediadas, respectivamente, na Rua do Raimundo e no Pátio de S. Miguel. Estas Associações forneciam aos músicos populares participantes nas Brincas, mediante o pagamento de pequena taxa de aluguer, instrumentos musicais diversos (Arimateia, 2010)

Os interlocutores não deixam de salientar aspectos positivos quanto à emergência de novos músicos: "*Não vejo que sejam os músicos a limitar os grupos porque há muita gente a tocar, a fazer música sobretudo, nos meios mais rurais e mais pequenos há muita gente a tocar qualquer coisa*" 'IAMF'. Esse optimismo reflecte-se, também, neste breve apontamento: "*Vai aparecendo por aí um, vai aparecendo ainda!*" 'ILMB'. Além disso, foram referenciados alguns bons tocadores nas Brincas que ainda hoje servem de exemplo: "*na Tourega, encontrei o maior tocador de pandeireta. O Carrageta. Tinha um narizinho de um tamanho! Batia com a pandeireta (...) Tinha uma taberna ali (...) nesse momento, ele contava já 82 anos (...) o homem agora já morreu*" 'ILLM'. E quando há dúvidas sobre os dons musicais ou de canto dos performers, os interlocutores são claríssimos: Tal como acontece noutras situações, nem todos os elementos são extremamente dotados. Muitas vezes as pessoas dizem: "*Ah, não tenho jeito para can-*

tar!” ou “*Não gosto de cantar!*”. Nesse caso, a estratégia seguida no grupo de Brincas dos Canaviais é a seguinte: “*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’.

As letras da composição musical integram geralmente o Fundamento: “*As décimas da canção fazem, em princípio, parte do próprio fundamento, mas já houve fundamentos de que não tivemos canção escrita. A letra geralmente vem já com o Fundamento e a música é o acordeonista que depois vê (...): “Ah, esta música aqui (...) melodia fica melhor aqui do que a outra melodia (...) Dos tempos de agora (...) quando não encaixam muito bem, tentamos mudar a letra um bocadinho*” ‘IPFB’. Tal como os Fundamentos que estão em circulação actualmente, “*também as décimas da ‘Canção’ são da autoria do senhor Raimundo. Nas páginas do Fundamento aparece a cantiga e depois o autor e o editor com a letra dele*”³⁹⁴ ‘ILLM’. Mas geralmente o processo de escolha das músicas, ainda que ligada ao espírito de Grupo,³⁹⁵ faz-se a partir do quotidiano e com influências de registos tradicionais:³⁹⁶ “*Cantigas que ouvimos aí no dia-a-dia e (...) depois podemos fazer alguma alteração na letra se o pessoal gostar. É feita uma escolha. Normalmente, a canção está escrita só a letra, a música nós é que escolhemos*” ‘IPLM’.

Embora as décimas da canção façam parte do próprio Fundamento, frequentemente são criadas novas décimas que sejam capazes de reforçar ainda mais a relação ao Grupo,³⁹⁷ identificado mais pelo lugar e não tanto pelo Fundamento. A canção é um momento importante para a coesão do próprio Grupo: “*É a tradição fazer a canção com o grupo todo junto e a bandeira sempre de roda, a roda fecha ao pé da bandeira*” ‘IPLM’. A roda aperta-se. Todos se juntam em torno do estandarte e ficam de costas para a audiência, num momento de maior intimidade. É o momento de honrar o bairro, a origem, o Grupo e os elementos presentes e ausentes que da sua história fazem parte. Arimateia vai ainda mais longe ao definir a canção como o cimentar do Grupo por excelência: “*O aspecto mais identitário do grupo é a canção, porque é feita, de propósito, para aquele grupo em concreto*” ‘ILRA’.

³⁹⁴ Anexo D 3: Página manuscrita do Ponto de Orientação do Fundamento Rainha Santa Isabel, onde aparece inscrito nome do autor, editor e preço.

³⁹⁵ “*A canção tem mais a ver com o bairro em si e o fundamento pode ser até uma coisa longínqua face àquele contexto, mas geralmente a canção reporta-se a uma ligação ao grupo*” ‘NB (03/08)’.

³⁹⁶ A música é criada ou adaptada dos reportórios conhecidos, sempre com um vago sabor tradicional/folclórico: “*Na altura, tinha ido ali para a academia, em 1983. Fui para lá e pedi à directora que passasse isto para música. Tem aqui a letra*” ‘ILLM’.

³⁹⁷ “*No primeiro ano, eles literalmente lixaram-se para o fundamento: ‘A Quinta Assaltada’ nunca entrou na música. Foi, para mim, a música mais bonita, porque é a música que só fala do bairro. Depois, este ano, por exemplo, o bairro não entra em lado nenhum, é o grupo dos Canaviais, mas o resto é tudo acerca do fundamento (...) Como é que era a música?” (começa a cantar...) “Porque era só, só do bairro, mais nada era do regresso da tradição, nem falavam da “quinta assaltada”, mas os outros anos, não! É um bocadito do bairro também, da ligação de um ou outro personagem mais cómico que o fundamento até possa ter, mas basicamente é a aceitação do fundamento” ‘IPRF’.*



Foto 71 – Canção, Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. Isabel Bezelga

O papel da recepção é observado pelos interlocutores a partir da importância sobretudo da música: “Acho que é preciso trabalhar muito aliado à música. E a questão da própria música (...) reforçou muito esta ou aquela entrada, embora o texto, em si, tivesse valor (...) mas eles (...) virem com a própria música reforçou. A música e uma certa coreografia” ‘ICRW’.

IV. 6. 1. 2. 5. b) Dança, Contradança e Cortejo

O Movimento coreografado está presente, sobretudo nas figuras realizadas no espaço após os cortejos iniciais e finais. “Essa coreografia que é muito interessante e que começa logo a chamar a atenção do público” ‘ICRW’.

De notar que os performers se referem a estes elementos coreográficos como fazendo parte da contradança.³⁹⁸ Segundo Sardinha (2000) a contradança é uma antiga forma de dança popularizada que ainda hoje se regista. “O seu nome original (country

³⁹⁸ A contradança, ou a sua enunciação, também é nomeada como marcha “tenho ouvido algumas vezes que é a Marcha, eles já falaram nisso também” ‘IPJC’. Aliás as suas semelhanças com algumas marchas populares na definição das figuras poderá indicar-nos algum grau de contágio, o que aliás não terá sido difícil de ocorrer no mesmo território geográfico. Realizam-se marchas em diversos locais próximos, no entanto o lado marcial também se evidencia: “aquilo é extremamente militar. Talvez as origens também tenham um bocadinho de influência (...) O combate entre exércitos é muito importante (não uma guerra de cristãos e mouros), estou sobretudo a pensar na Revolução Francesa, porque temos a contradança (...) Se calhar poderá dizer-se que, em França, não haverá coisas destas, poder-se-ia estudar este tipo de Teatro Popular em França” ‘ILRA’.

dance – dança campestre) revela a sua proveniência popular e inglesa (...) no século XVII, a contradança atravessou o canal (...) evoluiu para a corruptela contredanse em França e entre nós para contradança” (ibid., pp. 372/373).

Efectivamente, a contradança referenciada desde 1729, conheceu um grande desenvolvimento até ao início do séc. XX, quando “*acabou por ser esquecida, nos meios da burguesia e cidadãos*” (ibid., p. 376), embora nos campos de todo o país e também no Alentejo, tenha continuado até hoje, a marcar presença nos bailes e não só. Com efeito a sua presença nos festejos do Entrudo, continua viva em muitas regiões. Na Estremadura por exemplo, são denominadas contradanças de Entrudo (Sardinha, 2000). O autor refere ainda que:

Segundo Curt Sachs, havia dois grandes tipos de country dances: os rounds, que eram branles ou danças circulares em que homens alternavam com mulheres, e os longways, que eram danças de coluna em que uma fila de homens se posiciona em frente da fila de mulheres. Este último tipo apresentava enorme variedade de figuras, como arcos, estrelas, cadeias, passeio, idas ao meio, etc. (...) “a sua complexidade coreográfica, com grande quantidade de figuras, que é, ainda hoje, uma característica das contradanças conservadas na tradição popular portuguesa (ibid., pp. 372/373)

As contradanças 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 fitas³⁹⁹, que é protagonizada pela presença do mastro da bandeira, onde à sua volta os performers se reúnem no início e final da apresentação. Segundo alguns interlocutores é “*uma dança coreografada e dramatizada; até porque algumas das Brincas tinham uma ‘contradança’ integrada. Dos Canaviais já só resta o Mastro, que é dança e contradança com fitas, para a qual é necessário muito trabalho de ensaio, com uma visão do espaço e uma percepção muito elaboradas*”⁴⁰⁰ ‘ILRA’.

³⁹⁹ As danças de mastro, foram muito populares na região, de que actualmente temos eco em Castro Verde, na altura dos Santos Populares. A dança das fitas e a dança dos Arcos são descritas da seguinte forma: “*Coreograficamente, postavam-se alternadamente rapazes e raparigas, cada um segurando sua fita. (...) rapazes e raparigas passam uns pelos outros em cadeia, o que aqui resultava no entrelaçamento das fitas no mastro situado ao centro. Depois, no movimento inverso, as fitas desenlaçavam-se do mastro e acabava a contradança. Em alternativa às fitas, podiam apresentar, também nestes cortejos de Entrudo, a contradança dos arcos. As raparigas faziam e armavam previamente uns arcos, com papel e verduras. Depois, na dança, cada par empunhava um arco. Faziam uma roda grande e os arcos passavam entre si, em cadeia, realizando em seguida o movimento contrário*” (Sardinha, 2000, p. 381)

⁴⁰⁰ Sardinha (2000), referindo-se à localidade de Miragaia invoca um périplo semelhante ao das Brincas em tempo de Entrudo: “*costumava a contradança ser utilizada, no Entrudo, em cortejo que a mocidade organizava e que corria até às aldeias ao redor: Ribeira de Palheiros e Campelos, no Domingo Gordo; Toxofal e Sobral na segunda-feira; sendo a Terça-Feira Gorda reservada para a exibição do grupo na sua própria terra*” (ibid., p. 381). “*Havia as contradanças que eram escolhidas já por mim! Havia sempre uma contradança à entrada da rua e depois tínhamos que ir pedir as ruas para apresentar a peça. Era ensaiado por mim e pelos outros, também não era só ensaiado por mim, não é? Nós íamos tentando uma contradança. Fazíamos de uma forma e depois pensávamos de que forma poderia ser melhor e ensaiávamos outra vez. Mesmo sendo só homens consideram fácil, até porque nesse tempo dançava-se mais*” ‘ILMB’.

As danças e contradanças, como já referimos, estabeleceram desde há muito, um vínculo estreito com as festividades de muitas localidades, destinando-se:

às grandes solenidades religiosas, como era o caso patente da Procissão de Corpus Christi, mas visavam também as ocasiões profanas, como o Entrudo (...) tal foi a importância das contradanças neste tipo de manifestações que, por generalização, se passou a designar por contradança todo e qualquer grupo festivo que se organizasse para uma apresentação pública, geralmente de carácter músico-teatral, mesmo que já se não dançasse nem tocasse contradanças (Sardinha, 2000, p. 379)

Alguns estudiosos, efectivamente, recorrem ao termo contradanças (Lima, 2005), quando se referem às Brincas, tendo em vista evidenciar o seu reconhecimento como prática tradicional e assim propor a sua inserção nas manifestações populares. Assim, o que faz diferenciar umas Brincas das outras não é tanto o Fundamento, nem o seu tema, mas a contradança: “*É a contradança, é a música! Porque por exemplo a gente sai com uma música mas, para o ano, já não saímos com a mesma. Tentamos arranjar outra para não ser sempre igual! E a canção é conforme for o fundamento (...) Nós cantamos todos em roda e está a bandeira no meio*” (continua a mostrar o ‘álbum’) “*portanto temos aqui o Manuel que há-de tocar aqui na Manuela*” ‘ILMB’. É interessante constatar que, para este interlocutor, a componente teatral do fundamento é apenas um pretexto para a realização do cortejo, da música e das canções, destacando, deste modo, o seu lado mais lúdico e visível.⁴⁰¹

Embora a contradança seja nomeada também, enquanto forma específica de dança, existe consciência, por parte dos participantes, que nas Brincas Carnavalescas de Évora, já não chega actualmente a desenvolver-se como dança:⁴⁰² “*É mais uma marcação de definirmos o espaço e ver o que vamos fazer e onde cada um vai ficar quando já estamos todos em roda. E não é bem dança, é mais marcar ali a música*” ‘IPTC’. Esta visão pragmática da chamada “*contradança*” visa essencialmente a dimensão utilitária no posicionamento dos performers no espaço.⁴⁰³

O cortejo, que integra a contradança, é uma forma muito comum neste tipo de manifestações, funcionando como um chamariz para o que está prestes a acontecer.

O movimento estabelecido no cortejo das Brincas é muito marcado, obedecendo a paragens e arranques que fazem evoluir as formas coreográficas muito simples⁴⁰⁴: “*Para mim, talvez o que me marcou mais foi a movimentação deles, enquanto banda, e*

⁴⁰¹ Estas considerações permitem-nos, de algum modo, relativar a importância da componente literária-textual das Brincas e, portanto, inseri-la numa espécie de organismo interdisciplinar mais vasto: “*Num trabalho que incide sobre um texto de uma literatura paralela, como é a literatura tradicional, vários sistemas e ramos do saber – a história das ideias e a história das instituições, o folclore, a psicanálise, o próprio estruturalismo – podem ter a sua palavra a dizer, contribuindo para a compreensão do texto*” (Dias, 1977, p. 8).

⁴⁰² A concepção de contradança nos Grupos de Brincas revela-se amplamente amputada correspondendo mais a uma sessão de ‘corte e costura’ do que a uma visualização coreográfica: “*Quando decidem as figuras da contradança, vão buscar bocadinhos daqui, bocadinhos dali*” NB (02/2007) ‘.

⁴⁰³ “*Se calhar ficava mais engraçado se fosse mesmo dança, é possível. . . mas tínhamos de experimentar*” No entanto remetem para a continuidade dessa forma: “*Sempre se fez assim. Acho que se devia de continuar (...) assim mais a coreografia das marcações, mais como se fosse uma marcha*” ‘IPLM’.

⁴⁰⁴ Anexo E 36: Fotos de diferentes “*figuras*” executadas nas contradanças das Brincas

a deslocação. Acho interessante a paragem e imaginava que aquilo é realmente uma forma de movimento. É quase uma forma de estar em movimento: de parar e de voltar a caminhar. Aquela paragem e depois aquela evolução coreográfica. O ciclo volta novamente à paragem e eu achei que funcionava, que resultava bem. E o cortejo, essa dimensão é forte 'ICAÉ'. Apesar de discordâncias naturais,⁴⁰⁵ este ritmo coreográfico, plástico e musical marca uma presença, uma afirmação, um 'estar aqui' que pareceria inspirado no conceito filosófico de "marcação" de Blumenberg (1990) que remete para tudo o que possua "Prägnanz", ou seja: que não gera indiferença.



Foto 73 – Contradança, Brincas dos Canaviais, 2007 / Cred. Fot. Isabel Bezelga

⁴⁰⁵ Existem interlocutores que consideram o impacto da música e da dança limitado: "A parte da música pareceu-me muito limitada a dança não havia nada, apesar de eles dizerem ...a contradança! Eu imagino que inicialmente sim, que toda a gente dançava noutra tempo seria impossível haver uma coisa com música sem haver dança (...) as coreografias são assim uma coisa muito apelativa que atrai muitos os públicos (...) por isso não sei por que é que isso entretanto se perdeu. A música pareceu-me assim (pouco interessante) mas isso tem a ver com o tocador e o tocador pareceu-me um pouco limitado" 'IAMF'.

IV. 6. 1. 3. Códigos e convenções

IV. 6. 1. 3. a) Actor, Papel, Figura, Actuar – A descodificação de códigos

A noção de actuação na sua relação com o desempenho de um dado papel sofreu, segundo McConachie (2006), alterações quando, devido à invenção da escrita impressa, a voz humana como principal repositório de sentidos entrou em declínio: “*Actors continued to rely on their voices to express the dialog, of course, but after about 1660 they paid as much or more attention to the poses and gestures that made them visually expressive and interesting to spectators*” (ibid., p. 172). Em português o próprio termo papel é um tanto dúbio. Ora nos remete para o diálogo inscrito numa folha, como a de um dos Fundamentos das Brincas, ora, se lhe acrescentarmos o ‘verbo de acção’ (fazer o papel), remeterá para o seu desempenho (vocal, gestual). Neste segundo caso implica, portanto, o acto propriamente dito de actuar. Para os interlocutores existe uma clara indiferenciação no uso do termo: Eles “*fazem o papel*”, “*dizem o papel*”, “*decoram o papel*”, “*vêm/lêem o papel*” (referindo-se ao texto). E é nesta indistinção que reside a chave para a compreensão dos seus códigos de interpretação.

Ao relermos as nossas notas de campo⁴⁰⁶, constatámos termos dado particular destaque a alguns acontecimentos protagonizados pelos performers, nomeadamente o comentário em cena do que se passava na cena, visível em algumas apresentações. Mais tarde, entendemos que este nosso particular interesse provinha de uma leitura e interpretação apressadas do fenómeno das Brincas, à luz da perspectiva tradicional de análise do espectáculo. Para Schechner (1973), neste tipo de performances existe uma distinção clara entre a pessoa e o papel: “*Rather, there is a role and the person of the performer; both role and performer are plainly perceivable by the spectator. The feelings are those of the performer as stimulated by the actions of the role at the moment of performance*” (ibid., p. 166). Na verdade, no decurso do trabalho pudemos compreender a complexidade de papéis⁴⁰⁷ protagonizados pelos participantes da performance e a necessidade de equacionarmos a alteridade de ‘eu pessoa’, o ‘eu performer’ e o ‘eu personagem’.

⁴⁰⁶ Por exemplo: “(...) os elementos do grupo têm sempre imensa vontade de rir ao dizer esta ou aquela décima e não se coíbem de rir ou de comentar o que outro colega faz quando estão na roda” ‘NB (05/2008) ‘.

⁴⁰⁷ Schechner (1988) refere-se aos diversos papeis assumidos na performance como uma relação de distancia entre o eu e papel que desempenho: “*Even if an action on stage is identical to one in real life, on stage it is considered ‘performed,’ and off stage merely ‘done’*” (Carlson, 2004, p. 3).

Raposo (2005) refere ainda a importância de atender à duplicidade de papéis do performer, que decorre da:

ideia de que existem objectos, comportamentos e formas expressivas decorrentes de diversos tipos performativos artísticos – pintura, desenho, decoração, escultura, música, literatura, poesia, oratória, dança ou teatro – tão importantes para a generalidade das sociedades, surge, de um modo geral, sempre associada a outras performances culturais – rituais, celebrações, cerimónias, eventos – de características políticas, religiosas, económicas, ideológicas (e não apenas artísticas). E, creio, é aqui que se encontra a chave para ler através das performances culturais todo um conjunto de sentidos culturais e sociais que através delas são codificados e por elas são descodificados. Por isso também, alguns autores falam da qualidade de “agente duplo” do performer, simultaneamente autor dos actos performativos que executa e portador de uma tradição, de convenções e de contingências socioculturais particulares (ibid.)

Se atentarmos a um conjunto de factos de que a nossa análise tem dado conta, verificamos que as Brincas tendem a ocupar um espaço obviamente teatral:

- a) Musicalidade do texto fruto do seu versejamento em décimas;
- b) A sua dimensão quantitativa em número de décimas;
- c) As normas e códigos existentes no quadro da elocução;
- d) A importância dada ao “*dizer*” pelos performers que é visível no tempo, cuidado e trabalho dispendido face à preparação de outros elementos;
- e) A clara inscrição da manifestação no extenso repositório da tradição oral (o que pressupõe contágio com outras formas locais, riquíssimas e presentes no quotidiano dos performers, tais como o cante, as anedotas, os contos e a poesia);
- f) E, por fim, a já referida indiferenciação do uso que fazem do termo papel, nunca recorrendo ao termo e ao conteúdo “*actuar*”.

IV. 6. 1. 3. b) “Um teatro para ouvintes”

Estas características permitem-nos situar as Brincas no esteio da tradição dramática que considera o teatro como o espaço onde se ouve, articulado com todo o desenvolvimento do teatro ocidental feito de rupturas e alterações significativas.

Por outro lado, estes dados contribuem para fixarmos um certo tipo de recepção e de horizonte de expectativas – as audiências das Brincas mais do que espectadores são atentos ouvintes (Zarrili, 2006) – que remonta e actualiza toda uma tradição oriunda dos autos, loas e farsas medievais onde, como referiu Zurbach (2007) – na linha de Austin – “*o falar é agir*”. Note-se ainda, que estas manifestações não acompanharam as modificações introduzidas pela escrita impressa, continuando a dar à voz a sua expressão pura e transmissora de um ‘aqui-agora’ que ritualiza o eco da narrativa matriz. Estes dados inalienáveis não implicam, de modo nenhum, que as Brincas sejam impermeáveis a interferências e influências próprias do mundo que as envolve, incluindo aqui as próprias codificações culturais e, portanto mais especificamente, os diálogos com o teatro (que têm tornado possível a sua permanente actualização e recriação). Este conjunto de conclusões parcelares parecem-nos de grande importância para a compreensão da idiossincrasia das Brincas em termos formais.

IV. 6. 1. 3. c) Teatro total

Na verdade, a performance das Brincas revela-se como um extraordinário exemplo do que poderemos denominar como forma de Teatro total. Tal como ocorre com os tradicionais Bonecos de Sto Aleixo, *“a dramaturgia que sustenta o conjunto não se esgota nos textos: é fortemente associada ao contributo imprescindível da música, do canto e da dança que, à revelia do peso tradicional do texto no centro do espectáculo de teatro, tecem num discurso coerente, uma forma única, aparentada ao modelo do espectáculo de arte total”* (Zurbach, 2007, p. 201). A par da função linguística permitida pela interpretação de um texto existente como base, todas estas performances têm uma dimensão da produção funcional, da acção que dialoga com a dança e com a música. São linguagens que se interpenetram.

Também Brook considera que o teatro tem múltiplas linguagens:

No teatro há, além das palavras, infinitas linguagens através das quais se estabelece e se mantém a comunicação com o público. Há uma linguagem corporal, uma linguagem do som, a linguagem do ritmo, da cor, da indumentária, do cenário, a linguagem da luz (ibid., 2002, pp. 79/81)

Esta coexistência produtiva de elementos é óbvia e substancial nas Brincas: *“É a música do acordeão que faz a ligação, (com) a melodia, que chama as pessoas. É o que se sobrepõe a todo o resto. Embora o bombo tenha ali alguma força. É, de facto, o acordeão que acompanha toda aquela dramatização, toda a coreografia, e o momento fundamental que é a banda a cantar para a bandeira, para o estandarte”* ‘ILRA’. Por outro lado, é o *“ritmo, a música (a abrir, que) (...) reforçou muito aquela entrada, embora o texto, em si, tivesse valor mas eles virem com a própria música reforçou. A música e (...) essa coreografia que é muito interessante e que começa logo a chamar a atenção do público”* ‘ICRW’.

IV. 6. 1. 3. d) Estrutura e sequência

Para aprofundamento desta noção de coexistência em acto, tomemos em consideração seis elementos formais que se reflectem no modo como cada actuação é enunciada:

a) A existência de uma estrutura basicamente fixada em três grandes blocos, saudação e introdução, desenvolvimento do plot e despedida é uma constante do desenvolvimento ficcional de muitos destes tipos de performance;

b) A sequência é relativamente fixa e é essa constante que permite o seu reconhecimento, enquanto categoria-Brinca (o que acontece também na óptica dos performers): *“Tem de ser sempre essa sequência: é o chegar, pedir a licença, contra-dança de entrada, a apresentação normal, os palhaços, o agradecimento à bandeira, contra-dança de saída, o agradecimento à pessoa que cedeu a rua e a contra-dança de saída final”* ‘IPRF’. Contudo, a fixidez estrutural convive com a abertura. Com efeito, tal como noutras performances, a existência de elementos fixos é o que acaba por permitir a introdução dos elementos de novidade e a partilha de responsabilidade na co-criação: *“há uma estrutura, há uma rede que suporta, mesmo que as coisas vão variando de ano para ano”* ‘ICJC’. O nosso interlocutor aponta o exemplo do Jazz, também ele oriundo da cultura oral: *“Eu costumava chamar que era como no jazz. Tu tens um tema onde tens coisas muito bem estruturadas e depois, em cima, pode-se improvisar e pode-se brincar”* ‘ICJC’;

c) No quadro desta estrutura composta sobretudo por invariantes, assiste-se a um encadeado de acções com predominância expressiva diferenciada: do canto à dança, da palavra falada ao movimento e da expressão corporal (por vezes hiperbolizada e algo afectada) ao coro: *“à nossa chegada forma-se o grupo e começamos a tocar a música e avançamos um metro para pedir a autorização (...) Depois tocamos, fazemos a contra-dança, da contra-dança abrimos a roda, depois da roda feita o mestre vai para o centro da roda explicar, fazer o resumo da história do Fundamento (...) O Mestre dá mais ou menos uma ideia da história e depois dá-se o desenrolar (...) passa-se à acção com os personagens a falarem (...) sempre em círculo (...) No fim entram os palhaços (...) e uma coisa que é obrigatória é a décima da Bandeira”* ‘IPLM’;

d) A audiência procede por habituação e funde normalmente as suas expectativas com a estrutura tradicional que lhe é sistematicamente brindada, embora se manifeste aberta e livre para atender às novidades, à história que decorre do Fundamento, aos novos gags (e, portanto, a poder rir-se com eles). Esta percepção de encontro premeditado, mas simultaneamente aberto está também presente nos interlocutores que integram o Grupo de Brincas e revela-se amiúde por um sentido dramático a que não é alheio alguma compulsão;⁴⁰⁸

e) A liberdade de romper a fixidez de fundo faz intrinsecamente parte das Brincas.

Com efeito, a improvisação⁴⁰⁹, embora pareça estar muito reservada sobretudo aos Faz-Tudo, acaba por mobilizar a totalidade dos performers: *“Porque é que eles se enganam? Muitas vezes, na improvisação eles enganam-se. Mas essa improvisação dá aos outros, como aos Faz-tudo, também um certo interesse, mantém ali um interesse alto”* ‘ICRW’. O processo improvisacional na performance mobiliza a atenção de todos

⁴⁰⁸ *“Existe um sentido dramático na forma “como eles depois jogam o próprio texto e brincam. Há, de facto, uma história para contar. E eles têm essa urgência em contar aquela história e levá-la até ao fim”* ‘ICRW’.

⁴⁰⁹ Muitas vezes, a improvisação surge confundida com a capacidade de gerar novas respostas, natural no processo criativo *“Vai surgindo. No ensaio um diz esta ideia, nós vamos tentar fazer, outro diz outra e às vezes até ali no próprio dia, quando vamos apresentar, surgem coisas novas”* ‘IPTC’.

e cria o vínculo necessário para a co-participação, decorrendo sobretudo da interacção entre Faz-tudo e os restantes performers: “A plateia alimenta até os próprios actores, porque eles não sabem aonde é que os outros vão parar, e depois quando é que eles voltam a entrar. Obriga-os, a todos, a estarem um pouco a olhar para eles, a ver o que é que eles vão fazer a seguir, ou se vão andar, ou quando é que vão parar” ‘ICRW’.

Como referiu Lima (2008), estas técnicas de “improvisação livre parecem refutar os conceitos foucaultianos, aceitando, ao contrário, a prática das táticas propostas por Certeau” (ibid., p. 47), que como já tivemos oportunidade de salientar, se refere ao conjunto de práticas corporais quotidianas, utilizadas pelos performers a partir de um conhecimento tácito de saberes-fazer subtilezas (Certeau, 1990).

Alguns interlocutores têm uma visão analítica da performance que pressupõe o domínio efectivo de técnicas da formação do actor (manutenção da personagem), por parte dos performers do Grupo de Brincas: “Gosto deste sentido de uma improvisação que vai e depois volta, de qualquer maneira eles depois vão voltar outra vez à história. Estas rupturas podem ser interessantes quando são feitas. Se foi o melhor, se calhar não” ‘ICRW’.

Segundo esta perspectiva, a improvisação “obriga-os (a estar em relação), eventualmente mesmo quando eles se esquecem um bocadinho da personagem, (...) devia ser mais respeitada essa interacção com o público através das improvisações. Mas acho que têm potencial e é aí também que eles vão para a tal paródia da sociedade que eles exploram (por) analogia entre a rainha e o hoje, o gastar. Aí conseguem criar essas pontes” ‘ICRW’;

f) Apesar de tudo, a Estrutura é percebida como fazendo parte de uma codificação: “Existe uma espécie de codificação no teatro tradicional. Em cima dum trama fixa, em que depois se pode improvisar (...) jazzar” ‘ICJC’, ou em linguagem do fado, ocorrer a possibilidade de “estilar”. Como já referimos, e apesar de frequentemente nestas manifestações existir um conhecimento partilhado com a comunidade, que considera a permanência das suas estruturas e formas, tal não implica a não existência de variabilidade, introdução de inovação e a contemplação do factor surpresa: a improvisação referida na alínea e). Esta dualidade é condição para o estabelecimento do vínculo entre os vários tipos de performers.

IV. 6. 1. 3. e) Permanência e variação: Lugar à improvisação

Dos seis pontos enunciados, o último e o penúltimo suscitam a necessária reflexão. Com efeito, a assunção de um prévio co-conhecimento, no teatro tradicional, tem sido tendencialmente considerado como oriundo de uma manutenção (repetição) no que respeita ao uso de temas, figuras, estruturas e desfechos, dando pouco espaço à improvisação e “recriação” (Tillis, 1999). Segundo Abrahams (1972) a noção de drama

é um conceito muito ligado à noção de prolepse (literalmente: “*preconhecimento da resolução*”) o que pressupõe um saber, por parte dos performers, sobre o modo como a trama (ou o “*plot*”) se desenvolve e realiza até ao final. Trata-se de um tipo de desempenho que tem em vista uma prévia determinação dos fins por parte de quem o representa e onde as audiências partilhariam este pré-conhecimento dos desfechos (Tillis, 1999).

Com efeito, mais uma vez esta consideração decorre duma transposição literal para o universo da tradição oral ritualizada, da acepção de teatro enquanto apropriação de um texto/guião encarando aqui Texto (na sua forma escrita ou não) como fundacional em detrimento das práticas jogadas da performance (na relação que estabelecem com as suas audiências).⁴¹⁰

Nalguns casos, o conhecimento prévio de um plot, como acontece com o Auto de Floripes, ainda hoje representado nas Neves -Viana do Castelo e na Ilha do Príncipe (ou noutro exemplo mais distante a que também assistimos: O Bumba-meu Boi de Mosqueiros – Belém do Pará) não implica, de modo nenhum, que não se acrescentam ao guião (baseado na oralidade e que todos os anos se re-conta) inovações a partir do exercício de liberdade criativa dos indivíduos no âmbito da interpretação e da recriação. Por outro lado, nem todas as formas de teatro tradicional se realizam deste modo. Quando existe um repertório de temas e plots variados, quer baseado na memória dos transmissores, quer preservado de forma escrita (como acontece no caso das Comédias de Miranda, nas Papeladas de Valongo, ou nas Brincas de Évora), o conhecimento prévio nem sempre é um dado adquirido, ainda que a respectiva estrutura seja relativamente estável. Schechner (1988) defendeu que o pré-conhecimento não é um atributo dissociável de uma dada noção de drama e dá variados exemplos de como a ausência de pré-conhecimento pode ser realmente irrelevante: no caso da sua produção de Dionysus, em 69, a performance foi concebida de forma a que as acções espontâneas dos actores pudessem afectar o seu desenvolvimento, deixando em aberto múltiplos desfechos: “*Even the existence of a provisional text need not invariably indicate foreknowledge on the part of the performers*” (Tillis, 1999, p. 77) e das audiências.

IV. 6. 1. 3. f) Ideia e Forma

A questão da forma teatral não é determinante para este tipo de manifestações e esse facto aproxima-nos de reflexões que estão, hoje em dia, em curso no quadro do próprio teatro contemporâneo. Existe realmente um equívoco latente quanto à percepção de não existência de um apuramento formal. A contribuição de uma das interlocutoras “*especialistas*” é pertinente neste âmbito: “*O Meyerold trabalha muito o aspecto formal, mas o seu aspecto formal vai sempre trabalhar em cima de coisas. Sobre as ideias que ele quer elaborar, ou que quer investigar ou produzir mais ideias sobre essas ideias utilizando a forma teatral e utilizando códigos, sinalizações gestuais e corporais*

⁴¹⁰ É neste momento importante considerar a noção de texto espectacular de DeMarinis (1997) como o conjunto das disposições cénicas constituído, não apenas pelas falas das personagens, mas pelas linguagens dos figurinos, iluminação, música, gesto, entre outras.

que são conhecidas. É o circo, é a comédia dell'arte, é o grotesco, é o exagero, é a acrobacia. Ou seja, o criador sabe o que está a fazer... não está a apurar a forma pela forma, ele está a usar códigos formais, coisas que estão codificadas, que existem, que têm as suas técnicas, que têm as suas maneiras de ser elaboradas, de serem produzidas, inclusivamente através do treino e da repetição (...) serem levadas ao seu potencial máximo para exprimir, para formalizar questões que têm a ver com as ideias (...) Porque senão caís no formalismo pelo formalismo e há, muito esse equívoco, porque é muito difícil trabalhar sobre as ideias" 'ICJCC'.

Peter Brook salienta que:

é sempre o teatro popular que vem salvar a situação. Através dos tempos ele tem tomado muitas formas e todas com um só traço em comum – uma aspereza. Sal, suor, barulho, cheiro: o teatro que não está dentro de um teatro, um teatro em carroças, em vagões, sobre tripé, de platéias em pé, bebendo, sentadas ao redor de mesas, platéias participando e respondendo ao espetáculo (ibid., 1970, p. 36)

Ainda que sempre tenha ocorrido um desenvolvimento paralelo dos vários tipos de teatro, um mais erudito fazendo decorrer a especialização e a profissionalização e um outro, mais invisível, que continuou o seu desenvolvimento imerso na tradição popular do teatro de feiras e de outros espaços festivos, importa referir alguns padrões identificados neste último que confirmam a incorporação de códigos e convenções razoavelmente fixados e que são comuns a qualquer tipo de teatro.

O domínio espaço-temporal é um desses padrões e tem a sua origem essencialmente na forma circular em que decorre a apresentação das Brincas, referindo-se à movimentação das figuras circulando no espaço dentro da roda, que tal como Tillis (1999) sugere se apresenta como uma convenção bastante comum na enunciação da passagem do tempo e da viagem: "*Circling the stage is a walkway. When a character takes to the walkway, it signifies that he or she is travelling and so marks the passage of time and can indicate a change of locale*" (Tillis, 1999, p. 164).

Também a tradição da Comedia dell'Arte, que se disseminou por toda a Europa, é um bom exemplo de incorporação de convenções e de padronização recriada:

O teatro popular, com seus cómicos e suas estruturas, nunca sofreu alterações radicais. Quando a censura cristã proibiu o teatro «oficial» durante dez séculos medievais, fecharam-se as salas de espetáculos e desapareceram os autores. O teatro popular, no entanto, resistiu e sobreviveu pelas mãos de actores que se apresentavam nas estalagens, nas esquinas, nas praças. Gagues, esquetes, assuntos e procedimentos desse teatro continuam até hoje os mesmos. No século XVI, a novidade foi o Renascimento. A commedia dell'arte repetia os mesmos «truques», acrescentando organização e aprimoramento profissionais (Veneziano, 2002, p. 110)

Nesta reflexão torna-se pertinente a consideração da evolução do teatro de Dario Fo, que "bebeu" na influência das formas populares, partindo de três modelos gerais: "1. O modelo medieval, revisto à luz da comicidade; 2. O modelo da commedia dell'arte e posteriormente moleresco; e 3. O modelo oitocentista, que ele revistiu com toques de «absurdo»" (Veneziano, 2002, p. 111).

Este percurso permite compreender melhor os caminhos do teatro tradicional, feitos de uma lenta evolução histórica, sempre sujeita a todo o tipo de interferências contextuais e de influências de desenvolvimento social, cultural e estético.

É, pois, natural que em toda a sorte de manifestações teatralizadas, nas quais as Brincas se inscrevem, tenham absorvido toda esta génese e remodelização da evolução do género, ainda que não haja consciência plena desse facto. Para alguns interlocutores, é realmente difícil aperceberem-se, no jogo específico das Brincas, da actualização dos códigos, nomeadamente os relacionados com a primeira fase da *Commedia dell'Arte*, confundindo-os com os procedimentos de Stand Up Comedy actual:⁴¹¹ “(os *Faz-Tudo*) vão beber ao pior do ‘stand up comedy’. É como se eles tivessem trabalhado o seu número e não tivessem trabalhado naquela ligação (com) a acção e a história que está a ser contada porque havia muitas ilações a tirar da história da “Rainha Santa Isabel”, a história dos escravos a trabalhar. Há tantas formas de usar aquelas pequeninas referências aos espanhóis (...) às amantes (...) Há tanta coisa da actualidade que os palhaços podiam fazer. Houve ali em Guadalupe um momento ou outro” ‘ICAÉ’.⁴¹²

IV. 6. 1. 3. g) “Géneros” e “Estilos”

Torna-se extremamente difícil localizar ou conjecturar a inserção de um género, como o teatro tradicional, no seio de outros géneros. Tillis (1999), referindo-se às pesquisas taxonómicas de Propp (1968) e à reflexão de Thompson (1977), comentou, aliás prudentemente, que o trabalho taxonómico aplicado ao drama oferecia poucos esquemas permeáveis a uma classificação sistemática. Até aos nossos dias, o esforço classificatório continua a derivar sobretudo do sistema aristotélico (drama considerado com um plano único que incorpora tragédia e comédia), o que aliás também é evidenciado nos depoimentos de alguns interlocutores em que referem a comédia opondo-se à tragédia na tradicional separação dos géneros: “A comédia é o reverso da tragédia e vice-versa e não poderão ser entendidas uma sem a outra” ‘ICJCC’.

Assim, malgrado, todos os esforços, levados a cabo nesse sentido, não nos foram legadas bases satisfatórias para os propósitos classificatórios do drama.

Verificam-se dificuldades em aceder aos códigos específicos em cada tipologia, em grande medida devido a diferenças culturais. No entanto, alguns géneros teatrais não se confrontariam necessariamente com esse problema: “Na *Commedia dell'Arte* sim (...) porque sabemos que ao longe eles falavam e movimentavam-se e as pessoas que até não iam conseguir ouvir muito bem o que eles estavam a dizer, mas pela movimentação podiam interpretar (...) quem eram (...) o que é que estavam a fazer, o que é que estava a acontecer. Portanto, entendendo a estilização por esse lado, não creio (que haja dificuldade em aceder aos códigos). Na *Commedia dell'arte*, não

⁴¹¹ A primeira fase da *Commedia dell'Arte* é “mais corrosiva, obscena e agressiva (...) em que o apelo popular é mais forte, pois os criados, esfomeados e cómicos, têm mais importância” (Veneziano, 2002, p. 112).

⁴¹² Outros interlocutores, embora reconhecendo a presença de códigos da *Commedia dell'Arte* nas Brincas, apenas a perspectivam de um modo meramente formal: “baseia um bocado na ideia (de) um fio condutor, mas em que depois há portas que vão (abrindo)” (...) “Eles voltam um bocadinho ao fio condutor (...) se calhar, como era a *Comedia dell' Arte*” ‘ICRW’.

era preciso ser iniciado, porque, na Commedia dell'arte, ou, por exemplo em representações do Kabuki, ou do Nô⁴¹³, se tu pertencesse àquela cultura, tu sabes o que aquilo quer dizer (...) Nós, se calhar, não sabemos. Mas na Commedia dell'arte, que é o que nos está mais próximo (...) embora a sinalética” (seja realista) “é toda estilizada e aumentada mas ela é realista – nós interpretamo-la com muita facilidade e chegamos ao que aquela movimentação, aquela gestualidade quer dizer” ‘ICJCC’.

Brook (1970), na reflexão que realiza sobre as diferenças entre os vários tipos de teatro, também se refere à competência das audiências populares no reconhecimento intuitivo da estilização: O Teatro Bruto ou o (Teatro Rústico)⁴¹⁴

livre da unidade de estilo, fala na realidade, uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade em aceitar incoerência do sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos (ibid., p. 37)

IV. 6. 1. 3. g) Economia e minimalismo

Os códigos são construídos, aprendidos e partilhados em sociedade, nos mais diversos contextos de vida e do quotidiano: “Ao nível do guarda-roupa que são códigos que nós utilizamos no dia-a-dia. Não é por acaso que as pessoas da justiça se vestem de negro ou que o sinal da virgindade é o branco... E não é por acaso que os trabalhadores normalmente usam o castanho esverdeado, sujam e aquilo disfarça. E essas coisas acontecem também aqui. São estas pequenas coisas que, sem se aperceberem, são incorporadas” ‘ILMD’. No entanto, alguns tipos de códigos, revestem-se de uma natureza especificamente teatralizada. Nesse sentido, atentemos em diversos aspectos da performance que nos permitem salientar a presença de códigos e convenções de teatralidade, mesmo que, ocasionalmente, ocorram num formato de ruptura com a convenção. Salientamos, neste quadro, o recurso a formas simples no estabelecimento da cena com “*soluções muito económicas*” e o minimalismo dos dispositivos cénicos (dado o facto de a performance se processar a céu aberto dispensa qualquer tipo de cenário) e a estilização na evocação de figuras e situações.

No tipo de performances em que as Brincas se situam há aspectos, como o minimalismo, que reflectem o essencial e que muitas vezes aparecem discutidos na contemporaneidade como apropriações falsamente complexas: “*tem uma coisa, que*

⁴¹³ Nas performances do Kabuki e do Nô, a dificuldade de leitura dos códigos por não iniciados pode colocar-se: “*como assenta numa movimentação que lhes é familiar através das práticas marciais popularizadas, o Tai Tchi por exemplo, e porque há uma emocionalidade no movimento e no gesto, é possível que eles identifiquem aquilo com mais facilidade do que nós, mas sobre isso não estou certa (dadas as grandes diferenças culturais dos contextos onde decorrem)*” ‘ICJCC’.

⁴¹⁴ Brook, na obra *Empty Space* (1977), considera a existência de 4 tipos de teatro: “*Deadly, Holy, Rough, Immediate*”. É curiosa a distinção existente nas versões em língua portuguesa. Na tradução portuguesa (2011) aparece como: (*o Teatro do Aborrecimento Mortal, o Teatro Sagrado, o Teatro Bruto e, por último, o Teatro Imediato*) e na tradução brasileira (1970) referindo-se ao Teatro (*Morto, Sagrado, Rústico e Imediato*). Na tradução portuguesa *Teatro bruto* é a opção relativa à opção brasileira de *Teatro rústico*.

hoje se fala muito (...) minimalismo. A última moda é o minimalismo! Mas não vêm que estas coisas têm coisas que são absolutamente minimalistas (...) É uma sofisticação (...) de entre milhares de possibilidades, eu escolho (...) essa coisa do sangue, eu trago o sangue em mim (...) é simples (...) Mas tu vais buscar o essencial (...) de uma maneira, sofisticada que é procurada, investigada. Até chegar no essencial. E o que tem essas festas, que é muito importante, é o essencial que tem. Não tem uma parafernália” ‘ICJC’.

Camarotti (2001) justifica algumas das crises por que o teatro tem passado, como resultado do desdém por estas formas tradicionais, a que chama “*teatro do povo*”, o qual considera ser uma fonte inesgotável para a criação teatral contemporânea.

É interessante, neste momento, avançarmos com um exemplo esclarecedor sobre esta relação entre soluções no quadro do teatro popular e do teatro contemporâneo. Na performance do Fundamento da Rainha Santa Isabel, a dado passo da trama, assiste-se à morte em cena do rei. E não há o “*número*” do rei se atirar para o chão. Pura e simplesmente desce. Os outros estão ali ao lado e ele desaparece atrás duma faixa de pano, que mais não é que a própria capa da personagem rei, permitindo a saída do performer da acção e o regresso à roda, à vista de todos.

O momento da morte do rei, num pacto convencionado com a audiência, significa: “*Agora o rei morreu e o ‘performer/personagem’ já é outro*”. Tal acontece, precisamente porque estamos no espaço do jogo, a lidar com códigos abertos e aparentemente nada restritivos. Seja como for, o fundamental é que para a situação foi encontrada a solução mais simples, mais limpa e eficaz e que é susceptível de ser partilhada com a audiência por meio de uma convenção.

A propósito desta essencialidade plástica nas soluções da cena, vale a pena ter em conta o depoimento de um interlocutor sobre o seu trabalho criativo, precisamente neste domínio: “*Eu sou o cenário para as pessoas. Quando eu falo de sangue, quando é o momento do sangue, a minha roupa está toda forrada de vermelho e os putos percebem isso de uma maneira maravilhosa. Quando tu abres aquele casaco. Não é nada, o casaco rasga mesmo, tu sentes o “Ah”, sentes uma vibração que vem de dentro, que eles perceberam (...) às vezes, dizem: «O sangue, o sangue!»*” ‘ICJC’. Nas produções contemporâneas assistimos, por vezes, a soluções e opções idênticas, o que nos leva a questionar o alcance da recuperação das formas populares por parte das recentes abordagens contemporâneas. Na verdade, também no desenvolvimento deste tipo de manifestações teatralizadas, “*há a tal estilização (...) as coisas não são tão naturalistas como isso. Basta dois ou três elementos e já chega e a coisa já está a rodar*” ‘ICJCC’.

Todos estes exemplos conferem às Brincas uma interessantíssima actualidade, se comparados com recentes opções do teatro contemporâneo. Schechner (1982), ao reconhecer a existência actual de 4 formas teatrais (oral, tradicional, moderna e pós-moderna), salienta a influência das formas tradicionais no teatro pós-moderno: “*The post modern is influenced more by oral and traditional ways of making theatre than any modern ways*” (ibid., p. 106).

Também Canclini (2006) salienta as tendências “*pós-modernas*” nas artes onde se acentuam o carácter ritual na procura de formas “*para expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes*” resgatando a “*manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos, com energias perdidas*” (ibid., pp. 20/25)

Neste sentido, o estudo que Charone (2009) realizou sobre Cordões de pás-saros juninos (a que já tivemos ocasião de nos referir no capítulo II), ajudam-nos a perceber os diálogos contemporâneos entre estas manifestações tradicionais e o teatro pós-moderno. Efectivamente reconhecemos nas características apresentadas alguns aspectos da performance das Brincas:

Multiplicidade de significados; Multiplicidade de discursos e de temáticas; Multiplicidade de processos; Multiplicidade de produtos; Invenção como reestruturação; Referência ao passado; Presença da ironia; Presença da paródia; Não negação de correntes anteriores; Mudanças na configuração do tempo e do espaço; Velocidade de criação e informação; Presença da tecnologia; Descontinuidade, fragmentação e multiplicação da imagem; Interdisciplinaridade entre as artes e além das artes; Dispersão e superficialidade; Produto artístico em forma aberta e disjuntiva; Rejeição da narrativa única; Abolição entre as fronteiras da arte e da vida; Abolição entre as fronteiras da cultura erudita e da cultura popular; Nova estrutura de pensamento, sentimento e comportamento artístico e social; Liberdade de criação (ibid.)

Podemos detectar ao longo da história um sem número de encontros, interfe-rências e influências mútuas. Esta questão remete-nos para a reflexão sobre a categoria de género que, neste domínio, se apresenta particularmente difícil de equacionar. Tillis (1999), na sua aturada reflexão sobre o teatro tradicional visou não apenas uma definição dessa realidade, tal como ela hoje em dia é pragmaticamente entendida e significada, como sobretudo, pretendeu questionar o modo como o “*folk drama*” se relaciona com campos de estudo próximos: os estudos folclóricos e os estudos teatrais. Uma questão, muito directa, é recolocada por Tillis de modo funcional: “*Is folk drama a coherent and discrete genre of folklore and/or of drama?*” A questão evidencia, desde logo, uma série de dificuldades prévias de que destacamos aquelas relativas:

- 1 – à complexidade do significado da designação ‘género’;
- 2 – à adopção de uma metodologia a seguir para categorização de géneros;⁴¹⁵
- 3 – à questão da relação parte-todo na definição de um género específico e na relação que estabelece com outros paradigmas contíguos/próximos.

Nas performances das Brincas são evidentes as influências do teatro de comédia oitocentista, nomeadamente o proveniente da circulação das pequenas companhias itinerantes de gosto popular que tiveram o mérito da grande divulgação. A sua difusão chegou a locais recônditos e permitiu veicular os temas, os motivos e as técnicas que ainda hoje, curiosamente, encontramos nalgumas destas performances.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Na discussão sobre este tema Tillis (1999) refere como exemplo a categorização proposta por Brandon (1967): “*James Brandon, for instance, says that Southeast Asia has twenty-five major genres of drama, which he differentiates on the bases of national origin, the manner and usual location of theatrical presentation, the subject matter presented, and so on (1967: 1-2). I have avoided such a usage, however, because in folkloristics, genre is most often used in a cross-cultural sense, referring to textual distinctions between fairytales, legends, myths, riddles, and so on, whereas individual forms of folk drama are intimately bound up with their host cultures*” (ibid., p. 167).

⁴¹⁶ No uso de figurinos torna-se visível a inspiração numa estética romântica como consequência do liberalismo em Portugal, quando começam a chegar aos confins do reino as novidades da capital: “*No séc. XVIII, que é quando em Portugal se recebe um grande banho de teatro na província (...) eu imagino que foram essas as referências que terão ficado (...) o que se nota é realmente uma coisa muito século XIX esteticamente*” ‘ICAE’.

A incorporação destes formatos é mais fecunda ao nível de uma temporalidade temática que se vai estampando nos figurinos, por vezes apressadamente datados, e que remetem “*para um tempo antigo*”, independentemente de cronologicamente estarem referenciados a cem, duzentos ou trezentos anos atrás – um pouco como o cinema de Hollywood dos anos cinquenta sobre os romanos que o Barthes de *Mithologies* (1957) tanto parodiou. Esta tradição propagou valores carregados de ‘pathos’ e teve grande impacto em contextos geográficos onde nenhuma outra realização cultural chegou.

No séc. XX, no seio das vanguardas e dos movimentos que questionaram indelevelmente os códigos dessa tradição ‘kitsch’ oitocentista, encontramos amiúde – no chamado teatro de arte – abordagens e perspectivas que se apropriaram de elementos das manifestações populares. “*Todos os grandes criadores do séc. XX dão grande importância. Aliás é um período em que eles dão muita atenção à teatralidade popular. O Meyerhold. O próprio Coupeau. Com uma seriedade tão profunda, o homem sabia que aí estava um grande segredo (...) até o Brook! (...) Aliás o Brook tem no Espaço Vazio, uma passagem sobre o teatro rude (...) Tem um capitulozinho em relação a isso, onde ele fala do Brecht, nomeadamente*” ‘ICJCC’. Com efeito, Brecht usa muitos elementos nas suas peças, que trabalhou a partir duma vivência estética popular e festiva: “*tem muitos, muitos (elementos) (...) A questão da teatralidade popular para o Brecht era fundamental (...) tem imensos momentos que ao mesmo tempo funcionam criticamente, são uma espécie de grande angular, de lupa (...) Estou a falar de humor e da forma popular. A questão das formas populares para ele é fundamental*” ‘ICJCC’.

Brecht teve no imaginário popular um referencial particularmente importante que se projectou na sua criação. Percebemos uma influência indiscutível na obra de Brecht, dos Milagres medievais e do Teatro chinês, nomeadamente no uso da canção a partir de baladas à época bem conhecidas, o uso do narrador, entre outras (Brecht, 1967; Farias, 2008).

Podemos também perceber o interesse por Brecht, ao analisarmos as suas influências nas práticas de criação contemporâneas e nas metodologias de criação em teatro e comunidade, sobretudo no uso formativo a partir da peça didáctica e no desenvolvimento do processo de distanciamento (Nogueira, 2006b, 2008a; Koudela, 1991).

Os princípios do teatro épico de Brecht estão também evidenciados em diversas formas de teatralidade popular e comunitária, mesmo que manipuladas de forma intuitiva, tal como foi referido por Dawsey (2006) no estudo sobre os “*bóias frias*” no Brasil.

Na perspectiva da Antropologia Teatral (Barba, 1994, 2006), a influência das manifestações tradicionais, sobretudo as orientais, também é, por demais, evidente. Aliás, a composição multicultural das suas equipas de trabalho e a investigação/valorização sobre as distintas tradições culturais e performativas, constituem o “*caldo*” a partir do qual cria os seus espectáculos e desenvolve os princípios de formação e treino do actor.

Muito embora a presunção de modelos universais pré-expressivos, não esteja isenta de discussão, as pesquisas de Barba e do Odin theater, sobre a construção do movimento extra-quotidiano presente nos vários tipos de performance é algo a que frequentemente os interlocutores se referem: “*uma coisa que eu gosto no teatro é essa coisa extra-quotidiana que por exemplo*”(…)“*o Barba vem escrever*” ‘ICJC’

O interesse de Brook (1970, 1972) pelas formas populares como forma de pesquisa para a criação teatral, assentam na possibilidade de investigar o teatro, estruturando-o em torno de 3 elementos: energia, movimento e inter-relações: “*According to Brook’s vision, although the theatre is on the one hand by its very nature ‘a-traditional,’ it could be conceived to be a field of study in which to confront and explore Tradition*” (Nicolescu, 2001). Neste sentido são inúmeros os contributos que colheu da tradição popular (não puramente da tradição teatral), nomeadamente na longa permanência das suas viagens por África, Irão e USA, onde com o seu grupo – constituído por jovens de todos os cantos do Mundo – reuniu uma experiência ímpar, que se vê reflectida não apenas na sua criação teatral ao longo de décadas, mas também nos exercícios com os actores e numa abordagem estética peculiar, de que os *Carpet Shows* são prova cabal.⁴¹⁷

Brook (1972) dada a impossibilidade da palavra poder descrever integralmente toda a sorte de dimensões não traduzíveis, refere que a sua pesquisa se centra em dois pontos de que decorre todo o seu trabalho: “... *the simple relationship of movement and sound that passes directly, and the single element which has the ambiguity and density that permits it to be read simultaneously on a multitude of levels*” (ibid., p. 248).

Também Schechner, nos anos 70, ao descrever a sua pesquisa baseada nas práticas teatrais que desenvolveu⁴¹⁸, nomeando-as posteriormente Environmental Theatre (1994), ressalta sobretudo o carácter processual da abordagem:

is a way of working (...) It is a particular style of theatre in Europe and America. I consider much of the works of Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Ludovico Ronconi, the Theatre de Soleil, the Living theatre, the Bread & Puppet theatre, the Open theatre, and Manhattan Project to be environmental theatre. Across much of Asia, Oceania and África all theatre is environmental. . . . When I identify a style such as ‘environmental theatre’ I am not (I hope) writing a manifesto but describing a phenomenon called into existence by social circumstances (Schechner, 1973, pp. 7/8)

O interesse sobre as formas populares não se esgota porém na pesquisa sobre o fazer teatral. O seu interesse social, económico e político tem vindo a ser amplamente afirmado, nomeadamente através das abordagens de intervenção teatral com fins explicitamente sociais.⁴¹⁹

⁴¹⁷ O *Carpet show* foi inspirado numa forma de teatro popular iraniano (Brook, 2002).

⁴¹⁸ “*My speciality is performance theory – which for me is rooted in practice and is fundamentally interdisciplinary and intercultural*” (Schechner, 1988).

⁴¹⁹ Por exemplo, num estudo sobre as performances *Parsi* e *Nautanki* – tradições teatrais indianas -, Hansen (2009) afirma que o Movimento reabilitativo destas formas que actualmente ocorre, se deve às alegorias que proporcionam à leitura actual da sociedade indiana: “*It is argued that the revival of these plays owes much to their ability to serve as allegories within the current polarized cultural and political climate*” (ibid., p. 151).

IV. 6. 1. 3. h) Isotopias e discurso

Existe uma recorrência temática no tipo de performances em que as Brincas se enquadram, que remetem para os grandes questionamentos humanos sobre a Vida, Morte e Renovação. Tal como noutras manifestações similares assiste-se ao recurso a isotopias⁴²⁰ de cariz universal. Dentre estas, as mais comuns correspondem a temas mitológicos, temas versando aventuras e viagens exóticas (caso do Fundamento Corsário Dragão); A apresentação de vidas exemplares de Santos (caso do Fundamento Rainha Sta Isabel) e de Heróis, através dos temas evocativos de momentos significativos de ruptura e estabilização da história nacional, regional ou local (de que é exemplo a tomada de Évora no Fundamento Giraldo sem Pavor, no Fundamento Estandarte, alusivo às guerras com Castela ou, no Fundamento Pierre, o Jovem francês, alusivo às Invasões Francesas); Temas ligados a Histórias de traição, vingança, castigo e perdão (caso dos Fundamentos Namoradeira e Quinta Assaltada); Temas associados a Episódios protagonizados por personagens poderosas (reis, bispos, patrões) que possibilitam aos performers (tradicionalmente oriundos de classes subjugadas pelo poder) expressar uma inversão de poder.⁴²¹

O reconhecimento duma estética particular manifesta-se a partir de influências reconhecíveis e, portanto, da enunciação de elementos oriundos do teatro, não apenas ao nível das convenções, mas também ao nível dos géneros e estilos. Alguns interlocutores reconhecem, no caso das Brincas, a existência de uma intencionalidade e de uma preocupação estética: “*Há uma estética diferente, mas existe*” ‘ICCC’. Os princípios estéticos estão directamente relacionados com a vivência cultural local: “*têm a ver exactamente com o tipo de coisas que vão buscar (...) que esse grupo vai buscar para chegar a um determinado produto. E isso tem já a ver com o lado estético (...) tem a ver com uma dramaturgia que lhe é própria (...) ter a ver com a forma como se relacionam ou como encarnam determinado personagem ou uma determinada situação. É muito revelador e muito inspirador (...) existe uma outra estética e nessa estética também é válido o aspecto da apreciação, por parte de alguns públicos*” ‘ICCC’.

⁴²⁰ Se o *topic* põe o público ao corrente do *que se fala*, ele igualmente permite “*realizar uma série de amálgamas semânticas que estabelecem um dado nível de isotopia*” (Eco, 1983, p. 97). A isotopia, segundo Greimas, corresponde a um conjunto redundante de categorias semânticas “*qui rend possible la lecture uniforme du récit*” (*ibid.*, 1970, p. 188). A isotopia pressupõe diversas permanências recursivas que a comunicação põe a nu no quadro de uma cooperação interpretativa proposta por um emissor e prevista pelo público/destinatário.

⁴²¹ Neste último caso, o da inversão de poder, os personagens não apenas assumem o papel de rei, general ou patrão (pouco plausível na realidade), como ainda as características que enformam essas personagens estão repletas de humanidade para com os seus subalternos. Por exemplo, nos Fundamentos *Lavrador* e *Desertor*, as relações de poder entre classes são invertidas por via da realização dos casamentos consentidos e “*desejados*” entre as filhas dos poderosos (Patrão, Rei) e os exemplares trabalhadores sem eira nem beira.

A concomitância de diversos géneros no interior da mesma performance revela um tipo de apresentação muito particular que possibilita inscrever as Brincas no conjunto do teatro tradicional europeu. Na verdade, podemos considerar que, como uma das características fundamentais do teatro popular, se encontra a passagem não conflitual de um género a outro no seio de uma mesma apresentação (Tillis, 1999; Brook, 1970).

O Teatro Rústico é muito próximo ao povo: pode ser um teatro de fantoche ou como é nos vilarejos gregos até hoje – um espetáculo de sombras animadas. É, geralmente, distinguido pela ausência daquilo que chamamos de estilo. (...) O Teatro Rústico não escolhe, nem seleciona: se o público está indócil, então é muito mais importante gritar com os que estão criando caso – ou improvisar uma piada – do que tentar preservar a unidade estilística da cena. (...) livre da unidade de estilo, fala na realidade, uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade em aceitar incoerência do sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos (Brook, 1970, p. 37)

Para outros autores, porém, a dificuldade de classificação que deste facto decorre poderá ser encarado como uma fragilidade. A título exemplificativo os bonecos de St.º Aleixo

revelam uma surpreendente capacidade de hibridação formal algo desconfortável para a sua classificação segundo a norma estabelecida: como entender, em termos teatrais, um repertório que, por exemplo, inclui nos seus autos de temática religiosa momentos de pura farsa e fantasia burlesca, ou números dançados e cantados, mais comuns nos espectáculos de variedades ou de entretenimento de feira? (Zurbach, 2007, p. 201)

Também nas Brincas o tom dramático intercalado com o grotesco é uma constante: “*Tem que haver sempre uma parte de entretenimento para dar graça àquilo*” (...) e “*para desanuviar um bocado o ambiente*” ‘IPRF’. Aliás, esta interpenetração de géneros torna-se fundamental porquanto a presença do Cómico e do Humor é absolutamente necessária. São variadíssimas as formas que a presença do humor adquire no teatro, independentemente da afiliação a um dos seus campos mais representativos – a Comédia (tradicionalmente em oposição à tragédia na separação dos géneros). Em muitos autores teatrais, nomeadamente Shakespeare e Brecht, encontram-se momentos de comédia em obras que não poderão, de todo, ser consideradas como comédia. Com efeito, tal como já foi referido, a comédia é o reverso da tragédia e vice-versa e não poderão ser entendidas uma sem a outra. A introdução do elemento cómico e do grotesco foi desde sempre compreendida como um aliado eficaz no diálogo travado com a assistência.

Também nas Brincas, esta ambiguidade entre pólos aparentemente opostos tem um valor intrínseco: “*Há um lado provocatório (...) Simpático, não é agressivo*” ‘ICCC’. No entanto frequentemente é referido que, nas Brincas, existe “*às vezes, uma tentativa de ir para a comédia vulgar, mais televisiva (...) dos próprios palhaços. Quando eles usaram mesmo aquele elemento fálico e tudo, achei que não era necessário. há um excesso (...) um riso fácil por parte do público*” ‘ICRW’. Para entendermos esse “riso”, torna-se necessária a compreensão das especificidades do grupo social no seio

do qual a performance é realizada.⁴²² Para a performance ser eficaz, tem que atender à dimensão comunicacional contida no trio constituído por aquele que provoca o riso, aquele que ri e aquilo de que se ri(em). O riso e o cómico é, para todos os efeitos, sempre culturalmente situado (Propp, 1992) e por isso se converte no elemento mais idiossincrático de um determinado grupo e por isso de difícil compreensão a partir do exterior. Pela mesma razão, o processo de carnavalização perspectivado por Bakhtine (1970) faz da referência aos impulsos vitais da humanidade – sexo, prazer ou nutrição – características da cultura popular.

Neste campo do humor, parece mesmo poder estabelecer-se uma estreita relação entre a “*depressividade típica dos alentejanos*” e a sua capacidade para verbalizarem esse sentir, sob a forma de ditos de espírito: “*contapõem-se manifestações de euforia contida que verbalizam, picarescamente, na sua vocação para a alcunha pessoal ou colectiva, nos ditos de espírito, na poesia, no cante, nas cantigas a despique, etc.*” (Morais, 2006, p. 183).⁴²³ Sobre este assunto, atentemos à elevada taxa de suicídios na região a que “*friamente*” os dados se referem, sem que reflecta a necessária reflexão sobre o que culturalmente significam. Ao longo do nosso trabalho, várias vezes fomos confrontados com situações mais ou menos próximas dos Grupos de Brincas, envolvendo o suicídio. Mas, dado o recato culturalmente estatuído face a este tema-tabu, nunca foi aprofundadamente abordado na nossa reflexão dialógica. No entanto, um singular encontro nos fez olhar para o acto com um novo e despidorado olhar: O sr. Manuel Joaquim Branco “*nascido e baptizado*” em “*Machede*” com a bonita idade de “*4x20+8... Já cá vêem os 89...*” entrou nas Brincas antigamente, lembrando-se ainda de muitas décimas que com prazer nos brindou. Com um espírito agudo afirmou: “*Estou cá para durar até aos 100... e no dia em que fizer 100 anos, mato-me!*” ‘ILMB’, “*atiro com «Não se mata nada!... fazemos todos é uma grande festa», mas sentimos obviamente que não compreendemos a leveza duma afirmação destas! É isto que pressupõe uma certa intractabilidade cultural?*” ‘NB(4-2008)’.

O que simula ser um “*dito de espírito*” contem no entanto uma marca de ameaça que frequentemente é cumprida. Com efeito, a história destes grupos faz-se de vida e de morte, nomeadamente “*a morte matada*” que, ora ameaçada, ora cometida é amiúde referenciada com particular à-vontade. O suicídio não tem aqui o peso do tabu inominável que adquire noutras latitudes. Estudos conduzidos no/sobre o Alentejo consideram este item como algo pertinente. Também a nível estatístico existem indicadores

⁴²² Os *performers* – que constituem o grupo social – incluem tanto aqueles que fazem como os que assistem.

⁴²³ A esta capacidade de superação da “*depressividade típica*” pelo humor contrapõe-se o alto índice, em certas regiões do Alentejo, e sobretudo em meio rural de pôr termo à vida, como aliás nos chegamos exemplos no próprio interior das Brincas. Na verdade “*o suicídio nesta região tem sido interpretado como recurso nobre, uma espécie de redenção moral, um fenómeno fortemente cultural, ligado ao carácter alentejano*” (Tur et al, 2001, p. 55).

que colocam o Alentejo com índices mais elevados neste domínio.⁴²⁴ Reflectindo sobre o assunto, observamos que a naturalidade – por vezes o humor⁴²⁵ – com que se refere este tipo de morte se encontra ao mesmo nível com que é encarada a vida. Não mais que uma passagem!

Alguns autores (Tur, Veiga, Viñas, Jacinto, & Saraiva, 2001; Areal, 1998) referem a importância dos factores geo-económicos para a explicação do suicídio:

a ruralidade extrema que caracteriza as planícies alentejanas, com o isolamento e a fraca densidade da sua população e o afastamento do convívio social, puderam contribuir para o incremento do número de suicídios, sobretudo quando interagem outros factores sociais, como a emigração dos filhos para os grandes núcleos urbanos (...) a viuvez (...) a doença (que) converte o sujeito num ser dependente da família ou da comunidade, impede-o de trabalhar, tornando-o um peso económico e emocional (Tur et al, 2001, p. 55)

Frequentemente as referências ao humor, aparecem ligadas à imoralidade⁴²⁶ – “*aqui houve notícias em que eram denunciados como mentores de um espectáculo com imoralidade*” ‘ILRA’. A licenciosidade contida na linguagem invocando as zonas do baixo corporal, assim como todas as referências à saída dos fluidos e gases do organismo fazem parte frequentemente do diálogo da comédia. O tom humorístico mesmo que velado nas referências escatológicas, têm inúmeros exemplos ao longo da história do teatro. O humor gera prazer pelo próprio jogo de palavras. Isso ocorre frequentemente com as décimas dos Faz-Tudo das brincas, podendo desta forma afirmar-se que, para além da função social, que lhe é conferida também tem uma função lúdica. Trata-se de uma estratégia de dissimulação pró-activa muito presente no jogo de palavras.

Eco (2000), no seu estudo sobre a ironia, refere, a título exemplificativo, que para Pirandello a causa do riso está no próprio motivo do riso. Desta forma, apela-se a uma

identificação entre o leitor e aquilo que é o oposto (o contrário) fantasmático de que o cómico faz figura e que, por sua vez, se torna na causa do riso e da própria irradiação do humor. A certa altura é como se o leitor (ou o espectador, se se tratar de um filme) entrasse dentro da personagem que era, afinal, motivo do riso e, ao mesmo tempo, frágil sustentáculo do cómico (ibid., pp. 66/68)

É este aspecto ligado a uma deslocação entre o que aparece e o que se pressupõe que surge nesta consideração de um dos interlocutores: “*É que o riso desloca e ao deslocar, revela, desvenda outros aspectos da complexidade (...) o que está em causa é o conhecer, quanto mais não seja o mistério da vida... é tocar mais de perto,*

⁴²⁴ “Analisando em detalhe as taxas de suicídio verifica-se no mapa de Portugal que o Norte apresenta as taxas de suicídio mais baixas do país, enquanto que as regiões do Sul revelam taxas 3 a 5 vezes superiores à média nacional (...) o sul de Portugal fica perfeitamente contornado por regiões espanholas com taxas bastante inferiores, sobretudo no caso do Alentejo e Estremadura Espanhola que atingem valores extremamente opostos, apesar da contiguidade geográfica” (Tur et al, 2001, p. 50)

⁴²⁵ “A capacidade de aproveitar uma ocasião para fazer humor tem, evidentemente, uma função social: relaciona-se com a diversão e com a detecção e dissipação de conflitos potenciais, mas pode também dar origem à marginalização agressiva de pessoas e de grupos, pela recusa em levá-los a sério ou pela troça e ridicularização” (Blackburn, 1997, p. 388).

⁴²⁶ “O cómico exige, pois, finalmente, para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura” (Bergson, 1993, p. 19).

pele menos ter essa experiência de que se toca mais de perto (...) e agora eu sei, que estou vivo mais fortemente, que torna mais suportável a ideia da morte (...) O lado corriqueiro, a verruga, a avareza o grotesco nesse momento é o que permite ligar de novo o céu e o espírito, o espírito está nessa alegoria, na seriedade do que dizemos e que nem sabemos o significado do que estamos a dizer e depois a descida à terra, e a verruga, e o peido, pois claro ... é isso que nos diz que estamos vivos e estamos aqui. O humor aparece ligado à capacidade de rir de si próprio (...) (de) expormos as nossas fragilidades e sermos capazes de nos rirmos delas” ‘ICJCC’.

O uso de formas arcaicas – ao mesmo nível com que o restante material surge enunciado – é percebido por alguns interlocutores, não apenas como um efeito de objectiva geração de contrastes e, portanto, de humor, mas sobretudo como um atributo deste tipo de performances: *“comungam um certo arcaísmo. Muito facilmente a função rabelaisiana vai-se manifestar, vai espreitar e isso é que é muito rico. Que uma princesa seja representada por coisas que a gente tem por aqui e põe em cima e vê o que é que dá... Essa princesa tem outras significações a despontar e a aparecer E um trono, à Rabelais (...) um banco virado ao contrário, (é mais interessante) do que irmos mesmo fazer um trono e a princesa estar vestida mesmo à princesa. Isso é um ícone que não dá mais nada do que isso, enquanto que estamos a produzir a nossa princesa e o nosso trono com estas matérias que se vão colocar umas sobre as outras... Esse lado arcaico, esse lado improvisacional, mas com os elementos do quotidiano, de vida. Eu acho que este tipo de teatro tem muito a ver com essa quotidianidade, mesmo que seja uma quotidianidade que está perdida no tempo” ‘ICJCC’.*

Também Brook (1970) realça as potencialidades ilimitadas destes elementos simples:

(No) teatro popular, bater num balde será a sonoplastia para uma batalha, farinha de trigo no rosto pode ser usada para realçar o branco do medo, o arsenal é ilimitado: o distanciamento, o cartaz, a exploração dos assuntos “quentes”, as danças, o ritmo, as anedotas locais, a exploração de acidentes, imprevistos, as canções, o barulho, a exploração de cada contraste, as abreviaturas do exagero, os narizes postiços, os tipo- clichês, as barrigas postiças (ibid., p. 37)

Os estilos de representação das Brincas estão directamente ligados aos códigos de teatralidade já enunciados, muito mais votados a um ‘dizer que faz’⁴²⁷ do que a um ‘faz que também diz’: *“Estas representações não são naturalistas. Há uma rarefacção de Sinais, há uma economia (...) Haverá uma estilização por esse lado (...) Não são realistas. Algumas coisas até estão codificadas, mas codificadas no sentido em que só os iniciados é que sabem o que é que aquilo quer dizer” ‘ICJCC’.* A gestualidade hierática não é percebida como sendo uma opção, realizada pelos próprios ou herdada, de acordo com uma estética que se centra no falar enquanto acção: *“Movimentação quase que não há! ainda por cima (...) Eu acho que a própria forma como dizem, que é muito*

⁴²⁷ Para uns, constitui-se como uma decepção *“achei muito bonito todo o início e depois foi aquela (decepção) de não ver a acção” ‘ICAE’.*

incaracterística no sentido de fazer passar mensagens, em termos emocionais, também depois não motiva a que tenham um atitude física e corporal especial. Vão, dizem (...) e dizem daquela maneira” ‘ILMD’.

Desta forma, a atitude corporal é interpretada como produto de um difícil acesso a códigos teatrais baseados nas metodologias do treino do actor: *“Eles não sabem muito bem onde é que hão-de pôr o corpo. Mas isso é porque não há o tal domínio da linguagem, das ferramentas” ‘ICRW’⁴²⁸.* Já para outros interlocutores, a interpretação não naturalista revela um certo anacronismo, embora seja percebida como opção muito consciente: *“A forma de representação é, pelos vistos intencionalmente, pouco natural” ‘IAMF’.* De qualquer forma, no todo da performance, a atitude hierática dos performers é desvalorizada, tendo em vista que existirá uma qualquer adequação e acabará por ser contrabalançada com a energia: *“Eles não estão ali presos. Embora tenham aquele cuidado da rima, não estão ali só presos ao tal Fundamento. Aquilo é um guião (...) e, de certeza, cada vez que eles fizerem vão mudar, até consoante o público, a energia que sentem. Vão alterando” ‘ICRW’.*

Podemos enunciar como característica da representação do Fundamento nas Brincas uma vivência dual no tempo da performance. Esta dualidade manifesta-se na relação estabelecida entre o performer-personagem e o performer-indivíduo: *“Há duas questões que me chamam a atenção. Por um lado é a forma como dizem. Não dizem de uma forma normal, não é naturalista. Para além de ser em verso mas depois tem uma certa cadência, a forma como se diz. Por outro lado, aquela forma de quando eu assumo a minha personagem, eu vou ao centro. Eles deslocam-se e depois voltam outra vez à roda (...) (depois desarmam e vão fumar um cigarro). E depois naquilo há um momento de rigor (...) são assim (...) características muito específicas desta representação” ‘ILMD’.*



Foto 74 – Fundamento A Quinta Assaltada, Grupo de Brincas dos Canaviais, 2010 / Cred. Fot. I. Bezelga

⁴²⁸ A interlocutora explícita a necessidade de realizarem formação através de um conjunto de *“indicações muito concretas e quando um fala todos estão a olhar para ele, mantêm a cena. Porque eles aí, se calhar era mais sujo, mesmo no movimento. Não era tão fácil, não era tão claro. Isso era identificá-vel. Mas isso eventualmente também é por não haver um trabalho de actores, mas, se calhar, também não é isso que é pedido neste tipo de trabalho” ‘ICRW’.*

Estas “*características*” acabam por ser incorporadas mesmo que não reflectam uma tomada de consciência do “*fazer*”; “*é a transmissão (...) É a aprendizagem que se fez e se vai guardando*” ‘ILMD’.⁴²⁹

Curiosamente, o significado que é atribuído à concentração para a realização da performance, por parte dos performers das Brincas, apresenta semelhanças com o treino do actor no teatro profissional: “*Nós quando entramos é assim, só pára ali (na roda), até para estarmos concentrados e para nos vermos a todos. Isto é para ser teatro mas não somos profissionais. Acho que é assim desde que começou*” ‘IPLM’. A este propósito refiram-se, preservando obviamente as devidas distâncias, alguns dos elementos identificados na géstica não realista do teatro Noh e que nos poderão ajudar na nossa reflexão: “*These include stylized movement and gesture, music, conventionalized vocal patterns and wordless sounds*” (Zarrilli, 2006, p. 144).

Por alguns interlocutores, os performers são percebidos como actores⁴³⁰ e, devido a esse facto, exige-se-lhes todo um leque de elementos congruentes com esse estatuto: trata-se de “*um trabalho de actor não completamente conseguido, mas há um trabalho de actor. Não todos, se calhar as personagens principais, os outros que são um corpo reforçam também as personagens principais (...) Mas há uma tentativa...O que é importante é o actor, é o jogo de actor, é o jogo entre eles*” ‘ICRW’. A percepção de uma certa incapacidade de manter a personagem/figura é inscrita nas técnicas stanislavskianas de construção de personagem. “*E quando eles não estão em cena ou contracena, muitas vezes, perdem (...) mas também não sei se seria fácil, como num jogo com um actor profissional, numa peça manter um diálogo interior, não havendo ali propriamente uma personagem*” ‘ICRW’.

O entendimento limitado a uma determinada visão de jogo cénico tende a minorar o impacto da cena: “*O jogo cénico é pobre. Onde eu acho que a coisa perde é no jogo cénico, que está quase só limitado ao contar*” ‘ICAE’; é como se jogo se limitasse a ilustrar “*as acções, se calhar, para mostrar mais ou menos a realidade, como era dantes*” ‘IPFB’. Contudo, para outros interlocutores, esta visão do jogo cénico não é exclusiva do tipo de manifestação onde as Brincas se enquadram: “*É o mesmo caso com os actores profissionais, não é por ser um teatro amador. Quando eu não tenho a fama parece que não tenho a luz, (e por isso) não há tanta presença cénica. A questão da presença cénica não se sente e eles não conseguem. Se calhar, manter o tal diálogo interior necessário ao personagem para depois quando eu vou entrar manter a mesma energia. Portanto, se eu não tenho a fala, não tenho energia. Muitas vezes até acabo por não ter a energia, se falo. Não tendo um palco, isso é mais complicado mesmo num actor profissional. Por exemplo, até reparei quando estavam... os outros em cena, eles, às vezes, até iam buscar outras coisas (...) não estavam fixos. Se estivessem parados, se calhar, já ia dar outra (força). Ou, por exemplo, se estivessem a olhar para a pessoa que tinha a acção teatral também dava outra força. (...) “é uma coisa que tem de ser*

⁴²⁹ Anexo E, (p.) : Fotos da acção de vários Fundamentos apresentados no decurso do Estudo.

⁴³⁰ “*Às vezes muita coisa é feita com os meios expressivos dos próprios actores (...) os meios que eles detém. Não haverá muito ensaio a esse nível*” ‘ICJCC’.

trabalhada, eventualmente não sai de uma forma gratuita, naturalmente, e não é tão fácil quando eu não tenho o texto... eu ter a capacidade de estar a manter a atenção ao meu personagem" 'ICRW'.

O entendimento das Brincas numa perspectiva dominada pelo logocentrismo que atesta a dificuldade de leitura do 'outro' impede a interiorização do significado da cena no seu todo, na relação com as audiências. O fundamental para um reenquadramento da noção de jogo cénico deverá antes centrar-se na ideia de "frame", ou, se se preferir, na meta comunicação gerada⁴³¹, enunciada e partilhada pelo público e actores: "What matters, in considering whether or not a theatrical form is drama, is the frame that locally obtains between performers and audience" (Tillis, 1999, p. 89). A ideia de colectivo, de corpo orgânico que realmente funciona como uma pulsão do todo da comunidade deverá ser o cerne para um entendimento operativo do que é afinal o jogo cénico.

Aliás, tal como no teatro institucionalizado, existe um trabalho de grupo fundamental que define as Brincas como actividade essencialmente colectiva: "*Também se ajudam uns aos outros. (Embora a) questão técnica não fosse perfeita, mas acabava por se basear na ideia de levar até ao final aquela história (...) No público não estás a ver quem é que está a fazer, quem é que não está a fazer. Sentes muito o colectivo e isso é uma mais-valia*" 'ICRW'.

Certos interlocutores destacam este aspecto referente ao colectivo e à co-responsabilização por uma tarefa que livremente todos se propuseram realizar, num verdadeiro espírito de cumplicidade: "*Achei que havia uma cumplicidade até bastante boa, entre eles, muito pelo jogo, Isso pode ser uma mais-valia porque, às vezes, vai-se perdendo demasiado (...) o querer fazer bem, o querer fazer com prazer, o fazer com gozo, o gozo genuíno que eles ainda têm. Essa procura num actor já mais profissional, o voltar a ter essa apetência, essa vontade verdadeira (...) genuína (...) Conseguem, qualquer um deles. A gente sente que nenhum deles está à toa, sabe o que vai ali fazer. Há um sentido muito profundo do que é que está ali a fazer mesmo quando não é ele que está em cena, está sempre (...) há aquela atenção pelo objecto comum*" 'ICRW'. Aliás, a polivalência dos performers e a capacidade que estes tipos de manifestações têm de se auto-sustentarem, de transformar o nada em tudo e de criarem efeitos de deslumbramento é realçado, por alguns interlocutores, como exemplo para o teatro profissional: "*Esse elemento muito forte do actor que está e que faz tudo, que depende do actor como depende no auto do Bumba Meu Boi, depende dos elementos que estão em cena a criar as coisas todas porque não há nada (...) Os objectos são quase limitados ao essencial. Mas depois quando é feito, tu vês as coisas. Por exemplo, quando é*

⁴³¹ Apesar da estranheza relativa à prosódica e à natureza do jogo cénico, o impacto estético e a metacomunicação são muitos fortes: "Ah, mas porque é que eles dizem isto assim?" um dos nossos interlocutores refere: "Porque não é realista. (...) As pessoas estão acostumadas com o realismo, com os códigos do realismo (...) Pretenso naturalismo da televisão. " A estranheza associada ao embalo que produz leva alguns dos nossos interlocutores a referir: "Eu aguentava-me ali aquelas horas todas, porque estava mesmo a gostar de ouvir, a escutar aquela dança de palavras (...) eu acho muito bem que aquilo não se perca, porque aquilo é lindíssimo, é muito estranho, mas é muito bonito ouvi-los, estar ali a ouvir pessoas a falar não sei durante quanto tempo, é realmente um exercício que faz falta, é quase como uma lavagem, como um exercício de resistência hoje em dia" 'ICAE'.

a ressurreição do boi, que os índios vêm com uma canção fortíssima, lindíssima (...) E tem um instrumento só para eles e que se juntam aqueles milhares de meninas todas vestidas com penas, de repente, tu vês o milagre! Quando os miúdos me perguntam: 'Ah, mas o senhor é mágico?'. Não sou mágico mas está ali a magia do teatro (...) Magia é uma coisa que tem a ver com o inconsciente, tem a ver com a fantasia, tem a ver com outras coisa que não é o quotidiano" 'ICJC'.

IV. 6. 1. 4. Audiências e Apreciação

Como já referimos, a construção de parte do questionário, nomeadamente a que se refere à recolha de dados de apreciação, foi suportada pela perspectiva de análise de espectáculos de Pavis (2003). No entanto, na análise da apreciação estética e artística das Brincas tivemos que obviamente, mobilizar as diversas categorizações de análise da performance já enunciadas.

Apesar de Schechner (1985) rejeitar as convenções estéticas que caracterizam apenas o teatro ocidental, não podemos liminarmente esquecer que elas enformam muito dos nossos padrões de juízo, num mundo pejado de referências quotidianas esteticizantes, afectando todos os domínios e sectores. Efectivamente, o autor ao propor antes a consideração duma categorização tendo em vista as dimensões de Evento – Espaço – Tempo, suportadas pelos conceitos de ritual e drama social, interessa-nos sobremaneira. Nesse sentido mobilizamos para esta reflexão:

- A proposta analítica da performance compreendendo uma sequência de 7 fases (Schechner, 1985),⁴³² atendendo à caracterização do tipo de performance tradicional no quadro do que considera serem os 4 géneros de performance existentes: moderna; tradicional; oral; e pós-moderna. (Schechner, 2003);⁴³³

- A pertinente estrutura de categorização em 14 tipos de signos teatrais de Erica Fischer-Lichte (1992);⁴³⁴

⁴³² As sete fases correspondem a: “*treinamento*”; *workshops (oficinas)*; “*ensaios*”; “*aquecimentos*”; *performance propriamente dita*; “*esfriamento*”; e, finalmente, “*desdobramento (...) tendem a variar de um tipo de evento performático para outro, em conformidade com o contexto cultural específico*” (Silva, 2005). Podemos analisar o contexto relativo à apreciação à luz da descrição de Schechner sobre a fase de “*desdobramento*” no que se refere ao “*papel da crítica, produção de textos, comentários e suas repercussões, inclusive na repetição futura das performances*” (ibid, 2005).

⁴³³ Schechner (1985) caracteriza da seguinte forma a performance tradicional: existência de separação entre personagem e performer; existência de regras no uso da improvisação; manutenção de resultados expectados; especialização no desempenho de papéis específicos; Aprendizagem por imitação; passagem de testemunho dentro da família/grupo e/ou hereditária; performers pertencendo a uma família ou grupo restrito; temáticas de fundo ideológico e/ou religioso.

⁴³⁴ Erika Fischer-Lichte (1992) ao reflectir sobre os elementos estéticos da teatralidade refere um conjunto de “*heterogeneous material which can in principle be identical with the material of any cultural system: in the specific material quality pertaining to them, the human being and his total environment can therefore function as theatrical signs. Theatre, in other words, not only interprets the signs generated by the culture, but in turn uses as its own precisely those signs made available by culture, utilizing them as the theatrical signs of signs*” (ibid., pp. 139/140).

- E a proposta analítica de Tillis (1999) de abordagem de quatro dimensões focalizadas especificamente no teatro tradicional.⁴³⁵

Tornou-se, desta forma, possível operacionalizar alguns itens respeitantes às perspectivas decorrentes do estudo da recepção teatral.

As formas tradicionais, como já referimos estão profundamente conectadas com o contexto cultural onde ocorrem como Tillis (1999) sugere:

folk forms are unauthorized, we see in them an essentially unmediated image of their culture; that is, we see the culture as it is constructed in the minds of the performers and audience. Also, (...) to ignore the cultural context of any folkloric performance is to invite serious misconstruction of how that performance actually operates (ibid., pp. 146/147)

No domínio da apreciação que agora analisamos a partir dos resultados da aplicação dos questionários, convém referir que, tal como noutras performances, existe uma “*espécie de crítica teatral popular*”, para a qual é necessário (re)conhecer elementos e códigos da performance. No actual “*Ensaio da Censura*” nas Brincas, a primeira apresentação (ainda em regime semi-privado) de um novo Fundamento, e perante uma plateia de “*conhecedores juizes*” (constituída sobretudo por ex-Mestres e ex-participantes), assiste-se sem dúvida a esta função. A este propósito, Nogueira (2007) refere que durante as apresentações das Papeladas, esta crítica “*desdobrava-se em dois momentos sequenciais: durante a representação, o silêncio protocolar, exigido pelas condições logísticas, denunciava o interesse e o respeito pela peça e pelos actores; depois, na análise dos aspectos mais significativos, na troca interpessoal de pontos de vista*” (ibid., p. 191).

Segundo Carlson (2004) a performance pressupõe sempre uma avaliação da eficácia que lhe confere o estatuto de performance bem sucedida:

the task of the evaluation of the success of the performance is given to the audience and does not remain with the performer. Forms of this kind of performance are, for example, ritualised actions with a collective goal, beyond entertainment and artistic experiment.
In the context of the performance the meaning given by the audience is thereby not simply due to its framing function as an addressee of the cultural meanings or message/information, but also in the transmission of the responsibility of the success of the performance, i. e. the communication process between performer and audience. The public is an equal partner and sine qua non of the performance (ibid., p. 14)

A avaliação tende a ter efeitos na performance e sobre os performers “*nomeadamente ao nível de “comportamentos restaurados”*” (Schechner, 1985). Efectivamente podemos detectar diversos tipos de avaliação das performances que variam, sobretudo, segundo o contexto cultural em que ocorrem e de acordo com as dimensões performativas em que se inscrevem. Desta forma podem ser contemplados quer os juízos de uma

⁴³⁵ Relembramos os 4 eixos de análise: “*Cultural/Formal Context of Performance*”; “*Performance Situation*”; “*Performance Texts*”; e “*Performance Practices*”, remetendo para o quadro completo no Anexo B 2 para maior aprofundamento.

comissão de peritos (que no caso das Brincas acontece no “*ensaio de Censura*” actual), quer os comentários e críticas realizados por estudiosos locais, intelectuais, investigadores e criadores ou artistas, quer ainda pela reacção das suas audiências in situ.

Referindo-se ao papel do espectador como “*contemplador*”⁴³⁶, Desgranges (2003), afirmou que:

*Toda a obra de arte é composta de signos (palavras, gestos, etc.); o receptor da obra, ao relacionar(-se) com os signos que a constituem, elabora uma compreensão do sentido neles encarnado, construindo, assim, o significado da obra (...) o contemplador trava um diálogo tanto com o autor daquela obra quanto com as vozes colectivas que nela ecoam (...) e compreende os signos apresentados de maneira própria, de acordo com a sua experiência pessoal, com seu ponto de vista (ibid., pp. 121/122)*⁴³⁷

Neste âmbito, as audiências das Brincas foram convidadas a pronunciarem-se sobre os vários aspectos da performance, segundo uma escala de graduação elaborada para o efeito. A sua apreciação incidiu na análise das seguintes dimensões:

- 1) A qualidade do desempenho dos performers (Mestre, Faz-tudo, Figuras/Personagens);
- 2) A qualidade da interacção com o público;
- 3) A qualidade/interesse do Fundamento (história/texto/duração);
- 4) A qualidade musical e das formas coreográficas (contradanças);
- 5) E a qualidade da utilização do espaço.

Podemos, desde já, afirmar que se registou uma boa apreciação a nível global, não se verificando alterações significativas nas várias dimensões em análise, sendo de destacar que o público habitual é quem melhor avalia.

Passamos a analisar a Apreciação da Performance das Brincas, nas suas dimensões específicas, por parte das suas audiências, com base nos resultados obtidos na Escala de graduação.

IV. 6. 1. 4. a) Desempenho do Mestre

Da análise das várias dimensões de apreciação e embora se posicionem, numa forma geral, positivamente na escala de graduação, destaca-se o bom nível de apreciação face ao desempenho do Mestre, do qual constam o “*aprumo*” e a “*competência de condução do grupo*”.

⁴³⁶ O conceito de “*contemplador*” é usado por Bakhtine (1992) referindo-se à co-autoria propiciada pelo movimento de um leitor/espectador retornar a si a partir da experiência estética no contacto com uma obra.

⁴³⁷ Neste último caso, a distanciação substitui-se ao plano da identificação: “*o espectador é, assim, tornado num devir-outro e, não, assomado num dispositivo de replicação do identitário*” (Desgranges, 2003, p. 122).

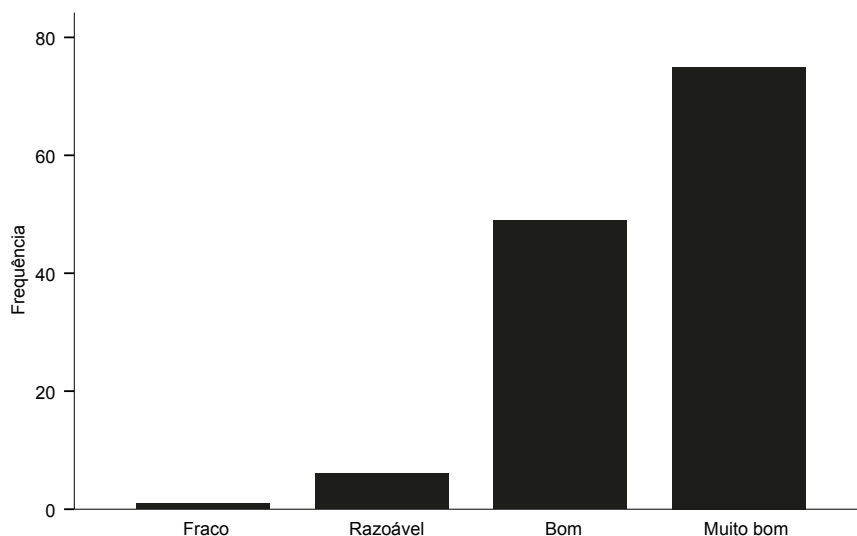


Gráfico 13 – Desempenho do Mestre

Verificou-se ainda que, apesar de ser o público habitual quem melhor avalia, é sobretudo o público feminino – que assiste pela primeira vez – que também melhor avalia⁴³⁸.

Estes dados corroboram a observação das reacções da assistência durante as apresentações do Grupo, ao longo do estudo: *“Através dum rígido código corporal, (o Mestre) incorpora a gestualidade aprendida de antigos mestres, numa imagética que nos remete, ora para o leader de desfiles de majorettes, ora para o comandante militar, ora ainda para uma mescla de antigos ritos, dos quais se destaca o enunciar do sinal da cruz mil vezes repetido. Qual maestro, a sua destreza é muito apreciada na forma como usa o assobio e o pequeno ponteiro profusamente decorados com fitas multicores, com que rege o seu grupo”* ‘NB(03/08)’.

⁴³⁸ Anexo A 22: Análise de questionários

IV. 6. 1. 4. b) Interação com o público, desempenho dos Faz-Tudo e restantes performers

A interação produzida com o público e o desempenho dos Faz-Tudo são amplamente apreciados.

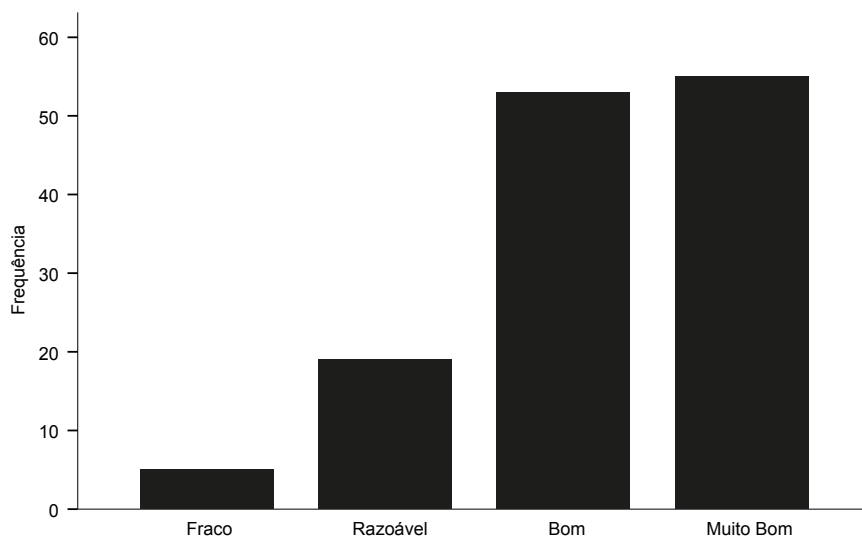


Gráfico 14 – Desempenho dos Faz-Tudo

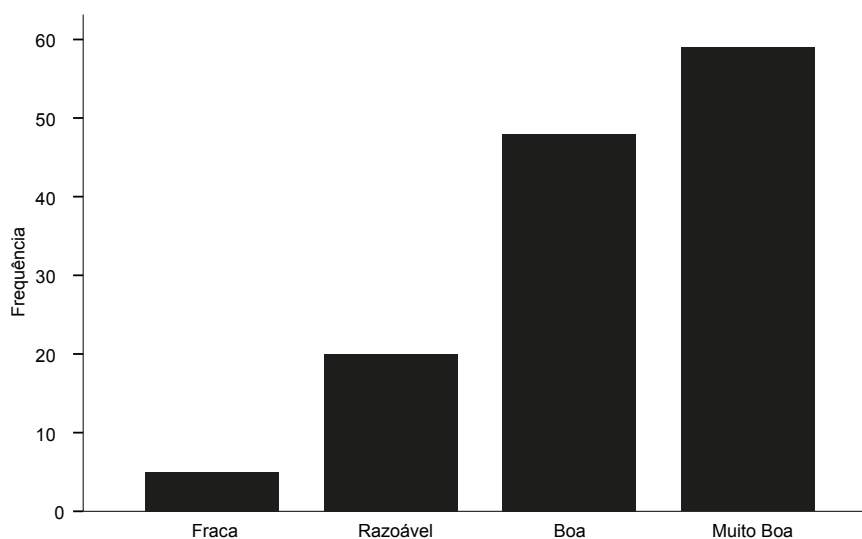


Gráfico 15 – Interação com o público

No entanto, é significativa a consideração da razoabilidade da prestação por parte dos que vêm pela primeira vez.⁴³⁹ Esta diferença na valoração da prestação dos Faz-Tudo por parte de quem detém menor conhecimento e familiaridade com a performance indicia a não compreensão das diferentes funções atribuídas aos Faz-Tudo: “*Tem que estar atento ao fundamento para ver aonde é que ele entra, para fazer rir as pesso-*

⁴³⁹ Anexo A 22: Análise de questionários

as” ‘IPRFP’; “os palhaços têm um papel muito importante na nossa representação (...) são o ponto” ‘IPLM’. O foco de atenção deste público não familiar limita-se à percepção tradicional do Faz-tudo, enquanto figura autónoma: “há outras pessoas que gostam mais ou menos e ficam é mais atentas aos palhaços” ‘IPFB’.

Quanto à avaliação do desempenho dos restantes performers segue a tendência já referida.

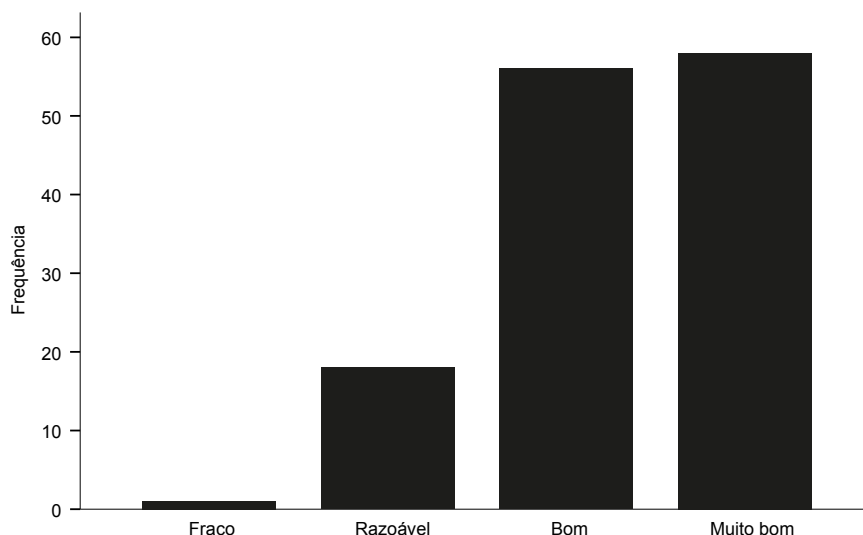


Gráfico 16 – Desempenho dos performers

IV. 6. 1. 4. c) O Fundamento

A apreciação do Fundamento (a narrativa) apresenta níveis de apreciação menos elevados, talvez devido ao desajuste entre a sua temática demasiado local e cronologicamente situada e as problemáticas contemporâneas mais mobilizadoras.⁴⁴⁰

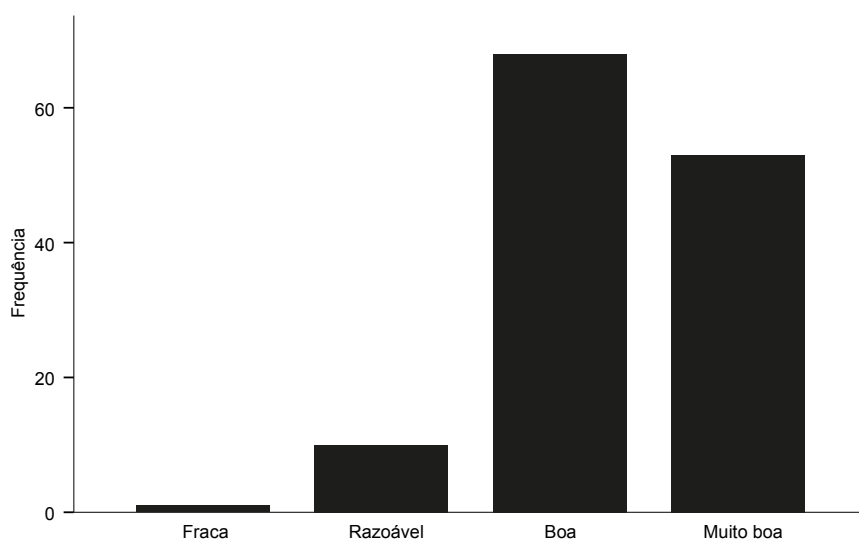


Gráfico 17 – Qualidade do Fundamento

⁴⁴⁰ Anexo A 22: Análise de questionários

De qualquer forma, podemos constatar que o público habitual, familiarizado com a performance e portanto conhecedor já de vários Fundamentos, o avalia melhor. Para os que viram pela primeira vez, a avaliação distribui-se do fraco ao muito bom. É, no entanto, significativa a percentagem dos que consideram o Fundamento “*bom*” contrastando com as opiniões do público habitual que não apresenta uma diferença significativa entre quem considera um “*bom*” Fundamento e um “*muito bom*” Fundamento.

Podemos estar aqui em face de um sistema comparativo face a outros Fundamentos apresentados em anos anteriores e no qual apenas o público habitual se posiciona. Existem Fundamentos muito extensos, cujas temáticas significativas – pela sua universalidade e sentido – continuam a ser escolhidos pelos grupos actuais. Ao considerarem a duração integral dos Fundamentos excessiva (alguns chegavam a durar três horas!), tem-se assistido a um retalhar dos antigos enunciados. Esta reformatação do texto tem amiúde correspondido, no entanto, a um processo pouco cuidado que se limita a eliminar um número considerável de décimas. Faltar-lhe-á, como complemento, o necessário trabalho dramaturgico. Esta lacuna tem provocado, em alguns casos, uma dificuldade acrescida na compreensão dos Fundamentos e por consequência, também, na sua apreciação.⁴⁴¹

IV. 6. 1. 4. d) Contradança, execução musical e utilização do espaço

Ao analisarmos comparativamente estas três dimensões avaliadas constatamos que a melhor apreciação se refere à execução da contradança, mesmo que apenas fique pela sua enunciação, através de uma marcação coreográfica sob forma de marcha. Este facto leva-nos a crer que mesmo para as audiências das Brincas, a Contradança estará mais próxima da execução realizada pelos performers do que referindo-se a uma dança usada nos bailes tradicionais de que já não restará memória.

Quanto à execução musical e dado não se assistir a uma particular mestria no seu desempenho, situa-se apenas num “*bom*” nível acompanhando a tendência avaliativa quanto à utilização do espaço.

⁴⁴¹ Estes factos inibem a situação do espectador, enquanto actor/autor no âmbito da performance, já que fica impedido de participar plenamente. Na perspectiva do espectador/contemplador (Bakhtin) não se torna assim possível “*elaborar uma compreensão própria da história narrada, imprimindo uma atitude criativa e afirmando a sua autoria diante do fato. Assumindo a função que lhe cabe no evento de (co-) autor*” (Desgranges, 2003, p. 131).

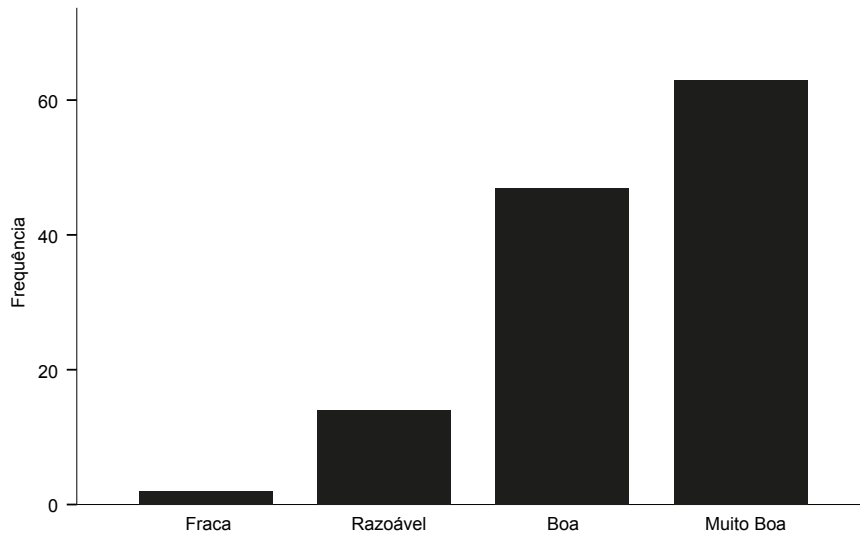


Gráfico 18 – Qualidade da execução da contradança

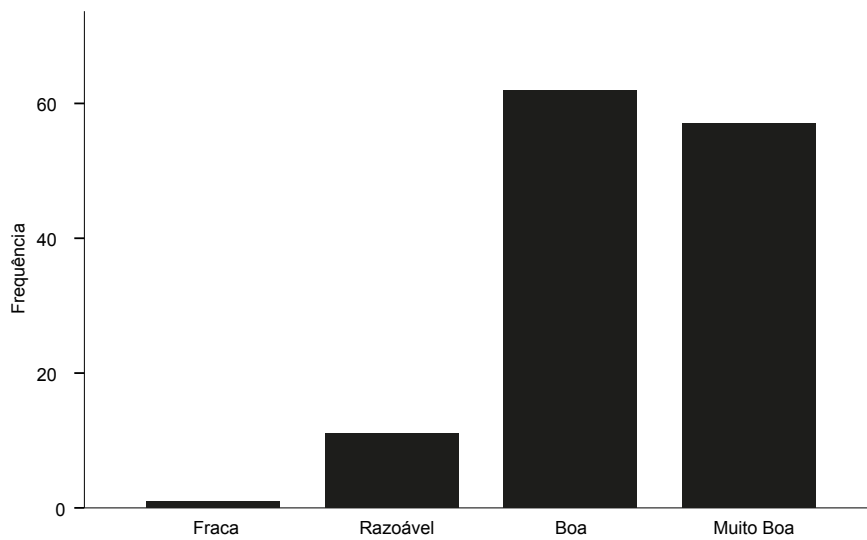


Gráfico 19 – Qualidade de execução da Música

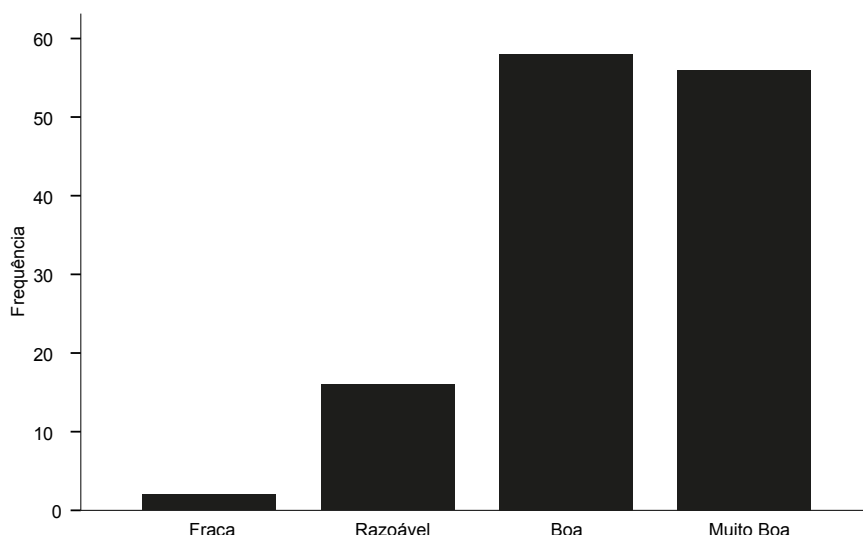


Gráfico 20 – Qualidade da ocupação do espaço

IV. 6. 1. 4. e) Impacto nos ex-participantes em Grupos de Brincas

Interessou-nos também perceber a forma como anteriores membros de Grupos de Brincas avaliavam a Performance e o desempenho dos membros dos actuais Grupos. No que respeita à apreciação do Fundamento, 63% dos ex-participantes consideram-no bom. E apenas cerca de 20% o consideram muito bom.⁴⁴² Não se assistiu, deste modo, a uma tendência diferente da do restante público. O maior e mais profundo conhecimento nesta matéria não os impediu de terem uma visão relativamente crítica face aos “casacos” utilizados. Já em relação à apreciação dos participantes do Grupo de Brincas, nenhum dos ex-participantes noutros Grupos de Brincas avalia negativamente a prestação dos membros do actual grupo, independentemente da função que desempenhavam. No entanto, é significativo que 40% lhes atribuam apenas um “razoável” desempenho.⁴⁴³ Reconhecem, porém, um bom desempenho ao Mestre (57%)⁴⁴⁴.

IV. 6. 1. 4. f) Impactos a nível de futuros projectos epistemológicos

Deste modo podemos constatar que existe uma correlação forte entre familiaridade/apreciação e valoração da manifestação. Tal facto constitui-se como uma interessantíssima pista para o desenvolvimento de projectos de âmbito patrimonial em contextos de formação e educação. Os interlocutores têm idêntica percepção: “a maioria das pessoas que estão aqui não sabem o que são as Brincas, nunca viram, e só dá valor quem sabe o significado das Brincas de Carnaval” ‘ILAO’. O efeito de proximidade revelou-se, nevrágico e mostrou-se como um objecto potencial de estudo: “Nós, no bairro, somos sempre vistos com mais atenção. As pessoas aqui estão com muito mais

⁴⁴² Anexo A 22: Análise de questionários

⁴⁴³ Anexo A 22: Análise de questionários

⁴⁴⁴ Anexo A 22: Análise de questionários

atenção, a ver se alguém se engana se a coisa está bem feita. Vamos a outro sítio (e) eles ficam todos contentes quando nós lá vamos porque estamos a manter a tradição (...) mas aqui no bairro há mais aquele rigor” ‘IPLM’.

Num contexto cultural ainda povoado por tantos ditos e provérbios, base das amplas abordagens de diálogo intercultural, torna-se oportuna a referência a pequenas pérolas da tradição oral: “*Só se ama o que se conhece*” ou “*cuidamos do que amamos*”!

IV. 6. 2. Textos da Performance

Naquilo que podemos considerar como Textos, tomámos em consideração não apenas os elementos de “*performance text*”, mas também os aspectos relativos a “*dramatic text*” (Schechner, 1982) que iremos neste momento abordar.

Para tal, revela-se importante centrar a nossa análise visando uma global compreensão das Brincas, discutindo o papel que o Fundamento (texto dramático em décimas e respectivo ponto de orientação)⁴⁴⁵ assume na performance. Sem ele o Grupo não existiria. Aliás, é muito interessante verificar que o grupo especialmente organizado para este efeito é designado através de uma estrutura curiosíssima – “*Grupo+nome do Fundamento*” – e só a sua relativa estabilidade, enquanto grupo informal, permite ser associado ao bairro, aldeia ou lugar de origem. Noutros casos, estes Grupos são referidos apenas como “*Grupo do Lavrador*”, ou “*Grupo das Encantadas*”, colocando assim em evidência o Fundamento que apresentam (Terra, 1985; Matos, 1985).

Como noutras manifestações similares, os textos também desempenham um papel importante nas Brincas. Denominados como “*Cascos*”, “*Loas*”, “*Comédias*”, etc., os textos usados nas Brincas são designados localmente por “*Fundamentos*”. O seu estudo implicou um longo e paciente processo de aproximação. Desde logo a sua abordagem consistiu numa tarefa difícil, dado o secretismo de que os Fundamentos estão rodeados ao nível de produção, descodificação e até de circulação.

O seu carácter críptico, evidenciado pela necessidade de um processo de iniciação à sua descodificação e leitura, torna quase impossível o seu estudo sem a presença do chamado “*ponto de orientação*”⁴⁴⁶. Na maior parte dos casos os Fundamentos encontram-se dispersos em folhas soltas (não raramente faltando algumas!) que são atribuídas a uma personagem da história, com as respectivas falas numeradas em série⁴⁴⁷. Apenas o “*ponto de orientação*” permite uma organização mais geral e completa, sob forma de texto dramático, isto é, munido de falas contíguas e devidamente intercaladas.

⁴⁴⁵ Não podemos considerar *Texto* apenas os diálogos que compõem a forma dramática. Ubersfeld (1981) considera as didascálias igualmente texto assim como, no teatro convencional, as próprias notas do encenador.

⁴⁴⁶ Ver no Anexo D 8 exemplo de ponto de orientação do Fundamento “*O Desertor*”, da autoria de José Raimundo Lopes.

⁴⁴⁷ Ver no Anexo D 2 : Folhas soltas manuscritas, gentilmente cedidas por Luís de Matos

Também a análise das questões que se prendem com a autoria e os direitos de utilização dos Fundamentos, assim como a perenidade da sua utilização e conservação, se transforma – e, ao longo do nosso estudo, transformou-se efectivamente – num desafio.

Seria impossível conceber um estudo sobre as Brincas sem aprofundar este domínio. Devemos, desde já, acrescentar que, no decurso da nossa investigação, apenas o envolvimento empático com os nossos interlocutores e a construção de uma relação de confiança e cumplicidade nos permitiram aceder às informações dispersas que acabariam por nos possibilitar a reunião de um espólio considerável destes “textos” e assim iniciar e levar a cabo o seu estudo.

IV. 6. 2. 1. Relação com a literatura

Assumindo como necessária a compreensão deste tipo de textos no amplo campo dos estudos literários, desde logo sentimos dificuldade na sua integração num domínio específico⁴⁴⁸, dada a excessiva canonização que atravessa este campo epistemológico. Uma primeira tentativa classificatória, provavelmente a mais adequada – na chamada “*literatura popular*” –, requereu, de início, muita prudência, pois, como Santos (1995) referiu, o termo é muito marcado social e culturalmente, ou seja:

um termo ‘enquartelado’, definido por uma língua, uma cultura e uma escritura”, já que literatura pressupõe “saber[-se] ler, em primeiro lugar, adquirir depois o código cultural que permitirá decifrar a obra literária”, o que, por si só, exclui “vários (...) campos literários que escapam completamente à definição letrada e reencontram-se sob denominações que não passam de traduções de exclusão (ibid., p. 33)

No caso do estudo das Brincas, a análise dos aspectos decorrentes da literatura popular aparecem intrinsecamente ligados às outras dimensões de expressão (dança, música e teatro) e da sua inscrição na vivência mais ampla destes grupos. Mas isso não invalida a sua existência autónoma e incondicional:

literatura popular constitui pois um vector que penetra em todas as componentes e a todos os níveis da cultura popular podendo, no entanto, reservar-se, e muito raramente, digamos, o privilégio de uma existência autónoma bem caracterizada, independente de quaisquer condicionalismos por parte das outras práticas (Correia, 1999)

⁴⁴⁸ Não se afigurando fácil uma inscrição definitiva no espectro literário, não podemos deixar de referir duas das particularidades destes textos. Estas particularidades são vitais, ao longo da nossa análise, independentemente de qualquer inserção taxonómica. Trata-se, em primeiro lugar, da organização do texto sob forma dramática e, em segundo lugar, da escrita em verso.

No campo específico da literatura popular muitos são os termos que, de uma forma aparentemente indistinta, designam especificidades e derivações. Dada a natureza das influências (incluindo os manuais escolares “*da antiga quarta classe*”⁴⁴⁹) como contributos vários para a escrita dos Fundamentos (na sua maior parte da autoria de José Lopes Raimundo), tem surgido como corrente a sua inclusão na chamada literatura de cordel.⁴⁵⁰ Nogueira (2008), no entanto, salvaguarda esta atribuição, tendo em conta sobretudo o facto de ela se basear no tipo de circuitos de divulgação e não tanto no cariz popular:

literatura de cordel não é necessariamente sinónima ou próxima da expressão literatura popular. O qualificativo «de cordel» remete para um universo editorial que incorpora espécies textuais muito distintas, situáveis no popular mas também no culto, de qualidade ou não, independentemente da categoria em que se integram. O que aproxima estes objectos é, não a sua natureza popular, mas a modéstia dos materiais, o modo e os circuitos de divulgação e não raro a ausência da noção de propriedade literária ou intelectual (...) assim como o cordel popular não é obrigatoriamente pobre ou desqualificado, também o cordel culto não é sempre categorizado (ibid., pp. 4/5)

Podendo considerar o trágico e o cómico como duas faces de uma mesma moeda, não seria despiciendo propor a inclusão dos Fundamentos ao nível da tradição da farsa. Tal como, aliás, ocorre com os seus parentes, os Bonecos de Sto Aleixo, também os Fundamentos das Brincas, podem ser considerados, textos:

sem ambição literária (...) distintos dos géneros conceituados do teatro erudito (...) caracterizados (...) pela pobreza da sua versificação, por uma relativa pobreza dramática, pela linearidade das suas fábulas construídas em torno do prazer do engano, e associam o quotidiano e o poético na sua linguagem com evidentes desvios da norma linguística, sem se privarem de recorrer à conhecida expressividade gestual própria do cómico da farsa. Na relação com o espectador, revelam, no entanto, a eficácia comunicativa de formas não canónicas (ou não ortodoxas e por isso, consideradas como menores na hierarquia dos géneros) (...) Em termos genéricos, torna-se visível o peso da tradição cómica medieval (Zurbach, 2007, p. 203)

Tal como na farsa, assiste-se na trama desenvolvida nos Fundamentos à “*problematização da luta entre forças opostas, do relacionamento humano, familiar e amoroso, da oposição dos valores tradicionais e convencionais a valores individuais e pessoais e o recurso frequentemente ao triângulo amoroso*” (Gonçalves, 2010). A oposição entre

⁴⁴⁹ Esta perspectiva é corroborada pelos interlocutores: “*Havia folhetos de cordel (...) o Sr Raimundo fazia uma adaptação do que lia, em muitos suportes, mas o “Corsário” é possível que também seja (...) agora o “Geraldo sem Pavor” é muito possível que seja de um livro de leitura, porque ele andou até à terceira classe. Vendo um livro de leitura da terceira classe do tempo dele, haveria de lá estar a lenda do Geraldo sem Pavor; porque havia portanto, nos anos quarenta ou anos trinta realmente o espírito patriota, estava muito a começar a ser agarrado pelo Estado Novo, e o Geraldo sem Pavor é uma das figuras queridas; combateu os Mouros, conquistou a cidade e havia textos, no livro de história, da terceira e quarta classes e de certeza que devia ser aí que ele foi buscar o Geraldo sem Pavor. Até porque, neste fundamento, ele tem muito cuidado e vemos ali muitos pormenores que só num livro de história ele iria conseguir*” ‘ILRA’.

⁴⁵⁰ Os “temas” mais recorrentes no universo dos Fundamentos analisados parecem ter ligação com a literatura de cordel, lida e mil vezes contada e re-contada, assim como com a apropriação dos livros de leitura da antiga escola primária, talvez os mais acessíveis a toda uma geração que, na melhor das hipóteses, terá frequentado um ou dois anos de escola.

valores convencionais e aspirações pessoais fica bem patente em vários Fundamentos, nomeadamente no Lavrador e no Desertor em que ocorrem ligações permanentes em sociedades profundamente estratificadas socialmente, ressaltando-se, nesse contexto, o carácter de integridade moral, valentia ou esperteza das personagens de menor importância social, para que tal ocorra⁴⁵¹. Nas Brincas, tal como nas *“loas fabricam(-se) casamentos improváveis, baralhando hierarquias sociais, ricos a casarem com pobres, num ritual de inversão de status”* (Pais, 2008, p. 225). Esta inversão de status é, aliás, uma das características das performances culturais (Turner, 1987, 1982) e, em termos mais gerais, dos processos de carnavalização (Bakhtine, 1970; Eco, 1989).

O triângulo amoroso também está presente nalguns Fundamentos, com destaque sobretudo para a apresentação da sujeição feminina a situações de conveniência de estatuto e onde os amores proibidos das ‘almas puras’ são, no final, aceites e entronizados. (e. g. *A Fugitiva*; Grupo Real; O Lavrador).⁴⁵² O Fundamento do Grupo Real é um bom exemplo da sujeição feminina que frequentemente é retratada: *“Era uma princesa que tinha sido roubada para a escravidão e depois veio o príncipe raptar a princesa da escravidão”* ‘IPLM’. A infidelidade e a traição também são comuns, e apresentam-se sobretudo como características dos poderosos. Diz-nos um interlocutor: *“Nas Fidalguinhas, eram duas irmãs; depois envenenavam o marido ou o namorado; era uma história assim muito corriqueira (...) foi assim mais ligeiro (...) (Mas) as pessoas ficaram ali agarradas ao Fundamento”* ‘IPJC’. No final, assiste-se invariavelmente ao arrependimento sincero das personagens ou ao seu castigo, como acontece no caso do Fundamento O Corsário Dragão, ou à reposição da verdade no caso dos injustamente acusados, como acontece no caso do Fundamento João de Calais: *“É a história de um assassinato de uma pessoa onde é acusada outra falsamente e é julgada (...) sei que foi tirado de um livro (...) É meio Francês”* ‘IPLM’. Um outro interlocutor acrescenta que o *“João de Calais não tem a ver com um tema em particular. É fictício mesmo (...) a história é um ladrão que mata o vagabundo e entretanto culpa-se uma pessoa que é o João de Calais e esse João de Calais é desterrado para uma ilha deserta (...) é preso e fica lá e depois quem o salva é o fantasma”* ‘IPG(LC,JMF)’.

Auto é uma designação relativamente comum usada em Portugal (e no contexto do mundo ibero-americano) para vários tipos de performances dramatizadas que são similares às Brincas (e. g. *Auto de Floripes*). Aliás, mesmo em relação às Brincas, o termo *“Auto”* é referido frequentemente pelos próprios interlocutores, associando-o a uma estrutura mais popular e acessível e, portanto, mais ao alcance dos seus performers.

⁴⁵¹ Anexo D 10: Texto transcrito do Fundamento o *Desertor*, realizado a partir da gentil cedência do texto manuscrito do Sr. Raimundo, gentilmente cedido por Luís de Matos.

⁴⁵² Visível no Fundamento *A Fugitiva*, apresentada em 2010 pelo Grupo Folclórico Flor do Alto Alentejo englobando alguns elementos do antigo Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim.

O raciocínio inclui, também, naturalmente, as audiências tradicionais a que a performance das Brincas de destina:

A forma teatral que se conhece por auto – a da peça breve, de carácter religioso ou profano, cuja característica principal é a condensação de ações em um único ato – está associada na cultura de Portugal e do Brasil com as expressões mais populares de teatro. Não raro, é nome usado de forma genérica para qualquer manifestação teatral de cunho folclórico, na qual os princípios aristotélicos do drama não sejam cuidadosamente respeitados, a exemplo do que acontecia no teatro medieval – do qual os autos teriam se originado (Barros, 2007, p. 136)

A forma de Auto poderá ficar sugerida nos fundamentos das Brincas, dado também o uso consistente da versificação, da personagem-tipo e até da linearidade da trama. Factos estes bastante comuns no teatro popular. No entanto, corremos um perigo ao tentar circunscrever os textos dos Fundamentos a uma tipologia convencional, pois mesmo que a forma dramática esteja presente, sobretudo na forma dialogada entre diferentes personagens, isso não basta para os afirmar como exemplares da literatura dramática.

Pichio (1964), no apêndice bibliográfico da sua história do teatro português, remete este tipo de manifestação para a categoria de espectáculos folclóricos reconhecendo que “*omitiu deliberadamente o estudo dos assuntos que interessam mais à história do espectáculo*” (ibid., p. 441) e, portanto, centrando-se sobretudo na “*história da literatura dramática*” (ibid., p. 441). Mas não estarão alguns desses textos inexoravelmente ligados ao desenvolvimento deste tipo de espectáculos?⁴⁵³

Em resposta a esta pergunta, deverá referir-se que Pichio reconhece que o estudo deste tipo de espectáculos mereceria ser realizado também do ponto de vista textual:

os textos podem ser adaptações das obras literárias mais antigas, como o Auto da muito dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, do Padre Francisco Vaz de Guimarães, que se representou na aldeia de Duas Igrejas, o Auto de Santo Aleixo, de Baltasar Dias, encenado em Samil, perto de Bragança, o Auto de Santa Catarina, também de Baltasar Dias, representado em Mafamude, ou ainda O grande Desvario, sobre o eterno tema de Inês de Castro, de Sucções (...) Reelaborações dramáticas de «romances» (...) «procissões» (os Reis, as Janeiras, os Círios, As Maias, As Verónicas, Os Anjinhos, Os Fogaréus, etc.) com equivalente em toda a área europeia” (...) “ligadas com festividades do calendário litúrgico e cuja origem provém de antigas cerimónias pagãs (ibid., p. 442)

⁴⁵³ Existem Fundamentos que obviamente se baseiam em produções escritas. Aqueles que reescrevem velhos temas da literatura de cordel que terão sido amplamente difundidos (e. g. Fundamentos de *Pedro Cem* ou de *Jean de Calais*) ; Fundamentos tendo como base textos eruditos de circulação acessível “*Conheço outro, (Camões) Lusíadas, se calhar tirado e inspirado nos Lusíadas, mas esse também nunca o vi*” ‘IPLM’; ou ainda de contos populares “*o Príncipe Malfadado que é um príncipe com orelhas de burro, tirado de um conto popular*” ‘IPLM’, “*lembro-me do Fundamento (Príncipe Malfadado) porque era também daqueles livros muito pequeninos que havia uma colecção*” ‘IPTC’.

IV. 6. 2. 2. Temas

Ao nível temático, os pontos de contacto entre a estrutura dos Fundamentos das Brincas e a literatura oral são sobremaneira evidentes. Alguns dos textos dos Fundamentos, que oscilam entre a lenda e a objectividade⁴⁵⁴, inscrevem-se na tradição carolíngia, (e. g. os Doze pares de França). Os textos que vivem da tradição histórica e que enaltecem a vida de reis e dos poderosos⁴⁵⁵ são relativamente comuns entre os Fundamentos analisados, sobretudo os relativos a episódios da História de Portugal⁴⁵⁶ (e. g. Rainha Sta Isabel; Princesa Helena)⁴⁵⁷ e de relevância local (Giraldo sem Pavor e Estandarte)⁴⁵⁸. Os Fundamentos que destacam aspectos da história local são francamente apreciados: “*O Giraldo, já o fiz dois anos, gosto muito do Fundamento porque nos diz mais*” ‘IPG (LC,JMF)’; “*O que gostei mais foi Giraldo sem Pavor. Talvez por ser a história da nossa cidade e foi o que eu gostei de sair*” ‘IPJC’⁴⁵⁹. Também têm proeminência, neste quadro, os Fundamentos de tradição local que focalizam e apresentam cenas do quotidiano da vida rural (e. g. Fundamento O Lavrador; A namoradeira; A quinta assaltada, Manuela, etc.).

Menos representativa é a categoria relacionada com temas bíblicos e de vidas de santos, de que apenas temos como exemplar o Grupo Sagrado, mas ao qual não acedemos directamente: “*O do Grupo Sagrado é uma passagem tirada da Bíblia*” ‘IPLM’.

⁴⁵⁴ A questão da objectividade dos conteúdos históricos é reflectida pelos nossos interlocutores da seguinte forma: “*é uma fase da História de Portugal com uma Lenda pelo meio que é a Rainha Santa Isabel no “Milagre das Rosas”. Tem parte histórica e parte lenda dentro do mesmo fundamento*” ‘IPLM’.

⁴⁵⁵ Para grande parte dos nossos interlocutores, “*existem sempre, independentemente das personagens, reis ou rainhas, que têm a ver com a história propriamente*” ‘ILMB’.

⁴⁵⁶ Também os temas invocando guerras e actos simbólicos de reforço da identidade nacional, estão disponíveis entre os Fundamentos analisados (e. g. *Giraldo sem pavor; O Estandarte; Grupo dos Valentões* [Sertório e Viriato]).

⁴⁵⁷ Na biblioteca de Osório Mateus detectámos 2 exemplares que comprovam o antigo gosto por estes temas. A sua generalização através de variadíssimas edições e circulação sob forma de cordel ou folhetim publicado na imprensa poderão ter influenciado a realização dos Fundamentos Rainha Sta Isabel e Princesa Helena respectivamente: “*A Rainha Santa Izabel e Dom Diniz: drama original português, em tres actos dedicado a El-Rei o senhor Dom Pedro V/por Antonio Pereira Ferrea Aragão. – Lisboa: Typ. na Rua da Condessa, 1854; e A bella Helena: opera-parodia em 3 actos/trad. livre de José da Silva Mendes Leal. – Lisboa: Typ. Franco-Portugueza, 1869*”.

⁴⁵⁸ “*Uns são da História de Portugal (...) O Estandarte é o estandarte de Elvas que foi roubado em Badajoz e que foi para Elvas. Um governador de Elvas promete a mão da filha a um soldado para ele ir a Badajoz e trazer o estandarte para Elvas. Se ele fizesse isso dava-lhe a mão da filha*” (Conta a história) “*inspirado, portanto, em momentos da História de Portugal*” ‘IPLM’. “*O Giraldo é também um elemento da história e é uma personagem da história muito mais local, onde (...) havia esse identificação (...) (A rainha Sta Isabel) se fosse em Estremoz, eventualmente, ainda havia mais essa identificação com a rainha*” ‘ICRW’.

⁴⁵⁹ Já para os interlocutores do 1.º grupo – performers-, os Fundamentos que mais impacto têm na comunidade são de outro tipo: “*Por exemplo, um fundamento que, em Évora, sempre vai resultar é o Giraldo sem Pavor, por muitos anos que se faça vai resultar sempre... tem a ver com a história local*” ‘IPG (LC,JMF)’.

Da análise das fontes disponíveis sobre o tema e das conversas com interlocutores mais idosos não será difícil deduzir que as antigas Brincas teriam, a nível temático, uma ainda maior ligação ao quotidiano das comunidades; “*O Fundamento do Sr. Piteira penso que tinha a ver com namoro, andava à volta de um namoro*” ‘ILRA’. É sobretudo nos Fundamentos mais próximos da realidade alentejana que a dimensão da crítica social, com a natural reflexão sobre a injustiça e sobre a tensão existente nas relações de trabalho do mundo agrícola, mais se evidencia. Atentemos, por exemplo, neste excerto do Fundamento O Lavrador:

*“Um simples e honesto porqueiro
De pequenino ali criado
Ele apascentava o gado
Ganhava pouco dinheiro
Andava o dia inteiro
Fazendo a sua obrigação
Mas o seu vil patrão
Que sempre o atormentava
Com ele sempre ralhava
Muitas vezes sem razão*

*Enfim o rapaz cresceu
Aos vinte anos chegou
Os porcos um dia deixou
O patrão se enfureceu
Vamos ver o que aconteceu
A cena aqui começou
O lavrador desconfiou
E tinha quase a certeza
Com a sua alma presa
Dois tiros ao porqueiro atirou⁴⁶⁰”*

Segundo os interlocutores do 3.º grupo, com responsabilidades na criação e formação, “*os temas que chamam com mais facilidade são as questões do quotidiano, as questões contemporâneas, acontecimentos, situações, aspectos sociais que estão mais presentes, (já que) quem está lá reconhece-os mais facilmente*” ‘ICCC’. Este aspecto também é referido pelos interlocutores do 1.º grupo – performers – da seguinte forma: “*A história em si era da filha do Lavrador, depois casavam (...) ele era pobre e ficou rico (...) era uma coisa muito de agora (...) actual (...) sabíamos que a história ia interessar também um bocadinho às pessoas e tentamos ir ao encontro daquilo que achamos que as pessoas vão gostar*” ‘IPSG’.

Os textos hagiográficos não são, no Alentejo, tão comuns como o são noutras regiões portuguesas. Apenas os temas do nascimento do Menino são relativamente comuns na região, através de manifestações populares contíguas como no Cante, no Teatro de Bonecos (Bonecos de St.º Aleixo) e nos Presépios (nomeadamente o da Trindade, do concelho de Beja). No entanto, toda a comunicação transpira a ligação a uma tradição católica profundamente enraizada. Não é, portanto, de estranhar que, nas apresentações das Brincas, os Grupos se despeçam invariavelmente da mesma forma:

⁴⁶⁰ Vide no Anexo D 6 as 4 décimas do Mestre de apresentação da trama e das personagens, do Fundamento O Lavrador.

“*Até para o ano se Deus quiser*”. Frequentes são também as décimas denotando toda uma vivência quotidiana de inspiração cristã: “*Eu como homem educado (...) formado no Cristianismo*”⁴⁶¹. Leiamos o exemplo da décima em que o Mestre agradece no final da apresentação do Fundamento Rainha Sta Isabel:

*“Agradecer pois nada custa
A quem é bem educado
É recebido em todo o lado
Quem leva a moral à justa
Quem educação ajusta
É digno de ser alguém
Quem praticar qualquer bem
Por deus será recompensado
A todos muito obrigado
Até para o ano que vem”*

Todos estes textos de Fundamentos se aproximam do que se convencionou designar por “*escola vicentina*”.

Embora não arrisquemos uma relação directa, teremos, no entanto, que ter em conta a influência tardia que decorre da importância de alguma actividade teatral regular dos autores dessa escola:

Eram eles que representavam autos (...) recebiam encomendas (...) deviam responder de imediato à urgência de alguma celebração particular ou de alguma festividade particular (...) foram as suas obras que viajaram até aos lugares mais longínquos da geografia portuguesa e das suas colónias para serem representados por amadores em datas assinaladas (...) Houve casos em que o êxito popular as fez perdurar até aos nossos dias, sobretudo através de constantes reimpressões em folhas volantes (González, 2002, p. 9)

O Senhor Raimundo, fecundo autor dos Fundamentos, reconhecia nesse material a sua fonte de inspiração⁴⁶² e alguns dos interlocutores – performers e estudiosos locais – reconhecem também as similaridades com esse tipo de fontes. Na análise que Matos (1985) realizou sobre as Brincas refere que esse tipo de procedência é devidamente assinalado. Aliás, Matos chega a afirmar, com júbilo, que o autor local em muito terá superado a tradição da escola vicentina:

É disto exemplo o fundamento «Grupo Sagrado» que nos fala da vida de José no Egipto. Fazendo uma leve comparação com um outro sobre o mesmo tema, denominado «Embaixada de Uma Representação de José no Egipto», páginas n.ºs 731 e 732 do Teatro Popular Português, Volume I, de J. Leite de Vasconcelos, é notória uma enorme diferença em termos dimensionais e porque não de qualidade? Senão vejamos: os 14 versos iniciais desta última obra, são idênticos à fala do Mestre no início do Fundamento «Grupo Sagrado», só que, enquanto o poeta popular, Raimundo José Lopes, criou uma obra com mais de dois mil versos, a outra, apenas tem noventa e cinco versos (ibid., p. 1262)

⁴⁶¹ Anexo D 6: Décimas de abertura do Mestre no Fundamento *O Lavrador*.

⁴⁶² Anexo E 38: Entrevista com sr. Raimundo Lopes no Diário do Sul, em 11 de Fevereiro de 1983.

IV. 6. 2. 3. Os Fundamentos

Como já referimos, a forma tradicional de os Fundamentos se tornarem visíveis e, portanto, poderem ser lidos, corresponde ao modelo de folhas soltas que contêm individualmente todo o texto das falas de uma dada personagem. O formato coloca inúmeros problemas na organização da sua leitura. Não apresentando os Fundamentos a organização natural do texto teatral – texto principal com as falas das personagens e texto secundário com as respectivas indicações de cena – torna-se necessário proceder à recolha de todo o corpus textual que se encontra distribuído individualmente por cada um dos personagens e, sobretudo, identificar a localização e recolher o texto do “*ponto de orientação*”. Só com esta recolha exaustiva se torna possível analisar a totalidade do Fundamento, organizando-o e codificando-o devidamente.

Segundo os cânones literários do teatro podemos distinguir entre texto principal e texto secundário da seguinte forma:

no texto principal – a partir do qual se constrói o universo particular de cada personagem –, a significação surge em diversos níveis: no semântico, pelo significado das palavras e das unidades mais complexas que compõem; no fonológico, pelo uso da aliteração e de outros recursos sonoros para a caracterização dos estados de alma; no prosódico e no sintático, para indicar uma época histórica específica ou a visão de uma personagem em relação ao seu tempo (...) texto secundário, é composta pelas didascálias – também conhecidas por rubricas –, orientações textuais do autor pelas quais ele sugere a ambientação da trama, a movimentação e as ações físicas das personagens no espaço cênico, o tom e as intenções das falas (...) por remeter aos códigos não-verbais do texto teatral, transforma-se, quando da encenação, em «signos de natureza diferente da linguística» (Santos, 1995, p. 75)

No estudo realizado sobre a produção dramática de António Aleixo, Barros (2007) refere que, nas obras analisadas, se “*apresentam a história e as personagens quase que exclusivamente pelo discurso e não por suas ações; o recurso parece ser comum à forma do auto e é também uma constante nos textos de Gil Vicente*” (ibid., p. 140). Estas tipologias ocorrem igualmente nos Fundamentos das Brincas, onde sobressaem algumas personagens-tipo que, aliás, são apresentadas sem recurso ao nome como marca de individualização. Neste campo figuram: o Rei; A princesa; o Ministro; o Juiz; o Doutor; o Escravo; o Capitão; o Feiticeiro; etc. Além destes actantes matriciais, há ainda os personagens-tipos geralmente muito comuns ao ambiente rural alentejano, tais como o pastor, o porqueiro, o prior, o regedor, o capataz, o lavrador, o mendigo e o maltês. Apenas algumas personagens, nomeadamente os protagonistas, recebem nome e existe uma maior preocupação com a sua caracterização. É o caso de Giraldo, no Fundamento homónimo; da Rainha Santa Isabel, de D. Diniz e do infante Afonso no Fundamento Rainha Santa Isabel e ainda de Maria e João no Fundamento O Lavrador.

Apesar da forma de Auto ter efectiva pertinência no caso das Brincas, deve referir-se que as contaminações dos Fundamentos face a outros tipos de textos e fontes, nomeadamente de narrativas em circulação na época em que foram enunciados, permite concluir acerca da sua hibridização formal.

As dificuldades de classificação são extensivas a outros exemplos conhecidos do teatro tradicional. Guedes (2000) afirma a propósito da:

construção dramática do “Auto de Floripes” que, ao contrário do que por vezes temos visto registado, este auto não se insere na categoria de um “auto religioso”, mas na de um “auto guerreiro” que é uma outra diferente classificação (...) Ainda que a guerra seja de mouros e cristãos, não são os artigos de Fé que se discutem e contrapõem, nem a devoção religiosa que comanda a acção, nem um episódio bíblico que se relata, nem uma história de Santo que se conta. Pelo que é possível afirmar que o “Auto de Floripes” não parte dos géneros tradicionais dos autos religiosos, nem de uma “moralidade” nem de um “mistério”, nem de um “milagre” – que são as principais categorias onde o teatro religioso medieval se insere, nem nele se reconhecem reminiscências litúrgicas ou qualquer estrutura antifónica. E como alegoria é a paixão amorosa de Floripes que se sobrepõe à conversão cristã de Ferrabrás, bem à maneira de romance de cavalaria de tradição oral (ibid., p. 64)

Quanto à produção dos Fundamentos enquanto forma estética, é notório o seu desfasamento em relação às modalidades temáticas e formais actuais, não acompanhando, “*enquanto suporte de uma tradição oral e escrita, o ritmo da cultura erudita que lhe é contemporânea: os seus temas, os seus conceitos, estão fora, no mais essencial, do movimento “das ideias do seu tempo”* (Dias, 1977, p. 4). Na verdade, se fizermos a análise dos temas que atravessam os Fundamentos apresentados pelos Grupos de Brincas, neles estão sobretudo focados um tempo passado, por vezes mítico. Mesmo quando não abordando situações ou personagens históricas, centrando-se num ambiente mais local ou de pendor regional (e. g. O Lavrador), referem-se sempre a um modo de vida que já não existe e onde se vislumbra a organização sociocultural alentejana dos alvares do séc. XX: as grandes herdades, o senhor da terra, um contingente de trabalhadores rurais com especializações de tarefas já sem qualquer relevância (e. g. “*O porqueiro*” de O Lavrador). As relações que aqui se evidenciam são as tipicamente duais, existentes no mundo agrícola, entre quem tudo tem e quem nada tem. No entanto também se torna visível o vínculo do “*patrocinato*” característico duma outra época aqui na região (Ramos, 1997; Cutileiro, 2004). A localização temporal da acção dos Fundamentos nunca se refere à actualidade, mas antes remete para um tempo anterior, passado imaginado e imaginário.

Os próprios performers interiorizam esta dimensão da acção num tempo passado, definindo os figurinos segundo a sua percepção de “*antigo*” mesmo que nada explicita a época no Fundamento. No entanto, no dialogismo da nossa reflexão, são os próprios interlocutores que questionam a necessidade de actualização dos Fundamentos: “*se calhar era preciso pegar noutras temáticas (...) Para atraírem, mas o problema é quem é que vai pegar nelas? Hoje em dia se fosse fazer um fundamento, muito provavelmente teria de ser de algo actual, ou não! (risos)*” ‘IPG(LC,JMF)’.

Os temas, mesmo que ancorados ou decorrentes da percepção de um tempo histórico difuso, podem deter uma certa intemporalidade, sobretudo no que se refere às questões das relações amorosas, dos conflitos ou tensões familiares, da reflexão em torno das noções de dever, querer e honrar de compromissos.

Na análise específica aos Fundamentos, começámos por colectar e transcrever os vários Fundamentos a que tivemos acesso no decorrer do trabalho. Assim iniciámos a recolha (videogravada) dos Fundamentos apresentados pelos Grupos em estudo

e que tivemos oportunidade de acompanhar nas suas apresentações. Do Grupo de Brincas dos Canaviais, recolhemos o Corsário Dragão em 2006, Geraldo Sem pavor em 2007, Rainha Sta Isabel em 2008, O Lavrador em 2009, O Grupo Real em 2010 e por fim, A Quinta Assaltada já em 2011. Este Grupo, dada a sua trajectória anterior ou as trajectórias individuais dos seus membros, permitiu-nos entrar em contacto com outros exemplares de Fundamentos, realizados em diversos locais. Deste modo, no seio do próprio Grupo pudemos aceder a alguns dos textos dos Fundamentos como sejam: Pierre, Jovem Francês em 2001, Princesa Helena em 2002, D. Pedro I em 2003, Fidalguinhas em 2004 e, por fim, O Estandarte em 2005. Tendo em conta o facto de o actual Mestre ter sido Mestre do Grupo de Brincas de N.ª S.ª de Machede, foi-nos possível o contacto com os Fundamentos O Príncipe Malfadado, Grupo Real e João de Calais. O contacto com o Fundamento A Namoradeira proporcionou-se através de um dos elementos do Grupo, ex-membro do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim. Em relação ao Grupo de Brincas da Graça do Divor, apenas pudemos contar com o último Fundamento que o grupo apresentou e que, como já referimos, foi o mesmo usado pelo Grupo de Brincas dos Canaviais. No entanto, através da sua Mestre, tivemos conhecimento dos três Fundamentos apresentados pelo Grupo anteriormente: “*O primeiro era o grupo do Lavrador, o segundo as Encantadas, o terceiro o Corsário Dragão*” ‘IPSG’ (respectivamente em 2004, 2005 e 2006).

Nos anos de 2010 e 2011 o Grupo do Rancho Folclórico Flor do Alto Alentejo apresentou os Fundamentos As Encantadas e A Fugitiva, respectivamente.

Do contacto com alguns interlocutores, também eles colectores, conseguimos reunir e confrontar informações que nos permitem afirmar a existência de outros tantos fundamentos recolhidos, uns completos, outros faltando alguns “*papéis*” ou o “*ponto de orientação*”.⁴⁶³

Salientamos que ao longo do desenvolvimento do estudo, tivemos oportunidade de confirmar a apresentação de alguns dos Fundamentos listados, por diversos Grupos de Brincas, sendo que alguns deles terão sido apresentados por mais que um Grupo de Brincas.

Precisamente, desse facto nos dá conta a documentação fotográfica existente, sobretudo relativa aos anos 80. Aliás, o problema da repetição de Fundamentos, quer por diferentes Grupos de Brincas, (como no caso do Corsário Dragão pelos Grupos de Brincas dos Canaviais e da Graça do Divor, precisamente no mesmo ano), quer pelos mesmos Grupos (o Grupo de Brincas dos Canaviais repetiu, em 2011, o Fundamento A quinta Assaltada, dez anos decorridos sobre a 1.ª apresentação deste Fundamento pelo Grupo), tornou-se num tópico que mereceu da nossa parte uma particular atenção.

⁴⁶³ Anexo D 1: Para uma melhor compreensão da dimensão do corpus, apresentamos uma listagem exaustiva, organizada de acordo com as diversas fontes de informação, acrescentando-se todo o tipo de informação detalhada que conseguimos tornar disponível.

IV. 6. 2. 4. Estrutura do Fundamento

A estrutura de apresentação dos Fundamentos, como tivemos oportunidade de referir mais aprofundadamente na análise das Práticas performativas,⁴⁶⁴ assemelha-se em muito ao tipo de organização do teatro popular europeu (Millington, 2002; Helm, 1980; Schmidt, 1964). A estrutura destas peças tradicionais consiste numa narrativa dramática simples que é antecedida por um prólogo de apresentação e rematada por um epílogo moralizante.

No estudo realizado por Cruz (1994) sobre o Auto dos Pastorinhos no Lamegal, que integra na sua estrutura um prólogo com características semelhantes aos que os Fundamentos das Brincas apresentam, o autor refere a possível:

reminiscência da retórica captatio benevolentiae medieval. Este monólogo-diálogo, que o apresentador dirige ao público, é peculiar nas representações de Bartolomé de Torres Naharro como se sabe, o prólogo sob a forma de sinopse do argumento, deriva da comédia clássica, mas aparece pela primeira vez, na Península, de forma esporádica, em Juan del Encina e desaparece da estrutura do teatro espanhol, não chegando a Lope de Vega. Poucos são os casos que se conhecem depois de Torres Naharro, no teatro culto. No entanto, o prólogo conserva-se, como aqui também se comprova, nas representações populares, talvez porque mais sujeitas à força passiva da Tradição (ibid., p. 10)

Tal como nos Fundamentos das Brincas analisados, em que a personagem Mestre saúda o público e apresenta o plot, também em

Torres Naharro a mesma personagem faz a apresentação do argumento. Na Comedia soldadesca, o prólogo contém a saudação ao público (...) e dá(-se) um resumo do argumento das cenas que se vão representar (...) No nosso texto (...) ao pedir-se a compreensão e a «caridade» do público para o que se disse e o que se vai seguir (...) o sentido implica a compreensão para eventuais defeitos dos actores) afirma-se que no fim da representação eles apresentarão o seu agradecimento por terem sido escutados (ibid., p. 10)

A modalidade do desafio, tão comum no sul de Portugal, também apresenta características que estão sempre presentes na estrutura do Fundamento, tais como: “*saudação preambular* “(...) “*encontrando-se cristalizada em fórmulas protocolares bem conhecidas (...) no desfecho, retoma-se essa cortesia que convive às vezes com pedidos de transigência para o recurso ao palavrão*” (Nogueira, 2005b, p. 23).

⁴⁶⁴ A estrutura está fixada em três grandes blocos, saudação e introdução, desenvolvimento do plot e despedida.

Obviamente que a estrutura do Fundamento não é coincidente com a estrutura performativa, já que o Fundamento é apenas uma parte (fixada textualmente) de uma totalidade mais ampla. Nesse sentido, é importante verificar os elementos contidos no Fundamento, assim como o “valor” atribuído à dramatização propriamente na estrutura da performance. Um dos interlocutores fixou no seu blogue pessoal a respectiva sequência:

“I [Chegada ao local]
Formação
bateria
Pedido de autorização ao dono do lugar, pelo Mestre
Contradança
Roda com o Mestre ao centro
Apresentação e breve explicação do fundamento
bateria
Apresentação dos personagens
bateria
II
Desenvolvimento do Fundamento
Fim do Fundamento
III
Roda com o Mestre ao centro
Décima de agradecimento aos presentes
Peditório de auxílio para as despesas efectuadas
Brincadeira dos Palhaços
bateria
Valsa
bateria
Décima à Bandeira
Canção em coro (sinopse do Fundamento)
Agradecimento de despedida
Formação
Contradança de despedida
Despedida e agradecimento ao dono do lugar” (Arimateia, 2010)

Os textos dos Fundamentos a que acedemos revelam coesão e um grande sentido de conjunto e, por isso, apresentam um imenso potencial, enquanto corpus, para posteriores investigações quer da área literária, quer do ponto de vista da encenação (áreas que, naturalmente, não cabem no presente estudo).

Efectivamente, todos os textos recorrem à décima, como forma poética, e todos estão estruturados de acordo com uma ordem que requer a decifração de um código, seguindo um ponto de orientação – distribuído ao Mestre – que fixa a sintaxe, isto é: encadeia os diálogos das respectivas personagens e a sucessão de cenas.

Independentemente da narrativa particular que esteja a ser apresentada e das diferenciações temáticas e actanciais (relativa a personagens), existem figuras que se mantêm, cuja centralidade lhes confere a identidade do próprio Fundamento de Brincas: o Mestre; o Bandeira – Porta Estandarte do Grupo; o Acordeonista – figura tutelar de que depende até a sobrevivência dos Grupos; e os Faz-tudo.

IV. 6. 2. 5. As décimas como recurso poético

As formas que os Fundamentos assumem permitem a sua inscrição no riquíssimo caudal da poesia popular com a especificidade do versejamento em décimas, traço característico na região e noutras formas de produção oral (e. g. cante ao baldão)⁴⁶⁵. Trata-se de um vasto espólio – contactámos com 24 (vinte e quatro) Fundamentos, alguns deles com cerca de 200 (duzentas) décimas⁴⁶⁶ – o que atesta a riqueza da sua produção textual. Os cancioneiros e romanceiros têm sempre alimentado a poesia tradicional: “*a través de dos mecanismos paralelos, el de la conservación (y recreación) de los textos antiguos y el de la creación de nuevos textos a imitación de los modelos anteriores*” (Ruiz & Trapero, 2001, p. 65). A par destas duas modelizações acresça-se uma terceira: O uso da décima que adquiriu, na literatura de raiz popular e oral, uma franca pujança pelo seu carácter integrador.

As décimas são omnipresentes nos Fundamentos, adaptando-se na perfeição aos temas narrativos dominantes.

en el Alentejo portugués (...) la décima (...) ha venido suplantando la función noticera del romance. (...) aquellos episodios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento local...) que han merecido ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos (...) están escritos en décimas (ibid., p. 78)

Provavelmente os seus autores, na sua maioria poetas populares, tomaram como mote livros escolares, almanaques e textos bíblicos como fica patente numa das décimas finais do Fundamento Grupo Sagrado, reservada ao Mestre nas suas alocuções de agradecimento na despedida:

*“Foi um homem com conhecimento
Que tudo isto versou
Na bíblia sagrada estudou
Para fazer este fundamento
Claro é preciso talento
Para isto se formar
Quis ele ao povo mostrar
O que outrora se passou
Eu um aperto de mão lhe dou
Visto ele aqui estar”⁴⁶⁷*

A décima corresponde, de origem, a uma forma erudita que foi atribuída a Vicente Espinel e que se tornou característica da poesia popular no mundo ibero-americano (Ruiz & Trapero, 2001). Segundo alguns estudos realizados em Portugal sobre

⁴⁶⁵ Barriga (2003) realizou um interessante estudo sobre o Cante ao baldão que na nossa análise das Brincas se relaciona nomeadamente, com: a consideração de “*prática periférica*”; o papel desempenhado na “*construção e negociação de identidades locais*”; e ainda a análise dos processos criativos e dos significados enquanto práticas performativas (*ibid.*, p. 11).

⁴⁶⁶ Anexo D 9 e D 10: Um dos maiores Fundamentos *O Deserto*, foi transcrito pessoalmente apesar de se encontrar incompleto.

⁴⁶⁷ Esta décima tem a particularidade de se apresentar com a seguinte indicação do autor: “*para falar ao autor, caso ele se encontre presente*”, inserida no texto transcrito do Fundamento gentilmente cedido por Luís de Matos.

esta temática (Sardinha, 2000; Lima, 2001), as décimas são relativamente recentes em Portugal e foram amplamente desenvolvidas em muitos domínios da criatividade popular: “*Em Portugal, a décima entrou nas práticas e nos gostos das culturas populares há cerca de 150, 200 anos (...) através da literatura de cordel*” (Lima, 2001, p. 153). Segundo este autor, a “*tradição da décima (...) no sul de Portugal não é mais do que fruto de um grande consumo de textos impressos*” (...) e “*folhetos*” (ibid., p. 176) amplamente divulgados nas feiras. Aliás, a própria “*designação de décima para este texto versificado de dez versos é recente*” (ibid., p. 158). Aparece frequentemente designada como quadra “*não existindo no sul relação entre quarteto e quatro versos, excepto numa questão formal de construção, aquando da necessidade de concordância entre o primeiro e o quarto verso e entre o sétimo e o décimo verso*”, demonstrando um “*entendimento do conteúdo textual e factual*” e não meramente formal (ibid., p. 159).

Podemos definir genericamente a décima como uma estrofe de dez versos octosilábicos, de rima consoante (grande prática de aliteração geradora de um ritmo que as torna particulares), com a seguinte distribuição – abba: ac: cddc⁴⁶⁸ – a qual podemos confirmar no seguinte exemplo:

“*Para cumprir o meu dever
Venho aqui pessoalmente
E pode ouvir toda a gente
O que eu venho a dizer
Venho ao senhor agradecer
Porque estou reconhecido
Da rua nos ter cedido
E da vossa boa gratidão
Muito obrigado patrão
Por atender o pedido*”⁴⁶⁹

Nos textos dos Fundamentos observa-se uma estrutura de construção da décima marcada pelos códigos da oralidade. Sublinhámos, no exemplo acima transcrito, aqueles que se apresentam como os mais comuns, como sejam: “*a aplicação de rimas «fracas» ou «fáceis» (as terminações -ão e -ar são as mais comuns) e rimas «fortes» ou «difíceis» (como em -er)*” (Nogueira, 2005a, p. 10). Deste modo, podemos constatar, na construção das décimas a não repetição do vocábulo que rima como norma. Ainda, segundo este autor, “*o paralelismo, enquanto reiteração, em estrofes sucessivas, de sentidos ou de construções sintáticas (...) é o dispositivo técnico mais característico de uma arte verbal que estetiza a voz, os gestos, o corpo*” (ibid., p. 10). Segundo alguns autores (Ruiz & Trapero, 2001, Lima, 2001, Nogueira, 2005a), o que faz a décima ser tão ao gosto popular passa pelas características da sua estrutura: “*la rima y la métrica fija (...) la sonoridad, los aspectos musicales de la expresión, lo que le hace más voz para oír*

⁴⁶⁸ Um interlocutor referiu-se precisamente a este aspecto da estrutura da rima, dando a sua interpretação (algo aberta): as “*décimas são dez frases seguidas e umas têm de rimar com outras, mas aqui intercalamos. Uma quadra rima com a segunda e a terceira com a quarta, salvo erro! E aqui rima (de outra maneira), a primeira vai rimar com a quarta, e a segunda vai rimar com a terceira, onde a quarta já tem de rimar com a quinta e a quinta já não rima com nenhuma das cinco*” ‘IPLM’.

⁴⁶⁹ Décima de agradecimento do Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais ao Dono da Rua, no final da apresentação do Fundamento *Rainha St.ª Isabel* em 2008 no Anexo D 7.

que letra para leer” (Ruiz & Trapero, 2001, p. 77). Deste facto damos conta, na audição das ‘décimas ditas’, se compararmos com a sua escrita. De facto ao serem escutadas, fica patente o aumento da carga expressiva traduzida por inflexões, prolongamentos de sílabas, por omissões e ainda pelo jogo rítmico, tímbrico e melódico que é introduzido pelo performer.

As décimas são percebidas como uma mais-valia das Brincas, traduzindo a sua clara inclusão na chamada Cultura Popular: “*A Brinca traz uma estrutura muito importante, que é a estrutura das décimas. E as décimas fazem também parte de uma cultura muito rural, do popular, do improvisado, do irreflectido*” ‘ILRA’. Lima (2001) salienta factores sociais para a boa apropriação da décima em meios rurais em transformação:

Talvez o que a décima e o improvisado no Sul de Portugal nos mostrem é a transposição de uma sociedade camponesa para uma sociedade rural, onde a realidade urbana e o desenraizamento sociocultural produzido por esta transformação tenham sido a chave para uma fácil aquisição de novos gostos e de novas práticas sociais (ibid., p. 176)⁴⁷⁰

O termo “*Fundamento*” aparece designado nalguns estudos (Lima, 2001) como “*o porquê, a razão, o que pode ter por base uma história do quotidiano, irónica ou não, o querer fazer uso de um mote alheio, fixar um acontecimento, um drama, uma notícia de jornal*” (ibid., p. 160).

O “*ponto*” referido assiduamente pelos performers quando justificam a forma de “*cantar*” as décimas, “*é entendido como designando o verso (...) ou a última sílaba*” (ibid., p. 160). Frequentemente, na produção da poesia popular em décimas, esta organiza-se em ‘quarenta pontos’ podendo aparecer por vezes um ‘remate’.

As décimas apresentam alguma diversidade tipológica formal e, se pensarmos na estrutura do *Fundamento* produzido para ser representado por um Grupo de Brincas, assiste-se a uma organização de “*décimas em conjuntos de número indeterminado recorrendo à técnica do leixa-pren*” (ibid., p. 165), o que permite integrá-las no tipo de “*décimas silvadas*”. Com efeito, ao analisarmos os *Fundamentos* disponíveis, constatámos a sua grande diversidade. Se em relação às décimas do Mestre, na generalidade dos *Fundamentos*, a sua criação segue a norma de organização em “*quarenta pontos*”⁴⁷¹, já em relação às décimas das figuras/personagens, tal não ocorre. Não esqueçamos que as décimas, além de material retórico, sustentam a evolução do jogo dramático estando por isso ao serviço da prática performativa.

A poesia popular é frequentemente associada a um tempo passado, de pendor rural e, por isso mesmo, condenada ao desaparecimento, dada a introdução de significativas mudanças a que os modos de vida tradicional não deixaram de ser sensíveis.

⁴⁷⁰ Para outros interlocutores menos familiarizados com a performance, a constatação da versificação causou alguma surpresa: “*Não sabia que era dita em verso (...). Sabia que era uma representação teatral que tinha a ver com o Carnaval, mas julgava que eram peças normais, actuais, nunca diria que fosse uma coisa assim*” ‘IAMF’.

⁴⁷¹ Vide no Anexo D 6, transcrição das décimas iniciais do Mestre, no *Fundamento* o Lavrador, apresentado pelo Grupo de Brincas dos Canaviais em 2009, sendo os primeiros 40 pontos dedicados à saudação e pedido de licença de apresentação, seguindo-se, nos 40 pontos seguintes, a apresentação da narrativa e dos personagens que a integram.

Será então difícil encontrá-la? Um dos interlocutores afirma categoricamente: “*Se alguma coisa está viva e tem uma vitalidade enorme são as décimas, aqui no Alentejo (...) há aqui um taxista de Évora que, possivelmente a maior parte das pessoas não saberão, que é um dos criadores mais brilhantes de letras para corais alentejanos, do chamado cante alentejano dos últimos 30, 40 anos. Por exemplo uma moda, criada por ele e que hoje é cantada por todo o país que é ‘A Cegonha’; é criação do sr. Arlindo dos táxis e pouca gente sabe isto e (foi) criada há poucos anos (...) aí há uns 20 anos que ele criou essa música (...) No entanto, toda a gente pensa que vem dos confins do tempo*” ‘GD(JMP)’. Também se mantém viva, como se sabe, nas múltiplas vozes de dezenas de ‘grupos de cante’ organizados (Cabeça & Santos, 2010) e ouve-se na ‘calma’ das noites, vinda dos cafés de vilas e aldeias, que vieram substituir as antigas tabernas.

Existem vários tipos de décimas, durante o desenrolar do Fundamento, de acordo com as suas várias fases. As décimas de pedido de licença de utilização da “*rua*”, de saudação, de solicitação de ajuda (peditório), de agradecimento e de despedida – que são ditas pelo Mestre – apresentam pouca variação de Fundamento para Fundamento. Elas representam uma estrutura relativamente fixa, decorrendo de fórmulas comprovadamente eficazes.

Através da selecção de duas décimas de Fundamentos diferentes, relativas às três diferentes fases, torna-se evidente a sua reiteração efectiva, o que aliás confirma as perspectivas de alguns interlocutores, segundo as quais o autor exercia um nítido reaproveitamento textual de Fundamento para Fundamento: “*mudava aqui uma coisinha, outra ali e servia para outro grupo*” ‘ILLM’. Dois Exemplos da 1.^a décima do Mestre de pedido de licença de utilização da “*rua*”:

*“Com minha canoa na mão
Venho cumprimentar o senhor
E venho-lhe pedir um favor
trago paz no coração
dou-lhe um aperto de mão
nada mais lhe posso dar
pretendemos apresentar
peço a vossa autorização
porque o senhor é o patrão
e é quem nos pode autorizar”⁴⁷²*

*“Muito boa tarde senhor
Como está sua excelência
Sem a menor violência
Venho-lhe pedir um favor
É claro com bom humor
Com a minha educação
Como o senhor é o patrão
É quem nos pode valer
Peço-lhe por favor se pode ser
Para fazermos aqui a nossa apresentação”⁴⁷³*

⁴⁷² Excerto do Fundamento *Geraldo sem pavor*, apresentado em 2007 pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

⁴⁷³ Excerto Fundamento *Corsário dragão*, apresentado em 2006 pelo Grupo de Brincas da Graça do Divor.

Exemplo de décima do Mestre de solicitação de ajuda (peditório):

*“Cada um o que quiser dar
Nós vamos agradecer
Temos que este pedido fazer
Temos coisas a pagar
Pensámos então apelar
De cada um uma ajudinha
A lembrança não é só minha
É do grupo em geral
Deitem para a roda o metal
E se quiserem uma notinha”⁴⁷⁴*

Dois Exemplos de décimas do Mestre de agradecimento final:

*“Terminou logicamente
Toda a nossa apresentação
Agradeço do coração
A quem ajudou a gente
A quem esteve presente
Gratos lhe fomos ficar
Temos que ir a outro lugar
Que lá esperam por nós
Obrigado a todos vós
Que nos foram ajudar”⁴⁷⁵*

*“Completamente terminou
A nossa obra completa
Se está ou não certa
Foi o que se arranjou
Gratos a todos estou
Que nos foram auxiliar
Temos que ir a outro lugar
Que lá esperam por nós
Obrigado a todos vós
Que estiveram a escutar”⁴⁷⁶*

As Décimas de Grupo correspondem a outro tipo de décimas que fazem parte do Fundamento e que são muito importantes, pois, tal como o próprio nome indica, reforçam a coesão através de um momento ritualizado de partilha simbólica em torno da bandeira (o estandarte do grupo). Revelam-se de forma distinta em dois momentos sequenciais: Durante a canção, sendo uma única décima de grupo em uníssono cantada por todos os elementos; E a décima que cada elemento do Grupo diz/canta perante a bandeira do grupo e em sua homenagem. A Décima do Grupo refere invariavelmente o nome ou o tema do Fundamento: *“Por exemplo, este ano, a décima do grupo termina sempre: –... no grupo Rainha Santa Isabel! (...) A bandeira vai ao centro da roda e cada*

⁴⁷⁴ Excerto Fundamento *Rainha Santa Isabel*, apresentado em 2008 pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

⁴⁷⁵ Excerto Fundamento *Geraldo sem pavor*, apresentado em 2007 pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

⁴⁷⁶ Excerto Fundamento *O Lavrador*, apresentado em 2009 pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

um diz a sua décima de grupo virado, dirigido para a bandeira” ‘IPLM’. No entanto, algumas vezes, na décima de grupo perante a bandeira, também é referido o bairro/local de proveniência do Grupo: “*Diz que é do grupo dos Canaviais*” ‘IPLM’.

No momento em que são enunciadas as décimas de Grupo, a bandeira tem finalmente o protagonismo por que pacientemente aguardou. A décima de Grupo da bandeira faz juz, nesse momento, ao seu estatuto. Personifica todo o tipo de qualidades a que o Grupo rende homenagem. Salientamos duas pela sua exemplaridade:

*“Como é linda esta bandeira
Como é lindo o seu brilhar
Como é lindo o palpar
Na linda moça solteira
Como é linda uma roseira
Como é lindo o seu botão
Como é doce a gratidão
Como é doce o seu amar
Como é doce eu transportar
A bandeira do grupo do corsário Dragão”⁴⁷⁷*

*“Tu és a mais virtuosa
Tuas cores celestiais
Tu impões-te sempre às mais
És sempre vitoriosa
Tens encanto e linda prosa
Tens carinho e tens amor
Sentimos o teu calor
E nisso temos vaidade
És o símbolo da mocidade
No grupo do Lavrador”⁴⁷⁸*

As décimas de Grupo que cada elemento diz/canta, explicitam o estatuto, o desempenho na função e as situações que foram vividas. Muitas vezes invocam situações risíveis como os estados de embriaguez, ou dos excessos de comida e vinho, cometidos por quem não devia, no que constitui uma sátira crítica ao poder presente nos dois exemplos que seguidamente apresentamos: ⁴⁷⁹

Décima de grupo (Regedor)
*“Sou uma grande autoridade
Que vive aqui nesta aldeia
Fiquei com a barriga bem cheia
Fartei-me à minha vontade
O vinho era uma especialidade
Fui ali um bebedor
Sou um apreciador
Do branco, tinto e palheto
Lá fui fazer aquele jeito
no grupo do Lavrador”*

⁴⁷⁷ Décima de grupo da bandeira do Grupo do *Corsário Dragão*, apresentado em 2006 pelos dois grupos de Brincas que se apresentaram nesse ano – Grupo da Graça do Divor e Grupo dos Canaviais.

⁴⁷⁸ Décima de grupo da bandeira do Grupo do *Lavrador*, apresentado em 2009 pelo grupo de Brincas dos Canaviais.

⁴⁷⁹ Décimas de grupo no Fundamento *o Lavrador*, apresentado em 2009, pelo Grupo de Brincas dos Canaviais.

Décima do grupo (Prior)

*“Vim fazer o casamento
Cometi cá um pecado
Abalei de cá pingado
Estou sofrendo esse tormento
Valha-me o santíssimo Sacramento
Como eu fui pecador
Peço perdão ao Senhor
Já não torno a beber
Mas soube-me bem a valer
No grupo do Lavrador”*

É também neste momento que o aprendiz de Mestre tem oportunidade de exercer a sua individualidade face ao Mestre. Com efeito, ao longo do desenvolvimento do estudo, pudemos aperceber-nos do longo processo de aprendizagem do jovem.⁴⁸⁰ De início consistia apenas numa gracinha, pela imitação e sombra do Mestre em miniatura. Depois, com a passagem dos anos, foi ganhando uma maior autonomia. Numa primeira fase, no exercitar da gestualidade de condução do grupo em breves momentos iniciais; numa segunda fase, ao ter chegado a ganhar uma décima, depois duas ou três no Fundamento. A décima de Grupo que foi apresentada em 2009, precisamente no mesmo Fundamento *o Lavrador*, refere-se precisamente a este processo de aprendizagem:

*“Sou Mestre, sei mandar
Foi o meu pai que me ensinou
Pequenino ainda sou
Mas vou-me me esforçar
Tenho muito que ensaiar
Para ter o meu valor
O meu fato é um primor
Como manda a tradição
Sou um mestre muito pimpão
No grupo do Lavrador”*

Tal como os outros elementos que constituem o Grupo, também os Faz-Tudo têm a sua décima de grupo. É o momento único, durante o Fundamento, de se harmonizar o tom jocoso com a seriedade da homenagem ao grupo e à bandeira.

*“Eu fui o Papa-sal
E gosto do meu copinho
Sou filho de S. Martinho
Sou um ser divinal
Até não sei dizer mal
E toda agente me bate
Só desejo o baluarte
Quando me cai cá pela frente
Sou um rapaz bem decente
No Grupo do Estandarte.”⁴⁸¹*

⁴⁸⁰ Tiago Matias, carinhosamente tratado por “*Mestrinho*”, é filho do actual Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, e participa ininterruptamente desde 2005 quando contava apenas 5 anos.

⁴⁸¹ Décima do grupo de um dos Faz-Tudo no Fundamento, apresentado pelo Grupo de Brincas dos Canaviais em 2011.

As décimas soltas⁴⁸² dos Faz-Tudo, após a dramatização do fundamento, apresentam-se de forma diversa das que são ditas de forma dialogada pelas figuras/personagens. Trata-se geralmente de décimas especialmente concebidas pelos Faz-Tudo, ou realizadas por outrem para serem ditas por eles (variando entre 2, 3 ou 4), e desempenham um papel especialmente cómico que se contrapõe às restantes.

Algumas décimas dos Faz-Tudo abordando atributos como 'o ser gordo e feio', também patente nos seus jogos verbais e corporais, confirmam "*a insistência em defeitos físicos, as referências escatológicas e os traços zoomórficos*" (Nogueira, 2005a, p. 19).

*"Já me aumentaram o João
Até a fome a aumentar
Ao céu iremos chegar
Sem precisão de foguetão
Aumentou a precisão
Só não aumentam as moedinhas
Aumentaram as fominhas
Aumenta a minha marreca
Até me aumenta a careca
No Grupo das Fidalguinhas"*⁴⁸³

O calão e uma certa dimensão catártica estão frequentemente presentes nas décimas soltas dos Faz-Tudo:

O uso do calão, isto é, a linguagem caracterizada por termos obscenos ou, pelo menos, considerados grosseiros, só será por isso motivo de perplexidade para aqueles que ignoram a energia própria das palavras (...) na poesia oral como na literatura dita culta (...) o trabalho literário vale-se com frequência da palavra viva, corrente, desbragada, como instrumento de expressão da mentalidade e da sensibilidade do grupo social (...) o seu maior valor reside muitas vezes no que encerra de catártico, de libertação de energias negativas (Nogueira, 2005a, pp. 17/18)

Na opinião deste autor, no estudo realizado sobre cantigas ao desafio, as palavras mais não são do que "*instrumentos estético-vivenciais, utilitários, coesivos, ou subversivos, na linha do costume jogralesco peninsular*" (ibid., p. 25). As décimas tornam-se amiúde reflexo de uma «vocalidade» (Zumthor, 1984) dinâmica que as letras – aparentemente mortas – não ocultam por completo, "*dada a energia pulsional dos textos*" (ibid., p. 25). Muitas vezes, no início de uma décima, dado este utilitarismo que religa o estético e o elocutório, no qual a finalidade expressa de um discurso é a sua "*força elocutória*", surge o pretexto para uma rima, geralmente sob forma muito simples e até infantil, logo evoluindo noutra direcção. Talvez por isso se detectem, nos Fundamentos, associações léxico-semânticas algo inesperadas. Trata-se de "*um recurso retórico de los poetas orales que, ante la dificultad (...) de hallar el vocábulo adecuado según el contexto, recurren a otros vocablos que estén lo más «próximos posibles» a su intención*"

⁴⁸² "*Especial papel juega la décima suelta para la expresión jocosa y festiva ('cómicas las' llama Feijóo), alcanzando en este asunto todos los grados posibles: desde la jocosidad más inocente hasta la sátira más aguda*" (Trapero, 2001, p. 85).

⁴⁸³ Décima do grupo do Faz-Tudo no Fundamento *As Fidalguinhas* (recolha de Luís de Matos).

comunicativa” (Trapero & Díaz-Pimienta, 2001, p. 250). Uma reversibilidade que, mais uma vez, potencia a aliança entre a fixidez da estrutura e a possibilidade de um ajuste ao nível, por vezes, da improvisação e da própria recriação.

IV. 6. 2. 6. Domínio público, Autoria e Recolha

A noção de autor, na tradição oral, é problemática. Assumindo economicamente uma noção de Genette (1982), a de hipertextualidade, podendo afirmar-se que toda a relação unindo um texto B (chamado hipertexto) a um texto anterior A (chamado hipotexto), desde que definida de uma maneira que não seja a do comentário, se insere nesta categoria. Praticamente todos os textos com procedência genética num domínio oral e que mais tarde foram sendo fixados por escrito sofrem desta contaminação. Um dialogismo activo que supera a mão exclusiva e estilisticamente característica da figura do ‘autor’, tal como passou a ser significado no mundo moderno. É por esta razão – a de uma imensa multiplicidade na enunciação dos textos – que é difícil demarcar autorialmente os textos, aí incluindo aqueles que usualmente são atribuídos a Mestre Raimundo.

De qualquer modo, o Mestre Raimundo representa uma entidade de poder que, a um tempo, produz, ‘re-utiliza’, distribui e vende, *“o que configura uma instância autoral (de autoridade também), menos atendendo às condições de autoria ou de filiação dos textos do que actualizando por eles um uso e re-uso que é também criação e autoria, tradição e inovação”* (Ferreira, 2007, p. 57). Frequentemente, a autoria individual não é reconhecida, como vimos, no contexto da cultura popular. Como é referido por um interlocutor, *“o Cante alentejano não tinha autoria (...) o cante era anónimo quase todo (...) não se sabe quem são os autores (...) aliás, a autoria das modas alentejanas não é reconhecida (...) é anónima. Só o Padre António Marvão é que referiu na Amareleja um criador de modas (...) eu não conheço outro”* ‘GD(JMP)’. Esta é uma das questões que mais interesse desperta no estudo das performances culturais, já que este tipo de percepções – de ordem política – se relaciona com a opacidade de determinados grupos culturais ao longo da história. Hoje em dia, com a progressiva tomada de consciência dos papéis sociais que vão desempenhando, os performers tomam em mãos a responsabilidade de se darem a si próprios, voz⁴⁸⁴: *“Pelo menos estes, os que temos feito e os que o Senhor Manel tem lá guardados (...) estes não se vão perder”* ‘GD(MLM)’. No estudo da performance Schechner (1983) ao mobilizar as noções de *“eficácia”* presentes nos (ritos) e de entretenimento mais associadas ao teatro, argumenta a existência de um movimento contínuo entre um e outro, promovendo os processos de transportation e transformation. Assim, ao participar da performance os performers e audiência, ao assumirem distintos papéis, transportam-se temporariamente para ‘um mundo recriado’.

⁴⁸⁴ A experiência e vivência da performance permite aos seus performers a passagem por uma fase liminar (neste caso liminóide) - Turner (1982) - sendo que *“no centro da liminaridade estariam os conflitos inconscientes que geram crises e soluções, formas de transgredir o controle e limitação impostos ao corpo no dia a dia. Na liminaridade ocorre a modulação do estado subjetivo: o corpo se multiplica, refazendo os significados da rede semiótica cotidiana”* (Néspoli, 2004, p. viii).

Decorrente da evolução da experiência performática de modo mais permanente, ocorre um processo de transformação, implicando uma maior reflexividade sobre si, o grupo e o mundo.

O senhor Raimundo Lopes é denominado, em vários depoimentos, como “*poeta popular*”, o que poderá querer significar simultaneamente “*o autor, o dizedor, o improvisador, o comerciante de folhas e de textos seus ou alheios, o autor iletrado ou o professor primário*” (Lima, 1996, p. 68). Se considerarmos que algumas fontes nos indiciam a existência de Brincas no primeiro quartel do séc. XX, seria difícil terem tido uma mesma autoria até ao final deste século, pelo que será provável que alguns antigos Fundamentos, devido à existência de altos índices de analfabetismo característicos do Portugal rural (Ramos, 1998), não tivessem nunca chegado a conhecer o registo escrito. Através das práticas tradicionais do repentismo e da improvisação em décimas, aliadas à existência de temas recorrentes e de fragmentos textuais decorados de uns anos para os outros, pode ter cabido ao senhor Raimundo Lopes também a tarefa de coligir um corpus significativo que, com algumas ‘pitadas’ suas e com alguns temas por si escolhidos, tiveram a oportunidade de ficar registados por escrito. O facto de não aparecerem outros escritos não quer dizer, portanto, que não existam e que não tenham existido.

Também a (re)escrita é uma actividade recorrente da hipertextualidade e não apenas no âmbito da cultura popular. Os exemplos que nos chegam de adaptações/recriações, no seio do próprio teatro institucionalizado, são inspiradoras:

salvaguardando as devidas distâncias, só para dar exemplo paradigmático, é útil que se diga que não foi só Brecht a reescrever a “Beggars Opera”, fazendo a “Ópera dos três Vinténs” e Chico Buarque a reescrever a “Ópera dos Três Vinténs”, fazendo a “Ópera do Malandro”, nem Shakespeare a reescrever a lenda de “Hamlet”, nem os primeiros amadores das Neves a reescreverem sob a forma do “Auto da Floripes” a “História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França”, certamente muita vez reescrita até chegar à tradução de Jerónimo Moreira de Carvalho, que lhes serviu de ponto de partida (Guedes, 2000, p. 61)

Se nos detivermos atentamente nos textos de alguns Fundamentos, conseguimos identificar as suas influências próximas, ou mesmo os traços do processo de rescrita.⁴⁸⁵ O Fundamento *Rainha St^a. Isabel* é um interessante exemplo, que busca na literatura as suas fontes primárias.

Também nos nomes com que se apresentam alguns outros Fundamentos se revê a tentativa de tradução para o “*jeito popular*”, empreendida por Mestre Raimundo, nomeadamente nos casos dos Fundamentos *Príncipe Malfadado* e *João de Calais*. A rescrita fica patente através da utilização de uma mesma base textual para alguns autos que aparecem noutros locais e regiões. Dois bons exemplos são: os Fundamentos *Pedro Cem* e *João Soldado*, que também são assinalados nos colóquios de Miranda (Gefac, 2003, 2005); e os Fundamentos *Rainha Santa Isabel* e *Camões* que constam igualmente da recolha das Danças de Entrudo da Terceira (Bretão, 1998, 2001).

IV. 6. 2. 6. a) A importância do Senhor Raimundo Lopes

Como já referimos a grande referência autoral junto dos vários Grupos de Brincas e junto de outros vários interlocutores é o Sr. Raimundo Lopes. “*O Sr. Raimundo é que pôs, de certa maneira, em papel estas décimas. Sabia escrever, lia romances, ia ao cinema, via teatro, ouvia contos populares, lia contos e transformava esses contos daquilo que via e que ouvia, construindo uma décima que depois vendia ou que depois*

⁴⁸⁵ “A literatura de cordel deverá ser considerada no âmbito da literatura popular escrita. Sociologicamente, procurou atingir um público popular (...) De um ponto de vista histórico-cultural, ela recolhe e prolonga temas de tradição, de natureza prático-didáctica alguns, mas também de carácter narrativo, aproveitando, e abundantemente, os factos contemporâneos, acontecimentos ou simples «*faits divers*», de grande impacto, mesmo sensacionalista. Contudo, digamos de passagem que a literatura dita erudita também difundiu algumas composições através dos «*folhetos*»: principalmente as de natureza dramática, de autores quer nacionais, como Gil Vicente, Chiado, António Prestes e sobretudo Baltasar Dias, quer estrangeiros, em traduções, como Metastásio e Goldoni, ou ainda as relações de naufrágios, algumas das quais viriam a constituir a *História Trágico-Marítima*, bem como todo o manancial do «*romanceiro*». Por isso, há que distinguir a «*literatura de cordel*» que foi veículo de textos eruditos ou de composições (...) de toda aquela, a que justamente mais nos interessa, que reúne as composições que perfazem o conjunto da «*literatura popular escrita tradicionalista*» (de autor ou cuja autoria passa pelo nome do editor) e também o da «*literatura popular escrita verdadeiramente tradicional*», aquela mesma em que Luís de Câmara Cascudo, não utilizando a nossa nomenclatura, integrou os «*cinco livros do Povo*» (isto é, as histórias da «*Princesa Magalona*», da «*Imperatriz Porcina*», de «*João de Calais*», de «*Donzela Teodora*» e «*Roberto do Diabo*», a que sempre acrescentou um sexto, a de «*Carlos Magno e os seus Doze Pares de França*») (...) e ainda os textos que, na escrita, iam sendo trabalhados pela «*tradicionalização*», passando a anónimos, com várias versões (entre eles, se encontram os já citados «*livros do Povo*» ou mesmo almanaques, como o *Borda de Água*, variado de ano para ano, mas garantindo sempre a mesma estrutura ou elementos semelhantes) (...) O sector narrativo, por seu turno, abrangia muitas das histórias que derivavam do património tradicional europeu (...) Mas aos entretos amorosos, aos feitos heróicos e cavaleirescos, às manhas e artimanhas, outros temas se lhe juntam: aventuras e viagens (*Robinson Crusóe*), malvadez do Diabo (*Peregrino do Inferno*) ou de Judas (*Novo Testamento de Judas*, *Que Morreu Afogado no Tejo*, *Enforcado por Honra dos Seus Parentes*, *Este Ano de 1752*), aparições de monstros (*Relação da Espantosa Fera Que Apareceu em Chaves no Século XVIII*), aproveitamento de catástrofes (*terramoto de 1755*) ou de crimes (*Grande e Horrível Crime Praticado por Uma Mulher Que Matou o Marido com Uma Faca de Cozinha em Trás-os-Montes*), vidas de personagens históricas (*Inês de Castro*, *D. Pedro das Sete Partidas*, *Camões*, *D. Sebastião*), de santos (*Santa Isabel de Portugal*, *Acto de St.º António Livrando Seu Pai da Força*)” (Correia, 2003)

dava! Fazendo com que as Brincas tivessem o seu Fundamento” ‘ILRA’. Durante várias décadas, foi fornecendo aos vários Grupos novos Fundamentos. “*Este é de ...53... e sendo o Fidalguinhas é do senhor Raimundo*”. Um interlocutor observa uma fotografia amarelecida que tirou ao Sr. Raimundo: “*O homem, em 1982, tinha 64 anos (...) esta foi tirado ali no Bairro de Almeirim (...) Na casa dele (...) Fui lá com o Manuel Barradas comprar um fundamento para uma Brinca (...) Ele tinha lá um quintal (...) era já velhote (...) gostava de lá tratar das galinhas (...) plantava lá umas coisas, tinha uma horta (...) mas ele tinha muito (...) era uma pessoa (...) digamos que coisa do seu valor. Estava aqui uma folhinha*” (...) (mostra um pequeno pedaço de papel) (...) “*Autor e editor! Rubrica e escreve por baixo (...) Já morreu*” ‘ILLM’.

Para muitos interlocutores o facto de terem privado com o Sr. Raimundo pessoalmente é motivo de orgulho: “*Felizmente o Mestre Raimundo deixou muitos Fundamentos (...) o Sr. Raimundo Lopes, do bairro de Almeirim, que infelizmente já não está connosco mas ainda tive o prazer de o conhecer e de falar com ele*” ‘ILLM’.

Também outro interlocutor, antigo Mestre de Brincas, reforça o contacto pessoal com o autor: “*Fui entrando em contacto com o Sr. José Lopes Raimundo e, claro, comprava-lhe os Fundamentos (...) e naquela altura custava 180 escudos um Fundamento (...) Ele fazia assim, tinha 4 ou 5 peças e ia trocando, fazendo algumas alterações. Geralmente se os formos a analisar aquilo é quase tudo igual (...) Eu nunca via todos os que ele tinha! Eu chegava lá e perguntava: – «Então Sr. Raimundo, o que é que temos aí para este ano?» e ele dizia: –«Esta peça é boa para vocês fazerem» e então comprava-lhe a peça e depois íamos ensaiar (...) ele é que a ia ensaiar, estava lá umas 3 ou 4 vezes (...) Eu perguntava-lhe como é que ele fazia aquelas coisas, como é que fazia aqueles versos (...) Ele escrevia com muito erro (...) vinha mesmo com a letra dele. E havia palavras que a gente custava a entrar mas que depois tínhamos que ir lá buscá-las*”. Quando questionado sobre a existência de outros autores afirma que “*é natural que nessas pessoas mais velhas pudesse haver alguém a fazer (Fundamentos), mas que eu tenha conhecimento não!*” ‘ILMB’.

Também outro interlocutor privou com Mestre Raimundo: “*Eu fui pelo menos, uma ou duas vezes lá a casa dele no Bairro de Almeirim (...) e, inclusive, ele mostrou-me, na altura, aqueles papéis (soltos) (...) Do que eu sei, ele não vendia a ninguém a história completa, um Fundamento completo. Vendia a cada actor (...) a sua parte do texto (...) resultado, aquilo era muito difícil (...) porque cada um pagava a sua parte e depois acabavam por nunca juntar (...) O Fundamento perdia-se (...) ele pessoalmente tinha os Fundamentos todos*” ‘ILMD’. Enquanto o Sr. Adelino Ourives foi Mestre das Brincas dos Canaviais, os Fundamentos que usavam todos os anos eram “*sempre do Sr. Raimundo... sempre dele!*”. Os outros performers do Grupo testemunham a compra dos Fundamentos pelo Mestre: “*la sempre comprá-los pessoalmente (...) ia eu, e era assim: – «Olha o fundamento custa 50\$00 (...) calha 2 ou 3\$00 a cada um. Vá, dá cá o teu dinheirinho, o teu dinheirinho» e depois íamos comprar*” ‘IPAO’. O Interlocutor do 1.º

grupo – performers – Aires Carçoço, actual membro do Grupo dos Canaviais, reafirma estes factos interessantíssimos ligados ao mercado de compra e venda dos Fundamentos que o senhor Raimundo Lopes⁴⁸⁶ geria e controlava: “*Ainda me calhou!*”.

IV. 6. 2. 6. b) Outros autores

Apesar do Sr. Raimundo Lopes aparecer incontestavelmente como o grande autor de Fundamentos das Brincas, a verdade é que são referidos vários outros autores de Fundamentos. Entre esses nomes, salientemos o Sr. Piteira de N. S.^a de Machede, o Sr. PéLeve de S. Pedro da Gafanhoeira, ambos Mestres de Brincas. Um dos interlocutores, Duarte, que sempre habitou na zona de quintas de Évora, referiu ter conhecido um velho pastor de Arraiolos, que reivindicava a autoria de dois Fundamentos. Estes teriam sido vendidos por mais de 200 contos (antes dos anos 80), ao tio Raimundo (que por reivindicar – ele próprio – essa autoria terá deixado o pastor “muito zangado⁴⁸⁷”). Outro autor referido foi Mestre de um Grupo de Valverde: “*Este é o Mestre Brinca (...) da Tourega (...) o texto é bastante fraco (...) muito popular, muito pequenino (...) escreveu a seguir ao Carnaval de 82, mas morreu logo (...) Alexandre Joaquim, Eduardo, era o Mestre da Brinca. Mestre e autor da Gargalhada (...) É o único autor, que eu conheço, que tivesse feito um Fundamento para além do mestre Raimundo*” ‘ILLM’.

Em N.^a S.^a de Machede, um nosso interlocutor de 88 anos de idade contou-nos ter participado em várias Brincas, na aldeia, há cerca de 70 anos “*tinha 17... 17 anos! (...) Fazia-se tudo e o Samuel que era quem fazia as décimas dizia: – «Olha eu faço as décimas mas depois tens de soprar tudo»*” ‘IAMB’. O Sr. Samuel, já falecido, o autor referido pelo nosso interlocutor, “*era de N.^a S.^a de Machede e ao que parece muito talhado para as décimas*” ‘IAMB’. Outro autor afamado terá sido o Sr. Piteira: “*Também de N.^a S.^a de Machede. Conheci um outro mestre, o Sr Piteira, que já faleceu, que era de N.^a S.^a de Machede, que ele próprio fez Brincas em vários locais de Vale de Moura e da zona de N.^a S.^a de Machede; ele próprio foi Mestre e escreveu o seu próprio Fundamento em décimas (...) foi apresentado em Machede e aqui nas quintas em 1960 e tal*” ‘ILRA’.

Este mesmo interlocutor do 2.º grupo – Agentes culturais, artísticos e educacionais locais – Rui Arimateia, publicou no seu blog um texto datado de Fevereiro de 1996, recolhido em Nossa Senhora de Machede junto do Sr. Bernardino Manuel Pereira Piteira, antigo Mestre do Grupo de Brincas aí existente:

⁴⁸⁶ “*Ora por encomenda, ora por sorte era ao ‘Ti’ Raimundo’ que muitos grupos de Brincas recorriam para comprar o fundamento. Em 1995, já com 75 anos e com mais de meia centena de fundamentos ainda escrevia 2 ou 3 Fundamentos para os poucos grupos de brincas que existiam na cidade*” (Bezelga & Valente, 2010, p. 258).

⁴⁸⁷ Segundo o testemunho, a reivindicação da autoria, por parte do Senhor Raimundo, deixou o pastor “*muito zangado*”. O pastor, que entretanto já faleceu, “*queixou-se*” desse facto ao próprio interlocutor ainda “*nos anos oitenta*” ‘ILDD’.

o Sr. Bernardino Piteira foi Mestre de Brinca em Nossa Senhora de Machede nos tempos da sua juventude, nos anos de 1959 e 1960, tendo na época 23-24 anos de idade. Na altura, era famoso o Ti António Cigarra (Caeiro) como ensaiador e Mestre de Brincas, homem já com os seus 60 anos, assim como os irmãos Tiago e Francisco Vieira “Marafalha” que, anteriormente a 1957, também foram Mestres de Brincas oriundos de N.ª S.ª de Machede. Em 1961, o Mestre da Brinca, última que se lembra de ter sido organizada na aldeia e em que já não participou, foi o Sr. Marcolino. Por volta do ano de 1950, então com 13 anos de idade, lembra-se o Sr. Bernardino Piteira de ter ido à aldeia a Brinca do monte da Pereira (sito junto à estrada de Viana do Alentejo), ou pelo menos constituída por rapazes que eram trabalhadores rurais na herdade a que este monte pertencia. A Brinca apresentada denominava-se As Quatro Estações do Ano, tendo sido o Mestre o Sr. Linhol (Arimateia, 2010)

Apresentamos seguidamente um excerto de um Fundamento de N.ª Sr.ª de Machede – possivelmente aquele que Arimateia (2010) refere, atribuindo a autoria ao Sr. Piteira – e que nos foi lembrado pelo interlocutor do grupo constituído pelos assistentes – o Sr. Manuel Branco, que terá integrado o respectivo Grupo: “*nós íamos em namoro de pequeninos, andando andando e eu era a noiva*” ‘IAMB’

(o interlocutor começa a dizer as décimas:)

*“Já és o meu marido
E eu já to posso chamar
Já podemos descansar
E tirarmos o nosso sentido
Tanto que eu tenho sofrido
A minha alma pela tua
Já nem saía à rua
Minha alma apaixonada
Hoje vejo-me aqui deitada
Ao teu lado quase nua”*

(risos de malandrice) “*Saiu pr’aí há 60 anos...em Machede*” ‘IAMB’

“(outros) *Eram assim fundamentos em décimas... a dar sempre cantiga no governo... assim mais nos patrões...*” ‘IAMB’

(O interlocutor aproxima-se mais da câmara para dizer uma décima:)

*“30 anos foi passados
Numa casa com’ ganhão
Hoje já lá tenho passado
Até me negam um bocado de pão
Mas a culpa é do patrão
Que é um grande gabiru
Tem dentro do seu baú
O produto do meu trabalho
Eu ando aqui sem agasalho
Todo roto e quase nu”*

“*E depois entrava uma que era a velha... já morreu coitadinha!*” ‘IAMB’

*“Eu já estou divorciada
Mas não fui eu a culpada
Do meu marido me deixar
Foi ele é que saiu
Foi ele que quis abalar*

(não se lembra e passa ao final)

*E vá pr’á puta que o pariu
Não há-de cá mais entrar”*

(em jeito de despedida)

*“O gatinho que tu queres
Gosta muito de estar deitado
No colinho das mulheres
Mal fará que tu souberes
O que ele é degoroso
Ele é muito vergonhoso
E gosta de pangalhada
Em vendo carne pendurada
Faz-se logo guloso”*

(risos) ‘IAMB’

Apresentamos também um excerto de um Fundamento especialmente concebido para os Carnavais de Évora. Trata-se do Grupo A Gargalhada e de uma Brinca constituída por elementos de N.^a Sr.^a da Tourega, Valverde, para se apresentar no Carnaval de 1982 (no âmbito dos Carnavais de Évora) com Fundamento homónimo, versando sobre as estações do Ano e tendo como autor e Mestre o Sr. Alexandre Eduardo.

Estas décimas tornam-se particularmente relevantes como exemplares que, denotando a sua contemporaneidade, incorpora na saudação o “*pisca de olhos*” institucional, nomeadamente, referindo explicitamente os representantes da edilidade local e promotores do Evento assim como, a referência aos outros Grupos de Brincas concorrentes:

*“Boa tarde, meus senhores,
sejam pequenos ou grandes,
viva o Abílio Fernandes
e viva os senhores vereadores,
vivam todos os autores
que trazem uma Brinca formada,
viva a boa rapaziada
que mostram do que são capaz,
viva o Rossio de São Brás,
viva a nossa jornada”*

*“viva a malta do Louredo,
viva à de São José da Ponte,
Almeirim é o horizonte,
Santo António vive em segredo,
Tourega por não ter medo
também cá se apresentou,
o mestre que agora versou
pede para todos igualdade
adeus linda mocidade,
adeus a quem a ensaiou”⁴⁸⁸*

IV. 6. 2. 6. c) Recolha e Apropriação

O levantamento e compilação dos materiais relacionados com as manifestações populares, aí incluindo naturalmente os cenários carnavalescos, são sobretudo realizados por folcloristas e amadores, cuja actividade de recolha está mais relacionada com apetências pessoais de cunho identitário, de valorização (com incidência para os espaços de pertença – bairro, aldeia ou região) e de aquisição de um ‘bem’ percebido como “*raro*” (ainda que de valia cultural difusa). É normal em Portugal que, em meios pequenos, o professor, o animador ou o “*doutor*” da terra, embora sem ferramentas adequadas de recolha e análise, se torne imaginariamente – e por vezes não só – no “*dono*” de um “*bem comum*” (Raposo, 1998; Lima, 2005)

No caso das Brincas, os Fundamentos usados pelos Grupos actuais têm um autor amplamente reconhecido (o Senhor Raimundo José Lopes), tendo ocasionado também, fins lucrativos de sobrevivência (os Fundamentos eram comprados directamente ao autor pelo Grupo de Brincas), o que torna esta questão da legitimidade da propriedade num problema real. Embora nos estudos realizados sobre os Fundamentos das Brincas, a respectiva autoria apareça quase exclusivamente associada ao mestre Raimundo, (dado confirmado à exaustão por todos os interlocutores), a verdade é que nos foi revelada a clara existência de outros autores – sobretudo a que decorre dos vários depoimentos de diferentes interlocutores (como mais acima se retrospectivou).

A questão da autoria tem, contudo, no caso das Brincas, que ser relativada, pois, ainda que a intervenção do Mestre Raimundo nos textos – e na sua criação – seja relevantíssima, a verdade é que esse imenso trabalho (criação, rescrita, colagem, agregação, reutilização, aquisição, compra e venda) não deixa de se inserir num quadro, como já referimos, de uma hipertextualidade activa. Aliás, Santos (1995) corrobora esta noção de uma produção textual ‘a-autoral’ que se projecta em todo o guião de origem oral e cuja circulação rural acaba por definir uma dada dimensão editorial. Assim, ao focar a nossa atenção mais detalhadamente sobre a produção dos Fundamentos de Raimundo Lopes tem apenas a simples pretensão de destacar a autoria individual de quem, no contexto popular, é considerado como simples veículo de uma tradição: “*uma dessas vozes anônimas, escondidas e mescladas sob o conceito de autor-legião*” (Santos, 1995, p. 39).

⁴⁸⁸ O acesso ao Fundamento “*A Gargalhada*” foi possível através da gentil cedência de Luís de Matos.

IV. 6. 2. 6. d) Colectores de Fundamentos

Há dois colectores de Fundamentos, principalmente os oriundos do Sr. Raimundo Lopes, que são absolutamente incontornáveis: O Sr. Luís de Matos e o Sr. Manuel Barradas. Alguns dos Fundamentos que compõem o nosso corpus foram referenciados por mais do que um interlocutor e em grande parte – os que os Grupos têm usado – têm sido compilados por Manuel Barradas⁴⁸⁹. Também Luís de Matos, mercê da possível ligação com Manuel Barradas (profissional e de amizade), começou a desenvolver um grande interesse pelas Brincas, possuindo um rico espólio. Desse facto deu conta no blogue, que criou em 2007, onde publicou todo o Fundamento *Rainha Sta. Isabel*.

Alguns dos Fundamentos da autoria do Sr. Raimundo, em posse de Luís de Matos, que os transcreveu e organizou, “*aguardam publicação e estão registadas na D. G. dos Espectáculos desde vinte de Fevereiro de mil novecentos e noventa e sete*” (Matos, 2007).

Outros Fundamentos foram também referenciados por Luís Matias, Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, nomeadamente os apresentados em N.^a S.^a de Machede. O Fundamento *Pedro Cem* também foi referenciado por um interlocutor do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim. Se, até 2008, era ao Sr. Manuel Barradas que se dirigiam “*os mestres dos grupos de brincas que ainda teima(va)m em sair, para, segundo o próprio, “consertarem as escolhas, (acabando) por funcionar como guardião desse espólio e seu distribuidor*” (Bezella & Valente, 2010, p. 258), a seguir ao Encontro/ Debate promovido no decurso desta investigação, em Fevereiro de 2009, passou a estar disponível outra fonte de informação e de distribuição de Fundamentos. Este momento é crucial para o estabelecimento de novos vínculos já que os actuais performers do Grupo de Brincas dos Canaviais contactaram pela primeira vez com Luís de Matos, estabelecendo uma relação de entreajuda que acabou por se traduzir na cedência de manuscritos e de transcrições de Fundamentos ainda não usados pelo Grupo.

Confrontando diversas fontes, depoimentos de antigos Mestres, conhecedores locais e dos próprios performers, percebemos que, em grande medida, os Fundamentos existentes (e que são usados pelas Brincas) têm todos a mesma fonte. No entanto, é objectivamente verdade que paira um certo mal-entendido sobre a forma como os fundamentos saíram das mãos de antigos Mestres. Os depoimentos que recolhemos abrirão, pelo menos subliminarmente, algumas pistas à situação criada e que nunca foi totalmente esclarecida. Cremos que estas alíneas falarão por si:

a) “*É muito possível que o Sr. Manuel (Barradas) tenha participado em Brincas em que tenha guardado os Fundamentos. Poderá ser a explicação*” ‘ILRA’ para possuir um elevado número de Fundamentos o que nos revelou a clara existência de outros autores.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ “*O Sr. Manuel Barradas antigo Mestre de Brincas, no seu café da Casa do Povo dos Canaviais, guarda sigilosamente o inventário, por ele transcrito, de cerca de duas dezenas de Fundamentos da autoria de Mestre Raimundo, sendo que alguns se encontram incompletos*” ‘NB (05/2007) ‘.

⁴⁹⁰ “*O Sr. Barradas assume-se como o actual distribuidor de Fundamentos, já que possui uma compilação de textos do Sr. Raimundo que foi transcrevendo*” ‘NB (05/2007) ‘.

b) *“Alguns, eu fui buscar a outras pessoas, não fui eu quem os apresentou! Via o que me faltava e tentava juntar! Perguntava «Veja lá, quanto é que você quer para me acabar isto?!», pagava e pronto, tinha-o completo”* ‘ILMB’.

c) Nos três volumes que Manuel Barradas tem preparados, terá mais de 12 fundamentos: *“Tenho mais mas ainda não os contei! E isto já é cópia porque eu vou emprestando!”* ‘ILMB’. Manuel Barradas mantém a forma original por folhas das personagens, guardando o ponto de orientação condizente com o seu estatuto de ex-Mestre e, portanto, habituado a decifrar o ponto de orientação.

d) *“Eu tinha alguns papéis (...) Eu tenho isso tudo, eu tenho originais disso tudo, com as indicações e o ponto de orientação”* ‘ILLM’.

e) Luís de Matos organizou toda a sua documentação, enquadrando-a fotograficamente e com dados das suas apresentações, dando-lhe um novo formato de texto dramático mais adequado ao seu perfil investigativo: *“Junto os papéis e depois vou-me guiando pelo ponto de orientação (...) Passei já aí a limpo com estes números que são os números das décimas. Tem que ser. Eu depois para passar isto a limpo, de vez em quando tinha de andar aqui a ver... o ponto de orientação tive de passar todo para aqui. Muito minuciosamente (...) Depois fica como uma peça de teatro⁴⁹¹”* ‘ILLM’.

f) Um outro interlocutor, Adelino Ourives, antigo Mestre de Brincas, que iniciou o actual Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, refere com alguma tristeza o facto de ter cedido os Fundamentos que usou enquanto Mestre, para fotocopiar – *“Ainda no tempo do FAOJ!”* –, e nunca mais os ter visto devolvidos, para servirem o interesse geral dos Grupos de Brincas: *“Eu tinha muitos fundamentos, que eram meus e entreguei-os ao FAOJ (...) para fazer um apanhado (...) e comprometeram-se a fazer um livro (...) o Sr. Luís de Matos ficou com os fundamentos para ele fazer e até hoje o livro não apareceu”* ‘IPAO’.

No decurso do estudo, tivemos conhecimento de uma antiga ligação entre Luís de Matos e Manuel Barradas, ambos ex-funcionários do FAOJ, tendo convivido durante muitos anos e partilhando um real interesse pelas Brincas.

Nos últimos anos, os interlocutores que possuem as colecções conhecidas dos Fundamentos⁴⁹² têm desempenhado uma função diversa junto dos Grupos de Brincas. Manuel Barradas, na última dezena de anos, tem funcionado como o distribuidor de Fundamentos aos actuais grupos: ao Grupo de Brincas dos Canaviais desde 2000 e ao Grupo da Graça do Divor, entre 2003 e 2006. Aliás neste último Grupo constituído maioritariamente por jovens e sem tradição de Brincas, os seus performers referem que, além de lhes terem sido facultados os Fundamentos pelo Sr. Manuel Barradas, achavam que a própria autoria lhe estava igualmente imputada: *“(penso) que também eram do Sr. Manuel Barradas (...) Só temos mesmo conhecimento de que o Sr. Manuel tinha aquelas, e mais nada”* ‘IPSG’.

⁴⁹¹ A sua organização dos fundamentos diferencia-se do formato tradicional em que se apresentam: *“Enumero as falas de cada um (...) e os versos, este é o número de versos de cada um!”* ‘ILLM’

⁴⁹² Deverão existir ainda outros Fundamentos, nomeadamente junto de herdeiros do Sr. Raimundo e dos elementos do Grupo de Brincas do Bairro de Almeirim.

Na década de oitenta, Luís de Matos desempenhou um importante papel junto dos Grupos de Brincas, em articulação com o processo de revitalização levado a cabo pela Câmara Municipal de Évora (mais propriamente, durante os anos em que os Corsos tiveram lugar): “82, 83 (...) *Nessa altura, dinamizámos aí as Brincas*” e “*fizemos cinco ou seis grupos. Desses cinco ou seis grupos, eu tinha alguns papéis que lhes dei*”. (mostra-me o formato de Fundamento que lhes passou, organizado sob forma de texto dramático). “*Por exemplo, a Rainha Santa Isabel (...) já assim, todo completo, passados em décimas, já estavam todos completos (...) era completamente diferente! Para não andarem com estes papéis, depois não percebiam a letra, era uma grande confusão*” ‘ILLM’. Desta forma, podemos considerar uma relativa interferência ao nível do tradicional formato de apresentação das Brincas, o que sem dúvida terá tido consequências facilitadoras junto dos Grupos então recém-formados, como foi o caso do Grupo do Bairro de Sto António (de quem estive muito próximo).

Também os objectivos que presidem à compilação são diferentes nos dois colectores. Para Manuel Barradas, é uma forma de poder continuar a alimentar de “*textos*” os Grupos que estão ou estiveram em actividade, desempenhando o papel de facilitador/distribuidor: “*Eu gosto que as pessoas saibam, isto não é para morrer, eu gosto de emprestar!*” Ao ser questionado se gostaria que fosse publicado responde prontamente: “*Não, porque não é autoria minha! (...) Estas coisas são para mim, eu adoro isto!*” ‘ILMB’. Ao fim e ao cabo trata-se da apegada visão dum antigo e sempre Mestre de Brincas que, ainda hoje à “*Terça-feira*”, não deixa de sair na “*contradança*” pelo Bairro, convivendo com os elementos do Grupo dos Canaviais, apesar de ser o seu maior crítico. Já para Luís de Matos, o seu objectivo é a publicação em livro dos três volumes de compilação dos textos dos Fundamentos que possui e algumas páginas de enquadramento histórico para o qual teve, na década de oitenta, apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

Consideramos que, no âmbito do estudo realizado, o contacto com ambas as colecções se revelou preciosa para a compreensão global dos Fundamentos e da sua importância no todo da Performance das Brincas. Tal possibilitou-nos alargar o corpus de análise, indo bastante para além dos onze Fundamentos apresentados no decurso da investigação e nos quais participámos das respectivas fases de preparação e apresentação. Essa disponibilização cooperativa, por parte dos interlocutores, detentores das colecções de Fundamentos, também tornou possível a consulta de Fundamentos apresentados antes do início do estudo e ainda de outros que não nos foi possível averiguar da sua efectiva realização. Se, por um lado, o colector que os detém não tem memória de terem chegado a ser apresentados, nem tão-pouco dados que o confirmem (devido essencialmente à inexistência de datação), o facto de se constituírem como textos finalizados poderiam comprovar, com alguma objectividade, que teriam sido performados. No entanto, é possível que tenham existido Fundamentos que tivessem sido fixados e acabados e que não tenham nunca chegado a sair: “*A Namoradeira seria um dos Fundamentos a ser representado por alguém com um grupo (...) Se calhar até andaram a trabalhar nele e depois podem até nem ter saído (no entanto não é muito provável) eles iam até ao fim. A partir do momento em que o tinham (...) como são pessoas do campo e tinham investido ali os seus tostõezinhos, eles, quando compravam o Fundamento, era para continuar, iam até ao fim (...) Podia haver um elemento ou outro*

que desistisse (...) Que depois fosse necessário substituir. Mas aquilo geralmente era para levar (...) está aqui o Fundamento mas não tenho o nome das pessoas (...) Falta a bandeira⁴⁹³, falta a décima do grupo (...) porque nunca chegou a sair. Não chegou a sair, que eu tivesse conhecimento” ‘ILLM’.

IV. 6. 2. 7. Segredo, poder e compra

Um elemento central para a análise dos Fundamentos das Brincas – sobretudo no que concerne à autoria, distribuição e recolha – é a sua natureza secreta. Nesse estado de coisas, é fundamental considerar o “*papel*” que terá sido desempenhado por Mestre Raimundo na manutenção – e na gestão activa – do “*segredo*”.

Tal como nas Brincas, muitas companhias itinerantes de teatro popular (de estrutura familiar) desenvolveram tradicionalmente técnicas de resguardo do seu saber. Um exemplo, referido por Veneziano (2002) no seu estudo sobre o teatro de Dário Fo, é o da família Rame, que assinalava sobre os textos as marcas dos tempos em cores diferentes. Além dessas marcas sinalizava ainda, com notações crípticas, o ritmo, as risadas, os aplausos e as “*próprias interjeições do público*” (ibid., p. 123).

Também nas Brincas, “*O Ti Raimundo sabia tudo*” e como detinha o poder que lhe era conferido pelo facto de apenas apresentar o texto em folhas separadas por personagem, procedia, de modo eficaz, a um real reaproveitamento dos seus próprios textos. Podemos observar alguns discursos que evidenciam tal processo: “*O que é interessante é que o senhor Raimundo tem para aí cinquenta fundamentos ou mais (...) ele produziu muito, mas o que acontecia era o seguinte: as pessoas que iam comprar os fundamentos ao sr. Raimundo (...) compravam e ele vendia a cada um a sua parte. Só que ele não vendia o Fundamento todo (...) Quer dizer, eu comprava as minhas falas, ele comprava as falas dele e por aí fora e, muitas vezes, as pessoas que compravam essas partes do Fundamento nem sequer sabiam ler (...) Resultado: quando acabava a Brinca aquilo, perdia-se tudo (...) e ele recuperava outra vez o Fundamento, estava sempre a ganhar dinheiro com aquilo, mudava aqui um bocadinho, mudava ali uma outra parte, tinha outro nome e estava ali já um outro preparado (...) era uma forma de ir mantendo um secretismo que se prolonga ainda até aos nossos dias” ‘GD(LM, IB, MLM)’.*

Com efeito, se aliarmos a este procedimento de controlo, o facto da existência de um código a que apenas o mestre tinha acesso, dificilmente se poderia romper, ao longo do tempo, a desejada inviolabilidade “*O Mestre, no fundo, é que possui o acesso à decifração para a montagem e interpretação do Fundamento (...) que, tal como num texto teatral, tem as indicações de cena, as didascálias (...) Quem pegar nas folhas de um Fundamento – o conjunto das falas em décimas de uma só personagem e numeradas sequencialmente – e lhe faltar o acesso a esse código(o ponto de orientação), não consegue montar nada!*” ‘NB(09/2008)’.

⁴⁹³ “No tempo do Senhor Raimundo, existia uma espécie de pré-encomenda que lhe permitia inserir – de raiz ou adaptando – os elementos específicos de determinado Grupo, como por exemplo, a décima da bandeira e a canção” ‘NB (06/2009)’.

IV. 6. 2. 7. a) Ponto de orientação como garante do segredo

O ponto de orientação⁴⁹⁴ é o código que permite intercalar as deixas de cada uma das personagens, contendo ainda importantes anotações cénicas. Este normativo, e o modo lógico como era agenciado, pressupunha uma estratégia de sobrevivência: uma forma de ganhar a vida também, ou, se preferirmos, no mínimo, de tentar compor os rendimentos baixos.

Se analisarmos os Grupos de Brincas, ao nível da sua estrutura organizacional e na perspectiva das relações de poder estabelecidas (uma forte relação hierárquica tendo o Mestre e o produtor do Fundamento, no topo da hierarquia), percebemos que existe algo homológico à estrutura organizativa das associações secretas com os seus ritos iniciáticos⁴⁹⁵. Para a quase totalidade dos interlocutores mais familiarizados com a Performance, o Ponto de Orientação aparece, neste contexto de um enigma consentido e algo partilhado, como “*um documento fundamental*” ‘ILLM’.

O Ponto de orientação era aquele que o Mestre Raimundo fazia, mas que depois os Mestres das Brincas “*deixavam desaparecer (...) por qualquer motivo (...) e aí (torna-se impossível organizar o texto de forma) a dar a deixa (...) como no teatro (...) sem esse ponto de orientação em que estão numeradas sequencialmente as décimas, não se consegue montar (...) é impenetrável*” ‘GD(LM)’.

Esta explicação do nosso interlocutor Luís de Matos também é concludente: “*O ponto de orientação é a peça fundamental do ensaiador das Brincas*” (lê em voz alta o seu manuscrito) “*É entregue pelo poeta juntamente com o fundamento e contém, para além da distribuição dos respectivos papéis pelos elementos do grupo, bem como numerosas anotações sempre muito úteis ao ensaiador. Contém (quase sempre preço da obra, a data em que foi feito, a assinatura do autor e editor da mesma)* (...) – demonstramos com a folha na mão – “*A folha da rainha. Está aqui a primeira da rainha e, depois, vêm as falas todas da rainha por aqui abaixo (...) 20, 21, 24 (...) e lá está (...) autor e editor Raimundo José Lopes (...) outra vez. Quando acaba (as falas) da rainha, tem que se pegar noutra folha, de outra personagem (...) agora, o infante Sanches (...)* O ponto de orientação é que manda. O personagem ‘tal’ entra aqui (...) faz isto assim (...) Isto era uma estratégia para não andar (de mão em mão). Ele era um negociante (...) devia ser para não haver o perigo de grandes aldrabices. Tinham mesmo que ir comprar” ‘ILLM’.

A história do formato de transacção (compra e venda ligada aos Fundamentos) é por demais evidente: “*Era uma forma de ele ganhar umas coroas e de preservar que quem pega naquilo sabe. Não é qualquer um, também é uma forma de garantir. É preciso ter algum dom, algumas especificidades para se ser Mestre*” ‘ILLM’. Segundo alguns interlocutores, a compra dos Fundamentos processava-se da seguinte forma: “*Era um Mestre que ia junto do senhor Raimundo negociar, comprar. Dava 100 escudos ou 300 ou (...) Depois era o Mestre que dividia, que pedia o xis a cada elemento do Grupo*”

⁴⁹⁴ Anexo D 5 e D 8 : Exemplos de Ponto de Orientação dos Fundamentos, gentilmente cedidos por Luís de Matos.

⁴⁹⁵ “*O Sr. Luís de Matos foi fundamental para que pudéssemos compreender o papel do ponto de orientação. E sobretudo o facto de essa ferramenta se traduzir por um código críptico de múltiplas entradas e possibilidades que assim regia todo um complexo sistema de notações*” ‘NB (11/2009) ‘.

'ILLM'. Nos anos sessenta, já o Sr. Raimundo vendia os Fundamentos. E eram caros, à época, se pensarmos que os elementos que constituíam os grupos seriam trabalhadores de fracas posses. Os preços variavam. Nos Fundamentos mais antigos a que tivemos acesso constam os seguintes valores: Em 1964, o seu valor era de 100 escudos; *"Aqui já era 160 escudos (...) São os tempos"* (referenciando uma folha não datada) 'ILLM'. Em princípios dos anos 70, *"custava 180 escudos um Fundamento"* 'ILMB'. Já na viragem do século, o seu valor subiu exponencialmente. O Grupo de Brincas dos Canaviais, já no início do século XXI, ainda comprou um Fundamento *"àquele senhor que morou no Bairro de Almeirim, o senhor Raimundo (...) tal e qual, deram-lhe 30 contos, 40 contos (...) era dinheiro!"* 'IPRF'.

Cada membro dos Grupos de Brincas pagava uma parte correspondente ao maior ou menor número de décimas que o seu papel tinha e ainda acrescentava o valor dos gastos na preparação do espaço onde decorriam os ensaios, tornando-se necessária a compra de petróleo (para iluminação) e de cal (para a higiene do espaço): *"Ainda consegui apanhar uma coisinha destas (mostra um pedaço de papel amarelecido com versos escritos à mão e contas a lápis nos bordos da folha) (...) é uma fala do Mestre onde eles punham depois aqui o que se pagava (...) as contas. E cada um pagava a sua parte, cada elemento do grupo (...) (uma personagem com 3 décimas) 15 escudos (...) Na altura, era dinheiro! (...) Isto foi em 1964 que eles compraram esta, este Fundamento, é a Namoradeira. Estas eram as contas para dar os tais cem escudos (...) Este é o papel da Manuela. Era o 47 (...) o 48, duas décimas aqui, esta Manuela deve ter pago 10 ou 11 escudos"* 'ILLM'.⁴⁹⁶

O segredo também se manifestava na sua relação com o tema: *"o tema era confidencial, as pessoas só sabiam da peça no Carnaval. Havia vários grupos, havia por exemplo o Grupo do Alto de S. Bento, havia aqui nos Canaviais, havia na Barraca de Pau, no Bairro de Almeirim. Isto era tudo segredo para ver depois qual era o que representava melhor. Havia um certo despique para ver quem (...) é que ensaiava melhor"* 'ILMB'.

A reserva e a discrição, como já referimos, também é uma característica da atitude dos vários colectores de Fundamentos, mesmo em relação aos performers dos Grupos actuais. São de ordens diversas as questões que se colocam aos performers das Brincas relativamente ao uso e utilização dos Fundamentos na performance das Brincas. Uma destas questões prende-se com a dificuldade em aceder aos textos originais dos Fundamentos deixados pelo Sr. Raimundo.

IV. 6. 2. 7. b) Dispersão e desaparecimento

A dificuldade em aceder a mais Fundamentos, para além dos conhecidos, é um dado. Isso não significa que não existam. O segredo continua ainda, muito provavelmente, a povoar a antecâmara da questão das Brincas: *"o facto de não aparecerem outros escritos não quer dizer que não existam. É como a questão do teatro (...) Parece*

⁴⁹⁶ Anexo D 5 : Exemplar cedido gentilmente por Luís de Matos.

que não havia teatro antes de aparecer como peça, no entanto o teatro é muito anterior ao texto (...) porque ainda (...) muito recentemente havia” ‘ILMD’ (...) “eram muitas tiras de papel que (se) emprestavam” ‘ILRA’.

Este facto, de os Fundamentos se apresentarem sob a forma de folhas soltas conduz a que muitos estejam incompletos, não se tornando por isso atraentes para os Grupos os realizarem: “É uma dificuldade muito grande arranjar um Fundamento inteiro, porque cada um deles tinha o seu bocadinho. Guardavam o seu pedaço (...) o seu papel (com as décimas de cada personagem) (...) Acima de tudo, o que é mais difícil é o ponto de orientação” ‘ILLM’.

No decurso da pesquisa tomámos a iniciativa de transcrever e compilar, sob forma de texto dramático, o Fundamento *O Desertor*, correspondendo à vontade e desafio do Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais que desejava apresentar um Fundamento desconhecido. No entanto, e apesar de serem poucas as décimas em falta, não foi suficientemente motivador para o Grupo, que o considerou longo de mais (e o seu formato não era, pois, recorde-se, a de um Fundamento completo). De qualquer forma, o espírito de cumplicidade criado na tentativa de encontrar novos Fundamentos, mobilizando a cooperação de várias pessoas que até aqui tinham guardado sigilosamente as suas colecções, fez o Mestre Matias levar a cabo a recolha dos antigos textos que tinham sido apresentados em N.^a Senhora de Machede, enquanto jovem Mestre. Dessa feliz atitude de procura acabou por regressar com três textos, um dos quais, *O Grupo Real* foi ensaiado e apresentado em 2010.

IV. 6. 2. 7. c) Repetição de Fundamentos

Ainda que haja a clara possibilidade de existirem Fundamentos nunca apresentados e outros há muito retidos⁴⁹⁷, o certo é que a tendência para a repetição dos mesmos Fundamentos se está cada vez mais a tornar real. Talvez por isso haja, no “*meio*” das Brincas, quem refira a necessidade de criação de novos Fundamentos.⁴⁹⁸

Os Fundamentos que se conhecem hoje, ou estão na posse do Sr. Manuel Barradas que compilou alguns, ou estão na posse do Sr. Luís de Matos. O próprio Grupo dos Canaviais e o Mestre Matias terão uns dois ou três Fundamentos e, possivelmente, os antigos mestres de Almeirim e das Espadas terão ficado com outros. Mas

⁴⁹⁷ “Os Fundamentos dos últimos anos têm sido retidos nalguns desses locais (...) até porque o Sr Raimundo deixou um espólio, que ainda ficou, portanto, têm sido “retidos” em N.^a S.^a de Machede, nos Canaviais, no Bairro de Almeirim, e têm andado à volta do mesmo” ‘ILRA’.

⁴⁹⁸ O tema da necessidade de criação de novos Fundamentos foi abordado por alguns interlocutores: “Quem ia fazendo os textos, alimentando estes grupos com novos textos (...) essas pessoas já desapareceram (...) e pelo que me é dado a perceber não têm surgido outras (...) Os Fundamentos que temos estão a começar a esgotar-se, provavelmente vamos ter que começar a repetir. Agora também já houve a hipótese de escrevermos um Fundamento, porque estamos a ficar com poucos, mas isso é complicado e demora algum tempo” ‘IPSG’. Embora existam alguns elementos com facilidade na criação de décimas, como por exemplo, no grupo da Graça do Divor: O “Senhor do bombo, sr. António Luís, faz décimas (...) talvez ele pensasse em fazer um Fundamento. Ele tem aquele bichinho de escrever” ‘IPTC’. O nosso jovem interlocutor João Pedro é claro quanto à dificuldade de criação de Fundamentos novos: “Décimas soltas, claro que toda a gente é capaz de fazer, nem que seja uma décima, mas um Fundamento é muito difícil, porque se tem de ligar uma personagem com a outra” ‘IPJC’.

existe, de facto, algum segredo em torno deles o que dificulta o acesso. Como fonte de preocupação sobre o futuro das Brincas, a escassez de textos disponíveis surge realmente como um facto iniludível: *“O que eu vejo hoje mais prejudicial nas Brincas (...) é a falta de Fundamentos daqui para o futuro. Eles estão a repetir”* ‘IPAO’. Não raro tem sido o desabafo do Mestre Matias sobre a dificuldade em aceder a textos que não tenha já apresentado, inclusivamente já se viu na eminência de repetir um ou outro Fundamento, o que não agrada ao Grupo. Se atentarmos na lista de Fundamentos que desde os anos 80 se realizaram, constatamos que acabam por frequentemente repetir os mesmos!

Alguns participantes de mais longa data, tendo atravessado os vários interregnos ocorridos nas Brincas e, portanto, tendo feito parte de outros Grupos, também repetiram Fundamentos: *“Já repeti O Estandarte e fiz a mesma personagem”* ‘IPJB’; *“Primeiro os Fundamentos acabam, segundo (...) Já se fizeram quase todos (...) não há ninguém a escrever”* ‘IPRF’. Relembremos que já aconteceu mesmo o caso extremo, em 2006, de apenas existirem dois Grupos de Brincas activos (Canaviais e Graça do Divor) que, sem, saberem um do outro, acabaram por preparar o mesmo Fundamento.⁴⁹⁹

IV. 6. 2. 7. d) Alterações no Fundamento

Tem-se assistido a algumas alterações nos textos dos Fundamentos, nomeadamente nos que se referem às décimas de Grupo e da canção. Da pesquisa realizada, constata-se que, nos Fundamentos usados pelos Grupos nos anos oitenta (dos quais se dispõe de material no acervo de Luís de Matos), mormente o da *Rainha Santa Isabel* e o de *O Lavrador*, estão incluídas também as décimas de Grupo e a canção. Com efeito, *“no Fundamento (...) vem o papel e o ponto de orientação. Tem tudo. Tem as falas das personagens e tem a canção. Assim como as décimas de grupo na parte final”* ‘ILLM’. Contudo estes mesmos Fundamentos, quando foram apresentados pelo Grupo de Brincas dos Canaviais, respectivamente em 2008 e 2010, verificaram-se mudanças na canção e na décima da bandeira. A adaptação foi clara: *“Quando é a parte da cantiga, há uma parte que é relacionada com o bairro (...) Quando se fala à bandeira dos Canaviais, isso não estava escrito (...) Desde que o Cavaco entra tem sido ele e o Carlos, são mais ou menos eles que têm feito e há outras que já estão feitas e eles adaptam”* ‘IPJC’.

⁴⁹⁹ No entanto, também se podem detectar razões de ordem afectiva para a realização repetida de um Fundamento: *“Nós repetimos porque quisemos repetir, gostávamos de apresentar aquele fundamento outra vez. Não sei (...) talvez (...) como já há alguns anos que não saía para a rua, nós gostámos de sair com ele outra vez”* ‘IPLM’. Outro exemplo, este baseado na saudade: também a escolha do Fundamento *“Giraldo Sem Pavor”* se ficou a dever, pela parte do Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, a uma homenagem ao seu pai, também ele Mestre de Brincas já falecido, que teria feito esse Fundamento e que o filho (o actual Mestre) vira em criança. Há ainda um terceiro tipo de razões de ordem afectiva, estas de natureza mais projectiva. Saliente-se, neste caso, que um dos jovens integrantes do Grupo refere a sua preferência pelo texto integral do *Geraldo sem Pavor*, apesar de nunca o ter visto, nem dispor de termos de comparação. No entanto, nas memórias partilhadas do Grupo, a versão grande e o seu impacto na comunidade transportam-no para um tempo mitológico de grandiosidade: *“O Giraldo sem Pavor que a gente fez foi o mais pequenino, eu gostava de sair com o grande, aquele que o meu pai e eles fizeram (...) de três horas”*. Embora se saiba, como o próprio refere, que *“as pessoas já não aguentam três horas a ver um Fundamento”* ‘IPJC’.

Com o Grupo da Graça do Divor, de origem recentíssima (2003), nota-se também essa necessidade de adaptação: “*A bandeira geralmente fazemos sempre um bocadinho uma troca, porque a bandeira fala no grupo e na terra e, então, depois, tem que se fazer uma alteração, porque os Fundamentos são antigos, estão todos mais relacionados com os Canaviais (...) Na canção também fazemos uma adaptação*” ‘IPSG’. Curiosa é a medida de tempo a que recorre este jovem Grupo que considera a antiguidade dos Fundamentos apenas por se referirem aos que, antes, já terão sido realizados pelo Grupo dos Canaviais.

A canção do Fundamento *A Quinta Assaltada* é um caso paradigmático desta re-actualização. Foi o Fundamento utilizado pelo Grupo de Brincas dos Canaviais, em 2000, após o longo interregno que sucedeu aos cursos de Carnaval de Évora, e de novo repetida em 2011. O nosso interlocutor Ricardo Fernandes referiu-se a esta re-actualização de modo particularmente directo: “*No primeiro ano, eles literalmente lixaram-se para o Fundamento! A Quinta Assaltada nunca entrou na música. Foi, para mim, a música mais bonita, porque é a música que só fala do bairro*” – contrariamente ao que acontece nas outras letras de canções em que – “*É um bocadito do bairro também, da ligação de um ou outro personagem mais cómico que o Fundamento até possa ter, mas basicamente é sobre o Fundamento*” ‘IPRF’.

Esta diferença face aos Fundamentos, que se apresentam hoje em dia, terá fundamentalmente que ver com o facto de se estar a trabalhar sobre Fundamentos que foram distribuídos e comprados por outros Grupos, ainda em vida do Sr. Raimundo, os quais tinham já a canção e as décimas do grupo respeitantes ao Grupo que ia apresentar. A venda era feita directamente, como se viu, ao Mestre do Grupo. Também as décimas dos Faz-Tudo não costumam constar escritas no texto do Fundamento: “*É improvisada aquela parte, são eles que as fazem (...) é aberto (...) Tem mais a ver com o que se passa na altura (...) piadas e tal*” ‘ILLM’. No entanto, no texto do Fundamento da *Rainha Santa Isabel*, aparece a frase do Faz-Tudo no final: “*e contigo também, Rainha Santa*”, não se tratando, no entanto, de uma prática comum na escrita do Sr. Raimundo.

IV. 6. 2. 7. e) Corte do Texto

Vários interlocutores referem as diferenças de dimensão entre fundamentos antigos e mais recentes. Em relação ao Fundamento *Geraldo Sem Pavor*, afirmam mesmo tratar-se de uma versão simplificada: “*está realmente cortado (...) O Giraldo sem Pavor fizemos no ano passado, mas o nosso era mais curto (...) lembro-me bastante bem (das soluções que o Grupo de Brincas onde estive o Pai, tinham apresentado na altura) apesar de ter os meus oito ou nove anos (...) ficou-me muita coisa na minha memória (...) toda uma parte introdutória se perdeu*” ‘IPLM’. Terá sido o “*Sr. Raimundo que encurtou (...) era uma adaptação feita por ele (...) havia o pequeno e havia o grande (...) os Fundamentos eram muito maiores (...) não era nada como é agora (...) O Fundamento levava horas*” ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’.

Como já se referiu, este tipo de alteração realizada pelo autor/enunciador seria uma prática comum: “*Versão mais curta, versão mais alargada. Ele próprio (Sr. Raimundo), de ano para ano ia alterando. Portanto uma representação de 30 ou 40 mi-*

nutos podia alargar até uma hora” ‘ILRA’. Destes sucessivos cortes infligidos aos textos dos Fundamentos resulta um empobrecimento na experiência performativa das Brincas, contudo ao não desaparecerem completamente da memória destes homens e mulheres, confere a estas pessoas uma responsabilidade acrescida contra o esquecimento (Arendt, 2005).

Para aqueles interlocutores, ligados profissionalmente a actividades de criação e formação, este empobrecimento fica bem patente nas apresentações actuais das Brincas: *“acho que cortar o texto não é a solução, porque o texto não tem problema, o texto faz parte da cultura”* ‘ICAE’. Os próprios performers são sensíveis a estes factos, considerando que o Fundamento *Rainha Santa Isabel* *“não tenha sido uma grande escolha (...) mas mesmo por culpa do Fundamento. Este Fundamento era grande e portanto foi reduzido. Quando era grande devia ser muito bom, o reduzido já não gosto tanto. As coisas precipitam-se muito (...) Há um desenrolar muito rápido da história e depois fica-se embrulhado (...) Vai do combate logo para o milagre das rosas (...) Não se percebe muito bem o porquê do milagre das rosas, o que é que se passou. E do milagre das rosas para a morte aquilo é uma catadupa (...) Em dois minutos acontecia o combate e ele era coroadado, entretanto passava-se o milagre das rosas no meio e a morte do rei (...) Só por causa disso é que eu não gostei muito. Eu acho que mesmo quem cá está fora, acho que se vir aquilo uma vez não percebe muito bem o que se está a passar, é tudo muito repentino”* ‘IPG(LC,JMF)’.

IV. 6. 2. 8. Selecção e Preferência de textos dos Fundamentos

Os Fundamentos também denotam claramente preferências. Há nos Grupos quem prefira certos Fundamentos em detrimento de outros. As razões não se prendem tanto com a actualização temática, mas sim com a possibilidade de poderem sempre ser actualizados, porque reflectem assuntos intemporais e universais. Uma das razões de menor preferência prende-se com o corte infligido a alguns Fundamentos. Os textos que foram objecto de cortes substanciais acabaram por sofrer um rude golpe na sua estrutura dramática. Passaram a ser um apontamento que não chega sequer a ver desenvolvida uma trama e uma narrativa com cabeça, tronco e membros. O esforço de sintetização tirou-lhes a alma e, devido a esse facto, acabou por não ser gratificante para os participantes.

No decurso do estudo, pudemos compreender como o processo de selecção do Fundamento para ensaiar e apresentar é um momento importante de negociação no grupo. No Grupo de Brincas dos Canaviais, *“normalmente é o Mestre quem traz o Fundamento: «Olhem, eu vi este e gostei muito e. . . vi este também» – e a gente diz «Mas olha há o outro» e ele diz – «Também se pode fazer» e depois em conjunto decide-se. «Olha este é melhor» ou «Eu já entrei com este e é bonito». Participamos todos na escolha, dos mais velhos aos mais novos”* ‘IPJC’. No entanto, os Faz-Tudo não são chamados a participar na escolha: *“Eu nunca pertenci a isso. Nunca fui convidado a pertencer e nem nunca quis pertencer”* ‘IPRF’.

No Grupo de Brincas da Graça do Divor todos participavam, não se notando um maior protagonismo de nenhum elemento específico, até pelo tipo de relação que se estabeleceu mais horizontal: *“Lembro-me que, no Corsário Dragão, já andávamos a querer fazer esse Fundamento (...) só que entretanto pensámos fazer outro e depois pensámos: «mas ainda vamos fazer este!» (...) e fizemos”* ‘IPTC’.

Há alguns factores que são tomados em consideração pelos grupos, na escolha do Fundamento:

- a) O interesse do tema *“Há alguém que dá uma vista de olhos, retira do que se trata esse Fundamento, e depois escolhemos qual será o mais interessante e qual será aquele que as pessoas irão mais gostar”* ‘IPSG’;
- b) Correr o risco de introduzir novidade *“Por exemplo, As Fidalguinhas não era conhecido e a gente fez, arriscámos num que ninguém tinha feito nesses anos, então a gente arriscou nesse”* ‘IPJC’;
- c) O tamanho do Fundamento *“Sei que há um, que não me recordo agora o nome, que é muito grande, e esse pusemos logo de parte porque quando é mais do que uma hora começa-se a tornar muito cansativo. Então esse pusemos logo de parte”* ‘IPSG’;
- d) A duração da representação *“No primeiro ano não tínhamos bem essa noção (de quanto tempo é que demora) (...) mas depois começámos a ver quantas décimas é que tinha e comparámos com o primeiro e começámos a ver mais ou menos, com a música e com a contradança que deveria demorar mais ou menos uma hora ou uma hora e pouco”* ‘IPSG’; *“Mas o Giraldo era para aí duas horas e tal (...) Hoje em dia ninguém quer mais que hora e meia”* ‘IPG(JB,AC,JF,LM)’; *“As pessoas ficam fartas ao fim de um tempo. O mundo hoje em dia, até o cinema, a televisão, é tudo muito rápido, então as pessoas ficam cansadas de estar a assistir”* ‘ILMD’;
- e) Dificuldades no acesso ao texto *“Ah, a gente gostava desse!”*; *“Ah, mas esse não pode ser que eu não consigo arranjar”*; *“Então fazemos o outro”* *“Não se conseguiu arranjar o grande (...) eu nunca o vi”* (a versão original do Geraldo sem pavor) ‘IPJC’.

IV. 6. 3. As práticas e os textos da performance das Brincas: À laia de epílogo

Ao tentarmos compreender os sentidos dos textos dos Fundamentos, na performance das Brincas, não podemos estar mais de acordo com a perspectiva pragmática que define *“o teatro como espectáculo da palavra em acção”* (Zurbach, 2007, p. 205).

Assim, ao terminarmos esta parte da análise, referenciada sobretudo em modalidades pragmáticas (no ‘como pôr em marcha’ este tipo de performance), expressamos a nossa consciência de que, as Brincas se encontram completamente embebidas nas e pelas vivências mais íntimas deste grupo de homens e de mulheres e, que por isso mesmo, exalam por todos os poros, actos, visualidades, gestos, sons e cheiros, uma vivência cultural plena. Uma performance cultural que faz dos seus signos, não apenas uma retórica transitiva (que permita operacionalizar o próprio acto das Brincas), mas uma essência profunda que funciona como cimento comunitário e escola viva: *“A cultura*

acumulada de padrões não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela, principal base de sua especificidade” (Geertz, 1978, p. 58).

De acordo com Dawsey (2005), – reflectindo sobre o pensamento de Turner – as Brincas, na contemporaneidade, tal como outras manifestações similares, afectam decididamente os seus participantes contribuindo para questionamento pessoal e social:

(As) formas expressivas que germinaram após a Revolução Industrial também propiciam manifestações do caos criativo, capazes de surpreender, com efeitos de estranhamento, as configurações do real, energizando e dando movência aos elementos do universo social simbólico. Embora estejam às margens dos processos centrais de reprodução da vida social, estas expressões liminóides apresentam um potencial ainda maior do que as formas arcaicas para promover a transformação das relações humanas (ibid., p. 173)

Uma das formas de analisarmos o impacto destes questionamentos refere-se ao processo de construção de conhecimento que trataremos na última secção deste capítulo.

IV. 7. Porquê? Construção do conhecimento e performance

“O homem como um ser histórico, inserido num permanente movimento de procura, faz e refaz constantemente o seu saber” (Freire, 1981, p. 47)

A especial atenção que, ao longo do nosso estudo, temos dado à construção do conhecimento gerado neste tipo de performances, conduz-nos agora à consideração de várias questões educacionais (*latus senso*) e à análise dos processos informais nos quais têm lugar os diversos tipos de aprendizagem. Para alguns interlocutores *“este tipo de práticas interessa para a educação, porque está ligado ao conhecimento”* ‘ICJCC’, à sua construção e às formas e processos que afectam os vários tipos de aprendizagem.

Caracterizamos a educação situada no espaço público contemporâneo como *“o corpus de conhecimentos, de capacidades e de atitudes indispensáveis para a vivência e o exercício da cidadania”* (Rocha-Trindade & Mendes, 1996, p. 29). O enfoque da intencionalidade educacional na dimensão cidadã implica necessariamente a co-responsabilização e a implicação de todos os actores sociais num acto que por esta via é profundamente político:

É imprescindível ver a educação como um instrumento privilegiado para a construção de um espaço público político democrático. O fortalecimento e ampliação do espaço público democrático pode minimizar os efeitos da dinâmica do desenvolvimento sobre o mundo da vida dos grupos populares, pois, ele pode ser um veículo gerador da capacidade intrínseca de busca da força regenerativa da linguagem para estabelecer as relações interpessoais entre os atores sociais. Neste sentido, pode-se bem compreender a concepção Freiriana de educação como ato político, e o processo pedagógico como um espaço de exercício da liberdade e do uso da força regenerativa da linguagem. Neste sentido a força regenerativa da linguagem é a forma como o falante atua sobre o ouvinte para criar condições de estabelecimento do discurso, da relação interpessoal entre ambos na busca incessante de consensos (conscientização) (Brennand, 2001, p. 4)

Para Paulo Freire, que durante décadas batalhou por uma visão pedagógica inclusiva e ao serviço da liberdade e autonomia de todo o ser humano, a educação deve ser entendida antes de mais como uma oportunidade de encontro e diálogo, condição essencial para a transformação:

Se é dizendo a palavra com que, “pronunciando” o mundo, os homens o transformam, o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens. Por isto, o diálogo é uma experiência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidariza o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes (...) Porque é encontro de homens que pronunciam o mundo, não deve ser doação do pronunciar de uns a outros. É um ato de criação (ibid., 1981, p. 93)

Para autores como Freire (1978, 1980), Bruner, (2000), Dominicé (1990), Nóvoa, (1992) e Canário (2000), entre outros, o processo de educação acompanha o desenvolvimento dos indivíduos ao longo da vida e não se restringe apenas a conhecimentos e conteúdos puramente académicos, estando, portanto, muito para além da educação formal que decorre do contexto escolar. Desta forma, temos que considerar o papel que a educação não formal ou informal⁵⁰⁰ desempenha na vida das pessoas que compõem os Grupos de Brincas:

A educação não-formal designa um processo com várias dimensões tais como: a aprendizagem política dos direitos dos indivíduos enquanto cidadãos; a capacitação dos indivíduos para o trabalho, por meio da aprendizagem de habilidades e/ ou desenvolvimento de potencialidades; a aprendizagem e exercício de práticas que capacitam os indivíduos a se organizarem com objetivos comunitários, voltadas para a solução de problemas coletivos cotidianos; a aprendizagem de conteúdos que possibilitem aos indivíduos fazerem uma leitura do mundo do ponto de vista de compreensão do que se passa ao seu redor; a educação desenvolvida na mídia e pela mídia, em especial a eletrônica etc. (Gohn, 2006, p. 28)

O recurso ao “*capital social*”⁵⁰¹ gerado neste tipo de redes de sociabilidade informal detém um impacto extremamente positivo na produção de conhecimento, quer na forma como se realizam as aprendizagens, quer na forma como os indivíduos se apoderam dos recursos, ferramentas e tecnologias necessárias a uma plena participação na sociedade. Torna-se, neste sentido, de grande utilidade compreendermos:

a) o modo como os processos de aprendizagem e de transmissão ocorrem;

⁵⁰⁰ As expressões educação não-formal e informal são muitas vezes usadas como equivalentes, embora Gohn (2006) alerte para a necessidade de as distinguir. Esta autora vê a educação “*informal como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização – na família, bairro, clube, amigos etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados: e a educação não-formal é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos cotidianas*” (Gohn, 2006, p. 28).

⁵⁰¹ O conceito de capital social é desenvolvido por Bourdieu (1980) e Coleman (1990), acrescentando-se ao conceito de capital cultural – estrutura simbólica – que se apresenta como um recurso para o exercício de dominação de um grupo sobre outro.

b) a relação que esses processos de aprendizagem e de transmissão estabeleceram com os contextos educacionais formais (escola, formação profissional) e os contextos informais;

c) a consciência dos Grupos de Brincas acerca do conhecimento realizado, sobretudo tendo em conta a nossa análise dos dados.⁵⁰²

IV. 7. 1. A aprendizagem

Podemos identificar factores determinantes que influem no desenvolvimento de um tipo de manifestação como as Brincas Carnavalescas e, por consequência, nos seus processos de transmissão e mecanismos de aprendizagem.

Estes factores estão relacionados com momentos de transição/ruptura significativos já referidos na 2.^a secção deste Capítulo, que marcaram os referidos processos de transmissão e que se mostraram determinantes:

1) O período da Guerra colonial;

2) A crescente emigração na década de 60, acompanhando o progressivo desaparecimento do modo de vida rural assente nos trabalhos agrícolas como actividades centrais;

3) O período pós-1974 e a acção das campanhas de alfabetização do MFA associada a uma política de descentralização cultural (Almeida, 2007), protagonizadas por vários agentes e estruturas de criação assim como a politização crescente e a influência local partidária em diversas estruturas de base (como as Juntas de Freguesia, Casas do Povo e Associações de Moradores) terão desempenhado um reconhecido papel ao nível do que poderemos definir como processos de educação não formal e de desenvolvimento numa construção histórica e culturalmente situada;

4) A integração de Portugal na Comunidade Europeia, afectando decisivamente os sectores da agricultura e potenciando uma maior normatização dos modos de vida, de hábitos de consumo e de alterações nos processos formais de educação, formação e acesso à profissão.

Para diversos autores (Pain, 1991; Narang, 1992; Trilla, 1996; Gadotti, 2005; Scherer-Warren, 2006; Gohn, 2006), os processos informais de educação ocupam um lugar de relevo no desenvolvimento pessoal e cívico dos indivíduos e das comunidades, constituindo-se num espaço e tempo de aprendizagens diversas e associando-se ou complementando a educação escolar formal.

Podemos considerar que embora partam do tipo de metodologias próprias à educação informal na forma como se processam as aprendizagens específicas dos fazeres das Brincas, sobretudo na fase de iniciação, através da *“vivência e a reprodução do conhecido, a reprodução da experiência segundo os modos e as formas como foram apreendidas e codificadas”* (Gohn, 2006, p. 31), também se observam estratégias de aprendizagem enfocadas nas metodologias operadas no processo de aprendizagem (que) parte da cultura dos indivíduos e dos grupos próprias da educação não-formal,

⁵⁰² No anexo A 12 apresentamos um mapa conceptual que inclui as várias dimensões de análise presentes na reflexão sobre a construção de conhecimento (Arvore NVivo).

em que “os conteúdos emergem a partir dos temas que se colocam como necessidades, carências, desafios, obstáculos ou ações empreendedoras a serem realizadas” (ibid., p. 31)

Apesar de se tratar, em grande medida, de um conhecimento tácito proveniente da experiência e, portanto, dificilmente aferível na sociedade contemporânea, os processos informais de educação são fundamentais para a continuidade de uma performance como as Brincas. Trata-se de uma manifestação com uma organização informal sem vínculos precisos a estruturas de produção e apoio cultural, cujos contornos importa compreender.

(Quando as) condições, em que o acesso e a permanência nos contextos formais de aprendizagem são frágeis e intermitentes – quando não são simplesmente inexistentes –, os ambientes não formais e informais de aprendizagem assumem-se como as únicas alternativas disponíveis para a realização, em condições obviamente mais desvantajosas e desiguais, do direito à aprendizagem. É nestas circunstâncias que é duplamente importante o papel das instituições da sociedade civil e das redes comunitárias de natureza social, na construção local de um ambiente de aprendizagem, alternativo coerente e sistémico, que possibilite aos indivíduos o acesso a oportunidades de formação e educação que promovam a sua qualificação individual e a da comunidade a que pertencem (Nico, 2006, p. 70)

Uma das dimensões mais enfatizadas na reflexão levada a cabo reside na importância da cooperação na construção do conhecimento, sendo que tal cooperação é inerente a uma vivência quotidiana de partilha de valores produzidos num determinado tempo e espaço: “é uma questão de aprendermos juntos. Eu acho que a tradição que vem do mundo rural serve muito para isso hoje em dia, vamos aprender juntos como é que nós pensávamos o indivíduo dentro da comunidade, a colectividade, a relação do colectivo com a terra, (com a natureza), com a fé, com o amor, com a passagem, com o tempo e o espaço, com o rito, porque no fundo era uma sociedade que tinha mais tempo para o rito e tinha que encontrar no teatro, na música e na dança a sua diversão e como também não tinha outros horizontes, se apresentava dentro daquele. E como esse horizonte era só o que havia, era muito pormenorizado. Havia uma relação efectiva com a terra, com a plantação, com o santo, porque as pessoas tinham tempo para isso, tinham o vagar” ‘ICLM’. Podemos situar, desta forma, a aprendizagem realizada no seio de um Grupo de Brincas como uma forma efectiva de educação comunitária, não apenas cingida à passagem de um conhecimento mas negociada e construída em comunidade, onde a experiência é assumida como fonte de aprendizagem e desenvolvimento (Kolb, 1984). Dir-se-á estarmos no seio de verdadeiros “espaços de autonomia e de responsabilização” ‘ICJCC’.

A dimensão colectiva está bem patente na construção do conhecimento, na medida em que se realiza no quadro de intenso vaivém entre o individual e o grupo, postulando-se assim em permanência a sua reorganização. Para alguns autores, é precisamente neste agir em conjunto que se torna possível a aprendizagem, através de um processo conjunto de desconstrução e reconstrução do conhecimento (Ander-Egg, 1991).

Para DaMatta (2000) o Carnaval enquanto momento excepcional, de suspensão da ordem estabelecida, proporciona a superação do já conhecido e familiar, propiciando adquirir novos conhecimentos:

O Carnaval é uma festa que, entre outras coisas, estimula a disputa, mas doméstica, aristocratiza e hierarquiza a competitividade, fazendo com que ganhadores e perdedores se liguem entre si como grupos e entidades especiais. Festa, ademais, na qual se adotam tecnologias burguesas de criação identitária, mas se produz um sistema ideológico antiburguês e antipuritano, como a glorificação do feminino, do hedonismo, da sensualidade, do erotismo aberto e público, do sexo sem reprodução (na exaltação da analidade e do homossexualismo). Festa, enfim, que abre, em uma sociedade obcecada em tomar o chamado trem da modernidade e do capitalismo, uma brecha que rejeita agendas e controles, pois o Carnaval, como revelou Mikhail Bakhtin (1989), constrói-se pela suspensão temporária do senso burguês, sendo afim da loucura, do descontrole, do exagero, da caricatura, do grotesco, do desequilíbrio e da ganância. Festa, finalmente, que faculta “entrar” em um bloco, escola ou cordão para relativizar velhas e rotineiras relações e viver novas identidades que possibilitam leituras inovadoras do mundo. O que permite adquirir – tal como acontece com os sábios, anacoretas, xamãs, feiticeiros e renunciadores tradicionais – um conhecimento novo e diferenciado da sociedade e de si próprio (ibid.)

Segundo outros autores (Bergson, 1990; Ferracinni, 2003; Gil, 1994), o conhecimento materializa-se, de alguma forma, através do corpo⁵⁰³ e das várias sensações e emoções que dele decorrem: “há uma presença de todo o corpo em cada órgão” (Gil, 1994, p. 157). Este tipo de práticas performativas traduz o universo de imagens produzidas cognitivamente através da mobilização da experiência, percepção e memória. Estes processos desencadeiam intensos movimentos de construção de conhecimento:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo de universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo (...) Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com uma única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, de maneira de devolver o que recebe (Bergson, 1990, p. 10)

Aliás, para alguns interlocutores, Bergson é referido como “um dos primeiros a colocar as questões da construção do conhecimento” ‘ICJCC’.

O conjunto dos conhecimentos sobre as Brincas e os seus modos de fazer foi percebido como um testemunho, mas também como um garante da sua própria existência e continuidade.

Para tanto o período de preparação nos ensaios é vital, já que configura como o espaço de laboratório natural onde se reproduzem esquemas considerados eficazes e se descobrem novas possibilidades, num clima protegido e preservado de críticas exteriores.⁵⁰⁴

⁵⁰³ “o corpo é um todo «presente», ele também é um passado vivido, que se torna presente, no corpo, a cada instante” (Ferracinni, 2003).

⁵⁰⁴ Anexo E 39: Fotos de Ensaios no decorrer do Estudo



Foto 76 – Preparação da Bandeira pelos jovens do Grupo de Brincas dos Canaviais, 2009 / Cred. Fot. I. Bezelga

O imperativo e a responsabilidade da sua transmissão foram sublinhados de modo claro: *“A pessoa (que) recebe o testemunho tem que gostar (...) como eu queria entrar e ir para a frente assimilei tudo e mais alguma coisa”* ‘IPRF’. A aprendizagem é vista neste contexto como satisfação da curiosidade vital, proporcionando o prazer de saber e o gostar de saber-fazer: *“A memória transmite-se porque existe esta necessidade de continuar, e existe uma curiosidade, pelo menos em saber aquilo (...) imagino um impulso”* ‘ICAE’. Verificámos que existe uma grande intencionalidade na sua transmissão e é aí, nesse acto intencional ininterrupto, que reside a sua valia educacional: *“No ano em que voltei eu a organizar para sair como Mestre pensei em lançar o Matias”* com a preocupação de preparar alguém *“para continuar”* ‘ILAO’.

A transmissão dos saberes-fazeres específicos das Brincas é realizada pela passagem de geração para geração. A consciência que os participantes do Grupo de Brincas dos Canaviais têm deste aspecto de transmissão geracional é assinalável: *“Notou-se uma passagem de testemunho comigo do meu pai, notou-se (...) Comigo aconteceu. Com o meu filho, hoje em dia ele tem oito anos (...) não sei se irá acontecer com ele. Ele entusiasmou-se com isto”* ‘IPLM’. Há outros jovens, no actual Grupo de Brincas dos Canaviais, com quem ocorre idêntico processo de transmissão de pai para filho: *“Há o filho do meu tio João Bicho, que é o Fábio depois temos outro que é o Aires Carçoço tem o filho que é o João Pedro”* ‘IPLM’. Para alguns dos interlocutores *“especialistas”*, essa constatação revelou-se surpreendente: *“Eu nunca me tinha apercebido (da*

passagem) dos pais para filhos, que é muito interessante, a presença das crianças. Há, de facto, uma aprendizagem (...) é muito interessante que tenha sido sempre assim” ‘ICAE’.

A experiência é reconhecida como um elemento fundamental para a construção de qualquer conhecimento: *“No primeiro ano que entrei nos ensaios captava tudo e mais alguma coisa, estava super calado, estava lá quietinho a tentar entrar dentro daquilo o mais possível (...) Eu não sabia nada, não tinha experiência nenhuma”* ‘IPRF’. Este tipo específico de experiência realiza-se, numa primeira fase, a partir da observação atenta daqueles que sabem: *“o meu pai entrou o primeiro ano e eu estive a vê-los (...) Eles saem há oito, eu saio há sete”* ‘IPJC’. Esta dimensão de iniciação, presente na passagem de testemunho às novas gerações, é uma parte vital destas manifestações: *“pode ser visto como um ritual de iniciação, um ritual de passagem, como havia no baile (...) e que marcava a vida de adultos (...) imagino que devesse haver uma estrutura masculina, ou uma estrutura adulta que convidava os jovens a entrar e que seria quase como uma coisa de iniciação. Pode ser que ainda esteja na memória genética e que nos jovens fique esse desejo de também fazer como os pais fizeram, (mesmo que) ainda não muito consciente”* ‘ICAE’.

O modelo conceptual de Margaret Mead (1970) defende que *“a continuidade de todas as culturas depende da presença viva de pelo menos três gerações”* (ibid., p. 39). Este aspecto relativo à aprendizagem cultural e ao papel que esse processo de sobrevivência tem na vida das comunidades é importante no caso das Brincas. Nos actuais Grupos de Brincas é possível assistir-se à presença de diferentes performers que representam os três níveis geracionais enunciados por Mead. No Grupo de Brincas dos Canaviais, esta relação é observável numa mesma linha familiar em três diferentes patamares, representados pelo Tio (JB.), pelo Sobrinho (Mestre LM.) e pelo sobrinho-neto (TM. *“Mestrinho”*)⁵⁰⁵.

Esta cadeia viva de transmissão do saber-fazer é realmente um factor que enriquece decisivamente o processo de aprendizagem.

A transmissão de um saber específico relativo às Brincas realiza-se em grande medida no terreno e na prática, constituindo uma iniciação de tipo artesanal/oficinal. Schön (1983) referiu-se a *“conhecimento na acção”* para designar os tipos de conhecimento que revelamos através das nossas acções inteligentes, quer sejam observáveis a partir do exterior, quer decorram de execuções privadas. O conhecimento está na acção e, muitas vezes, torna-se difícil explicitá-lo ao nível de um meta discurso adequado. As nossas descrições do conhecimento na acção são sempre construções bastantes efémeras, já que correspondem a abduções/conjecturas que visam dar forma explícita e simbólica a um tipo de inteligência que se agencia de modo tácito e espontâneo. Foi essa a razão que levou as teorias semióticas a recusarem a significação como algo estático e, portanto, a valorizarem processos dinâmicos.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ Anexo A 8: Quadro de Relações familiares e Anexo E 40 – Fotos de grupos familiares

⁵⁰⁶ A semiose ilimitada de Peirce (1990) ou a conotação de Hjelmslev (1971) são disso exemplos claros.

Num processo complexo como o das Brincas, é normal o aparecimento de factores surpresa, o que conduz à permanente reflexão sobre processos e procedimentos. A função crítica da reflexão na acção induz sempre a novas experimentações e à enunciação de novas possibilidades. Este processo de crítica e de reestruturação do conhecimento na acção manifesta-se de formas diferentes: ou através de uma sequência de momentos não estanques, ou através da fusão de alguns destes momentos num único processo.

O domínio de um saber específico por parte dos membros responsáveis por estes grupos traduz-se no reconhecimento de um processo experiencial e reflexivo que os torna competentes⁵⁰⁷. Um interlocutor, ex-Mestre do Grupo de Brincas dos Canaviais, descreve da seguinte forma este processo: *“(N)os primeiros anos do Matias ia ajudá-lo e ainda entrei com o Matias como mestre. Quando eu lhe disse: – olha tu vais ser o mestre eu (também) entrei no fundamento (...) fiz parte (...) a gente andávamos a ensaiar, eu dava-lhe as minhas dicas (...) Agora hoje já não é preciso, o Matias já sabe mais ou menos organizar, e acho que já não é preciso (...) Hoje já ele tem competências para organizar o grupinho dele”* ‘IPAO’.

Esta dimensão reflexiva está presente nas práticas educacionais a partir de dois campos diferenciados mas complementares. Por um lado, ela decorre directamente da performance das Brincas; por outro lado, ela decorre também da sua ampliação, dado o movimento de desenvolvimento dos percursos educacionais em que muitos dos performers estão envolvidos (sobretudo devido ao facto de a rede de sociabilidades em que se inserem ter presentemente uma relação directa com os processos de reconhecimento e validação de competências). A este facto, não é estranha a partilha de um espaço de sociabilidade fortemente marcado pela diversidade geracional, onde as possibilidades de sucesso ligadas a melhores qualificações (profissionais, educacionais) se tornam presentes.

Nas interações do dia-a-dia entre os mais velhos e os mais jovens, a literacia tecnológica ocupa um lugar de relevo, até porque já se converteu num móbil chave ao longo de todo o processo das Brincas (nas suas mais diversas fases, sobretudo entre o Ano Novo e o fim do Carnaval). Este facto, hoje em dia já corrente, propicia ainda assim a reflexão individual e colectiva do Grupo. O que prova que a comunidade que gera as Brincas, para além dos devires tradicionais que alimenta, também reflecte modos de agir que são particulares das sociedades actuais, tal como Ávila (2005) referiu:

a reflexividade e a análise simbólica, fortemente dependentes da capacidade de processamento de informação escrita e do domínio das tecnologias da informação e da comunicação, constituem marcas distintivas das actuais sociedades – desde logo pelo elevado número de protagonistas sociais que as usam no dia-a-dia, da esfera profissional à vida pessoal e social (ibid., p. 37)

⁵⁰⁷ Salientemos que, à imagem do que acontece no actual léxico educacional e da formação, as “*competências*” adquiridas são aqui consideradas fundamentais para a condução de um grupo. O desenvolvimento da literacia (nas suas várias dimensões) afecta e é afectado pois, profundamente, pelo exercício destas práticas expressivas (Olson & Torrance, 2001; Ong, 1982; Nico, 2004).

Este cimentar da memória e da inscrição na actualidade pressupõe ainda a inserção dos Grupos de Brincas num quadro de enunciação conceptual de “*comunidade de prática*” (Lave & Wenger, 1991; Wenger, 1998), no seu sentido instrumental, na medida em que ela designa um conjunto de significados partilhados por um dado grupo sobre as actividades que realizam (neste caso, claramente de índole colectiva) e sobre os sentidos que tais dados implicam na respectiva comunidade.

IV. 7. 2. Processos de construção do Conhecimento

Uma aprendizagem que mobilize saberes-fazer muito específicos dá inevitavelmente origem a mudanças qualitativas no modo de encarar a vida. Mas sendo esses saberes específicos de índole performático (com recurso ao corpo e à voz como veículos de comunicação primordial), ou seja, radicados na vivência pessoal e na capacidade de experimentar, reproduzir e improvisar, essas mudanças podem ser particularmente acentuadas. No contexto dos Grupos em estudo, esta consciência transformadora – o facto de os seus agentes se descobrirem como pessoas diferentes do que antes eram – decorre essencialmente da mudança operada pela experiência, embora esta se faça sentir mais ao nível de um desempenho potencial do que o que efectivamente se realiza (Fontana & Cruz, 1998).

No que diz respeito à aprendizagem de componentes artísticas e expressivas (música, dança, canto ou teatro), existe uma aprendizagem iniciática, mas também um treino que é progressivamente guiado pela prática. A ênfase coloca-se no ‘aprender fazendo’, descrito por Dewey (1971), enquanto pulsão básica inicial em que a vivenciação prática de acções e situações, a sua experimentação e execução, num clima de liberdade e de risco controlado na presença de um Tutor/Mestre (que mais que ensinar, propicia as condições favoráveis para a aprendizagem), conduzem à mobilização espontânea dos conhecimentos práticos que se vão adquirindo, constituindo-se estes factores como garante da aprendizagem.

A experiência que se vai construindo em permanente interacção e em contínuum é central nesta perspectiva, sendo a educação percebida como um permanente processo de reconstrução/reorganização da experiência.

O processo de aprendizagem que, no caso da performance das Brincas, se realiza tendo em vista a sua aplicabilidade, define-se como exercício de uma vontade colectiva que visa um determinado “*poder de conceber projectos*” (e) “*de os traduzir em actos*” (Dewey, 1990, p. 15). A construção projectual é baseada num desejo, embora mediado pela acção que “*em lugar de seguir imediatamente o desejo*” acaba por ser “*diferida até que a observação e a avaliação tenham podido intervir*” (ibid., p. 16). É, pois, de grande importância o nível reflexivo traduzido por atitudes que os membros mais experientes do Grupo projectam junto dos “*iniciados*” e o cuidado que colocam face ao desalento que, por vezes, ocorre em situações de formação não formal (que apelam à tomada de consciência sobre as competências individuais). O confronto e constatação de lacunas suscitam, por vezes de modo natural, um efeito paralisante em adultos e jovens, o que requer por parte do Mestre uma atitude atenta.

De forma intuitiva, os performers das Brincas recorrem ao ‘reforço positivo’ das práticas eficazes que, segundo Sprinthall & Sprinthall (1993), contempla também a utilização de técnicas que visam converter o desânimo aprendido numa acção de ‘desaprender o desânimo’. Não se trata somente duma transmissão de sentido único em que os filhos aprendem com os pais (constatada sobretudo no par Mestre-Mestrinho). Igualmente se apresentam múltiplas situações de aprendizagem entre pares (patentes nas estratégias de negociação e na aprendizagem cooperativa entre mais novos e mais velhos), para além de situações de aprendizagem promovidas pelos mais novos e dirigidas aos mais velhos, nomeadamente no que se refere à iniciação e introdução de novas tecnologias e ao uso de ferramentas comunicacionais contemporâneas largamente difundidas.

A perseverança e o esforço individual são percebidos, neste contexto de aprendizagem, como condições necessárias: “*eu nunca gostei de desistir*” ‘IPJC’. No caso “*do Montoito e do Ventinhas*” (eles) (...) “*gostavam muito de entrar, viam: -«Ah, aquilo é fácil», mas só que quando chegou à altura dos ensaios viu que foi muito cansativo. (mas) gostaram (...) e querem continuar. E é importante haver (...) mais pessoal jovem a entrar*” ‘IPFB’. Alguns dos mais jovens antevêem no desenvolvimento do seu projecto de vida, um contínuo vivencial ligado a estas práticas: “*se eu começar a trabalhar, por exemplo, à noite, os ensaios são à noite, se calhar, não posso entrar. Se calhar, até fico triste de não entrar mas agora se eu casar ou (tiver) filhos (...) continuo a entrar. Se quiserem que eu entre, eu entro. Não impede nada*” ‘IPFB’. Inclusivamente estes jovens acalentam o sonho de “*subir*” na hierarquia do Grupo e chegar a ser Mestre: “*É uma possibilidade, é um sonho (vir a ser Mestre como o Matias) porque admiro muito o Matias*” ‘IPJC’. Para o membro mais novo do Grupo, o Mestrinho, este lugar no topo da hierarquia é encarado como um desenvolvimento lógico, ou melhor, como um modo de preservar a performance associada a uma dada linhagem.

No teatro e dança, a performance é caracteristicamente artística, física, corpórea, visível, multissensorial e socialmente situada. O processo de aprendizagem, no caso das artes performativas, adquire e proporciona, em todos os casos, e particularmente em contextos informais – como é o caso do Grupo de Brincas dos Canaviais –, uma maior visibilidade para todos os intervenientes. Em muitos momentos, aprende-se vendo o que o “*Mestre*” ou os companheiros com mais experiência fazem, colocando em prática o seu conhecimento, interagindo uns com os outros e uns para os outros. É normalíssimo que este processo desencadeie formas imediatas de reacção (e de feedback), dado o tipo de abordagem intensamente interactivo e a efectiva exposição de todos. As várias dimensões performativas, de teor fortemente imitativo, mimético e teatralizado, produzem sobretudo nos jovens uma grande motivação que acaba por afectar positivamente a performance. O facto de existir uma certa ritualização na aprendizagem/experimentação das artes performativas⁵⁰⁸ permite a estes jovens estarem envolvidos no seu próprio processo de aprendizagem e criação, demonstrando uma atitude de persistência, mesmo quando, por vezes, estes se apresentam confusos e incertos.

⁵⁰⁸ Constituídas por uma sequenciação fixa de componentes, determinada pela estrutura do Fundamento e pela diversidade de media mobilizados: coreográficos, de execução instrumental, utilização da palavra falada e cantada, exposição individual e em grupo, etc.

A sensação descrita por Foster (1997) como “*mastery of the body*”⁵⁰⁹ produz nos indivíduos uma sensação de competência altamente motivadora para a persistência do trabalho nas áreas performativas, mesmo que esse trabalho seja particularmente árduo em termos de esforço físico. Esta motivação interna, proveniente da fisicalidade, a par das reacções externas produzidos pelos pares, pelos membros do Grupo e pelas próprias audiências externas, possibilita, a jovens e a adultos, uma profunda adesão e empatia a este tipo de práticas. Esta perspectiva vem ao encontro do pensamento de Csikszentmihalyi (1997) que se refere ao conceito de “*flow*” como experiência criativa fecundamente vivida.⁵¹⁰ Aliás, o tipo de abordagem da “*psicologia positiva*” destaca a importância de experiências subjectivas, tais como o bem-estar e a satisfação relativamente ao passado e a esperança e o optimismo em relação ao futuro como condições inerentes a uma melhor qualidade de vida (Diener, 2000; Seligman & Csikszentmihalyi, 2000).

IV. 7. 3. A criatividade

A criatividade detém um importante papel nestas performances, sobretudo se as considerarmos como objectos vivos em permanente transformação, perfeitamente vinculadas aos seus performers. Não poderíamos estar mais de acordo com Canclini (1990), ao avaliar negativamente muitos dos propósitos investigativos sobre estas áreas, colocando a tónica na sua repetibilidade mais do que na transformação. Duma forma geral, aos estudiosos deste tipo de manifestações, tem interessado mais os objectos culturais

que los actores que los generan y consumen. Esta fascinación por los productos, el descuido de los procesos y agentes sociales que los engendran, de los usos que los modifican lleva a valorar en los objetos más su repetición que su cambio (ibid., p. 197)

Ao considerarmos a criatividade como parte insubstituível na construção do conhecimento, o que perseguimos é a compreensão dos processos de mudança e transformação das Brincas como ponto nevrálgico deste tipo de performances na contemporaneidade. Para Clark (2002), a criatividade define-se pelo conjunto de atitudes, processos e actos criativos. A integração de todas as dimensões da inteligência (cog-

⁵⁰⁹ Esta sensação produz nos praticantes de actividades em que o corpo desempenha um papel central uma espécie de êxtase que, por exemplo, motiva os bailarinos a continuarem a dançar.

⁵¹⁰ A este propósito refira-se um estudo conduzido na Universidade de Évora “*Flow, creativity and happiness: The case study of a traditional company of Theater*”, que pretendeu caracterizar as interações entre criatividade, “*flow*” e felicidade no contexto da experiência teatral dos Bonecos de Santo Aleixo. Tal como aparece descrito pelos autores, o estudo baseia-se “*in the assumption that flows improves creativity, optimism and happiness as Csikszentmihalyi proposes (...) Data analysis will show how this work contributes to the emergence of flow’s processes and how such processes improves creativity and flexibility in team work and how such characteristics emerges in the relationship with the public and contributes to its satisfaction and happiness*” (Candeias, Antunes, Neves, Canário, Abêbora, Fragoso & Ramalho, 2009, Abst). Segundo esta perspectiva, estas experiências emocionais pressupõem processos de mudança e transformação, já que necessariamente as pessoas se vão tornando mais criativas e resilientes (Fredrickson, 2004, 2002).

nitiva, afectiva, física e intuitiva) garante à criatividade um carácter holístico. A reflexão em torno da criatividade sugere uma diversidade de perspectivas e um longo caminho percorrido desde a sua perspectiva ancorada na psicologia:

As Guilford (1950) argued, a creative act is an instance of learning, if so, we suggest that creative learning is a creative act. Therefore, creative learning is learning which leads to new or original thinking which is accepted by appropriate observers as being of value (Spendlove & Wyse, 2005, p. 8)

Como elementos característicos da criatividade, Torrance & Sisk (1997) referem: a coragem e a capacidade de correr riscos; a iniciativa; a curiosidade; a independência de pensamento e juízo; e ainda o sentido de humor. Embora a criatividade assim definida não se aplique apenas à esfera artística, mas a todas as dimensões da experiência humana, é certo que tradicionalmente lhe está muito associada: “*a arte não tem o monopólio da criação, mas leva ao limite uma capacidade mutante de invenção de coordenadas*” (Guattari, 1992, p. 147). Este factor de ampliação da mobilização das capacidades criativas é sem dúvida um aspecto importante a reter na nossa análise sobre a construção de conhecimento de âmbito performativo⁵¹¹.

A preocupação com a criatividade e o desenvolvimento do pensamento criativo está no cerne das recentes abordagens educacionais (Robinson, 2001; Feldman, Csikszentmihalyi & Gardner, 1994; Gardner, Torff & Hatch, 1996). Neste âmbito, Burnard (2007) referiu, especificamente, cinco aspectos a ter em conta: o processo de desenvolvimento das capacidades criativas; os aspectos da participação imaginativa da pessoa ou pessoas responsáveis; a realização imaginativa evidenciada pela apropriação do conhecimento produzido contextualmente; a partilha e circulação do conhecimento produzido; e a obtenção de resultados apropriados em termos de valor e originalidade.

Na performance das Brincas, a actividade imaginativa está obviamente presente no processo de produção de sentidos num sistema culturalmente situado. Tal como acontece em qualquer processo de aprendizagem, encontramos no processo criativo três níveis de envolvimento: superficial, intenso e profundo, o que obviamente conduz a diferentes tipos de implicação e aprofundamento (West-Burnham & Coates, 2005). Ao atendermos a estes diversos níveis de implicação, podemos considerar o processo criativo, desenvolvido na performance das Brincas, como profundo, dado nele assistir-se a uma relação de interdependência, a uma motivação autêntica e ao recurso à intuição na criação de sentidos, através de sistemas simbólicos.⁵¹²

Podemos invocar, neste contexto, a perspectiva de Dewey (1958) na dimensão experiencial e também de ligação à vida com que fundamenta as bases da sua abordagem educacional. Com efeito, o que comanda a aprendizagem no contexto da perfor-

⁵¹¹ “*Dans l’expérience dramatique, l’attitude créative du participant est force motrice, “vouloir faire” modelant son intention, et structure dynamique portant son engagement dans un “faire” producteur de fiction. L’attitude créative installe donc une tension dans le rapport entre la personne et son environnement et, sous la fonction productive, entre la personne et son produit. Cette tension essentielle et continue appelle moins l’équilibre des rapports personne/environnement/produit que la rupture d’équilibre pour qu’émergent des nouvelles possibilités d’expérience*” (Saint-Jacques, 1991).

⁵¹² Vide no Anexo A 20: a adaptação dos níveis de desempenho criativo (West-Burnham & Coates, 2005).

mance das Brincas é a vontade de cada um destes jovens e adultos. Tal pressupõe a construção de conhecimento através de um envolvimento activo e participativo, que se assemelha aos processos de auto-formação preconizados por Dominicé (1988), onde a reflexão pessoal que cada um realiza é condição essencial para o sucesso formativo.

quando uma acção educativa se revela formadora são, na realidade, os adultos eles próprios que se formam. A formação pertence exclusivamente a quem se forma. É evidente que toda a gente depende de apoios exteriores (...) mas não devemos desvalorizar o facto de que compete unicamente a cada adulto fazer a síntese do conjunto das influências exteriores e apropriar-se do seu próprio processo de formação (ibid., p. 57)

Através do desenvolvimento de um processo de reflexão conjunta, negociam-se estratégias e ensaiam-se respostas concretas de forma a tornar estas práticas mais eficazes, positivas e múltiplas. Tal como no processo de preparação das Brincas, torna-se necessária uma atitude disponível e dedicada para encetar um processo de formação cooperada e, dessa forma, poder falar de experiências estéticas culturalmente ricas e práticas artísticas significativas. Os contributos da metodologia de projecto (Helm & Katz, 2001), apesar de muito direccionados para uma faixa etária específica – a infância –, também nos iluminam o pensamento pedagógico que está implícito nesta perspectiva.

Não podemos deixar de realçar que a experiência criativa decorrente das aprendizagens realizadas no contexto da performance das Brincas abre portas para a compreensão dos processos de criação presentes noutras formas culturais e artísticas, assim como alimenta o desejo de outras acções, tal como foi expresso por Araújo (2005):

Os processos de aprendizagem são, portanto, atos de criação realizados pelos sujeitos que, ao longo destas experiências, vão reelaborando suas concepções, transformando suas habilidades e competências e se instrumentalizando para a realização de novas ações e criações (...) as aprendizagens do sujeito estarão voltadas tanto para a aquisição de uma linguagem artística, considerando-se, portanto, suas particularidades estéticas e poéticas, como também para a reelaboração e aquisição de novos conhecimentos técnicos e contextualizações históricas deste fazer (...) Mesmo pessoas que raramente vão ao teatro possuem concepções acerca desta forma de expressão, seja pelo relato de outras pessoas, seja pela mídia, ou ainda, pelo fato de pertencerem a culturas produzidas em ambientes cuja interação social contém a imitação, o jogo de papéis, a organização espetacular dos eventos coletivos, entre outros aspectos também presentes na representação teatral (ibid., pp. 103/105)

Ao contrário de uma certa visão redutora, que assume como desajustada para o desenvolvimento de um pensamento crítico, a imitação e a repetição enquanto mecanismos de aprendizagem, deveríamos dar mais atenção à forma como, nas práticas expressivas e performativas, a articulação integrada da imitação, prática e repetição se assumem como passos essenciais de um verdadeiro processo de aprendizagem (Howard, 1992). Também a disciplina, decorrente de normas e regras negociadas no seio do Grupo, que tornam possível a incorporação dos momentos de treino e ensaio e a manutenção de um nível alto de assiduidade, “*longe de inibir ou distorcer a liberdade de pensamento e desenvolvimento individual, é o único meio de os tornar possíveis*” (Best, 1996, p. 120). Com efeito, tem-se assistido a uma série de equívocos baseados no facto

de se contraporem, de forma maniqueísta, nos processos de aprendizagem, por um lado os mecanismos de experiência e criatividade e, por outro, os de compreensão, interpretação e treino que, ao fim e ao cabo, são indissociáveis no desenvolvimento de novas competências.

IV. 7. 4. Da criatividade à construção de conhecimento teatral

“Performance knowledge belongs to oral traditions. How such traditions are passed on in various cultures and in different genres is of great importance” (Schechner, 1985, p. 23)

Situando-nos nos domínios duma aprendizagem performativa, que como já referimos na secção anterior, incorpora elementos e códigos de linguagem teatral, parece-nos pertinente considerar a componente da experiência estética que também está presente na performance das Brincas.

Pensamos, neste momento ser útil uma breve incursão no pensamento de autores referenciais, para que dessa forma possamos compreender como este conhecimento particular é construído pelos performers. Dewey (1958), ao reflectir sobre a experiência humana na perspectiva da simbologia estética, detectou fortes conexões entre as manifestações artísticas e os acontecimentos do dia-a-dia. *“Self-acting”* e *“learning by doing”* são expressões conotadas com este autor. Com efeito, para Dewey, a experiência estética faz parte do processo de vida e como tal a educação estética torna-se fundamental no desenvolvimento do ser humano. Read (1982) reconheceu igualmente um importante valor educacional à arte, consistindo ela própria, na base da educação. O autor considera que os mais importantes processos mentais envolvidos na educação e na arte são a percepção e a imaginação que, se mobilizadas em conjunto, permitem ao indivíduo criar formas que são a base da expressão. Deste modo o *“treino/ensino”* dos meios de expressão estão na essência da educação.

Também Vygotsky (1999) valoriza sobremaneira a experiência estética ligada à vida, atribuindo à arte um valor eminentemente social: *“uma espécie de sentimento social prolongado ou uma técnica social de sentimentos”* (ibid.,p. 308). Não considerando só já por si a experiência estética, mas relacionando-a com o bem estar e o desenvolvimento pessoal, destacamos a perspectiva de Myers (2000) que atribui à qualidade das relações sociais um aumento da sensação de felicidade, com o natural impacto na vida pessoal. Desta forma, podemos considerar que se potencia o desenvolvimento que provém da implicação voluntária em diversos tipos de actividades (Larson, 2000), tais como as que temos estado a descrever no âmbito das Brincas.

Os elementos dos Grupos ao considerarem que as Brincas se inscrevem num *“tipo de teatro”* e, muito embora não detenham uma formação teatral no sentido estrito, não deixam, no entanto, de manipular um conjunto significativo de elementos dramáticos. Segundo Boal, o teatro desenvolve-se com o próprio homem a partir do momento em que este descobre que pode observar-se a si próprio.⁵¹³

⁵¹³ *“Seul l'être humain est tridimensionnel (le moi qui observe, le moi en situation et le non-moi) parce que lui seul est capable de dichotomie (se voir en train de voir)”* (Boal, 1990, p. 22).

Estas práticas requerem a mobilização de estratégias de aprendizagem e treino. Tal como outros performers, de outras performances no contexto da cultura popular, os elementos dos Grupos de Brincas integram uma grande família em que a competência é construída no diálogo com os pares e transmitida ao longo de gerações:

Os brincantes de folgedos como o Bumba-meu-boi, a Chegança ou os Caboclos de Lança do Maracatu Rural de Pernambuco, podem até não conhecer os discursos de uma erudição teatral consagrada pelos cânones etnocêntricos da cultura ocidental, porém dominam com maestria os códigos de uma teatralidade repleta de elementos cênicos como: performance corporal, figurino, maquiagem, ritmo e musicalidade (Araújo, 2005, p. 36)

Segundo Néspoli (2004) as 3 fases do processo de liminaridade propostas por Turner (1995), mais não são que as fases do processo criativo, constituído pelos momentos de: Preparação; experimentação; criação; memorização; e apresentação, colocando desta forma a performance artística a par do ritual.

Para alguns dos nossos interlocutores com responsabilidades na criação e formação teatral, ocorre neste tipo de performances um processo de educação artística: *“todas essas (manifestações) são um espaço de formação artística (...) há uma educação artística popular que é espontânea, ninguém tem que ir à escola, vai ali porque faz parte da tradição da sua terra (...) passada de geração em geração”* ‘ICJC’.

Neste sentido, podemos referir que, em estudos recentes sobre a educação artística (Bramford, 2006), os estudos exemplificados ilustram que o desenvolvimento de uma educação artística de qualidade se traduz por *“boas-práticas”* de co-responsabilização familiar, escolar e comunitária junto das novas gerações. Os vínculos familiares, reafirmados nos momentos de preparação, permitem que a passagem de conhecimentos e saberes-fazer se vá processando de forma quase natural como a que a seguir se exemplifica: *“há uma pequena casinha onde se reúnem as pessoas para prepararem aquilo. E onde estão os avós, os pais, os filhos, os netos (...) que estão ali a construir esses estandartes e essas roupas e etc (...) depois tu vês esses miúdos que vão crescendo e vão guardando essa tradição (...) é evidente que aqueles putos que estão ali aprendem, primeiro porque gostam de estar ali e segundo aprendem porque vêem que aquilo tem uma função”* ‘ICJC’. Esta descrição revela que a arte⁵¹⁴ – no sentido de um fazer criativo integrado – é percebida como uma parte intrínseca da vida e a sua relação com todos os aspectos do conhecimento acabam por perspectivá-la como base de construção para um projecto educacional (Abdallah-Preteceille, 1990).

Este mesmo interlocutor, ao tomar como exemplo duas manifestações bem suas conhecidas (Bugiadas – Portugal e Bumba Meu Boi – Brasil), reafirma-as como espaço de educação artística riquíssimo na sua dimensão intergeracional: *“é uma coisa extraordinária porque é mais rico...está a avó, estão as velhotas, estão as mães, estão os pais, estão os jovens, estão as crianças fabricando aquelas coisas, não é bem fabri-*

⁵¹⁴ A acepção deste tipo de performances entendendo-as como Formas de Arte, já referida anteriormente, complementa-se com a reflexão de Canclini (1990) sobre a falsa dicotomia entre tradição e modernidade: *“El examen de los cruces entre artesanías y arte desenboca en un debate de fondo sobre las oposiciones entre tradición y modernidad, y por tanto entre las dos disciplinas que, hoy ponen en escena, a traves de su separación, esse divorcio: la sociología y la antropología”* (ibid., p. 227).

cando, é criando (...) o boi que se repete, essa figura do boi que tem um metro e pouco por 50 centímetros de largura e que é todo bordado em canotilhos (...) e vai variando (...) conforme o gosto das pessoas que estão ali (...) o desenho é sempre diverso” ‘ICJC’⁵¹⁵.

Referindo-se igualmente aos paralelismos que acontecem com as escolas de Samba, o nosso interlocutor acrescenta: *“na cidade tu tens o Carnaval e as escolas de samba (...) É uma escola de samba. E é bonito porque o processo é muito parecido, quer dizer, se bem que numa escala muito maior, com muito mais dinheiro (...) vai-se fazer, vai-se preparar o enredo (...) o que é lindíssimo é que (...) além de ser ‘convivencial’, é um lugar onde se aprende (...) Onde os putos aprendem a sambar porque não é fácil sambar. Onde ajudam a construir as roupas, os grandes carros, a cenografia, digamos, daquilo. Aprendem a cantar, aprendem a tocar. Aprendem também a estar em conjunto, com regras (...) Porque só funciona, com aquelas multidões, se for altamente disciplinado e (de facto) é muito bem organizado⁵¹⁶” ‘ICJC’.*

A intencionalidade que, como já referido, se apresenta como a característica distintiva do processo educacional, aparece referida pelo nosso interlocutor de acordo com a observação dos exemplos brasileiros: *“no barracão, onde se constroem as coisas, é que há esse lado pedagógico lato onde, por exemplo: o Carnavalesco traz os desenhos, são discutidos com as pessoas. E, por exemplo, tu vês aquelas mulheres com aquelas coisas enormes na cabeça, a dançar (...) e isso tudo é experimentado para ver se funciona. E, pronto, tu ali vês os miúdos a ajudar a construir os carros alegóricos, a bordar as roupas. As senhoras se reúnem, tem muitas costureiras de várias alas (...) que estão ali a trabalhar. E tem jovens e crianças a aprenderem aquilo, a costurar e a construir esses carros. Depois o lado musical, aprender o enredo, aprender a tocar na bateria e aprender a dançar e não só isso” ‘ICJC’.*

A intuição desempenha um papel primordial na relação educacional não formal. A aprendizagem dos códigos de uma linguagem artística é produzida de forma espontânea no seio de uma sociabilidade inter-geracional baseada na observação e no *“aprender fazendo”*.⁵¹⁷ Os interlocutores dão vários exemplos de tipos específicos de conhecimento que se distribuem ao longo de várias etapas, no processo aprendizagem, contribuindo para o carácter iniciático das práticas das Brincas: *“é lógico que tem que se ensaiar (...) aquilo tem uma ordem, aquilo tem uma aprendizagem (...) tens as roupas que são feitas, as pessoas têm que fazer aquelas roupas, são adolescentes, são miúdos*

⁵¹⁵ *“Uma escola que é uma escola espontânea (...) que é criares as roupas que são roupas requintadíssimas, criares aquele boi, criares os instrumentos (os instrumentos são feitos), os instrumentos são aquecidos antes de experimentar o boi, tem sempre uma fogueira na festa do boi porque a percussão é aquecida para esticar o couro. Há uma técnica para fazer aquilo. Tu desde criança que aprendes. Tu tens o senhor que ensaia as danças ou a senhora que ensaia danças e tens a música que é criada, tem uma poesia que é cantada, tem uma melodia, uma harmonia, etc e aquilo tem de ser muito ensaiado para entrar os instrumentos (...) tem que buscar uma linguagem específica do teatro “nessas coisas populares (a aprendizagem). Foi espontânea, no início, e agora é uma coisa que é (...) Uma linguagem completamente extra-quotidiana!” ‘ICJC’.*

⁵¹⁶ Nas Escolas de Samba também a presença inter-geracional é uma constante e aparece devidamente regrada: *“tens uma ala que é das crianças, tens uma ala que é chamada a ala das baianas, que são as velhotas. Enquanto puderem cantar e dançar, elas estão ali. É lindíssimo!” ‘ICJC’.*

⁵¹⁷ Anexo E 41 : Fotos de momentos de aprendizagem

que estão iniciáticos, é um teatro iniciático” ‘ICJC’. Outro aspecto prende-se com o papel que a memorização desempenha na performance e que é percebida por todos os performers como um dado realmente vital.

IV. 7. 5. Treino e memorização

Podemos inscrever os Fundamentos das Brincas no quadro categorial que Zunthor (1983) designou por “*oralidade segunda*”. Isto significa que os Fundamentos se organizam a partir de um discurso matricial marcado pela oralidade, embora formatado através de múltiplas influências e atributos próprios duma sociedade assente na escrita.

A forma em verso, característica do discurso da literatura oral que faz do uso da versificação – sua memorização e repetição – é, para alguns autores, a condição de sobrevivência de uma tradição (Havelock, 1996). Se tomarmos em conta o contexto histórico e social da realização das Brincas, com um elevado índice de analfabetismo ainda no século XX, verificamos que toda a eficácia da manutenção da tradição, operacionalizada nas apresentações Carnavalescas, se baseava na repetição e na memorização. Este procedimento é bem patente no depoimento de um dos interlocutores: “*Era mestre famosíssimo de Brincas, um poeta popular, analfabeto, que tinha o Fundamento todo metido na cabeça e que dizia para os seus colegas participantes na Brinca, dizia a cada um os versos que eles haviam de dizer, e decoravam-nos*” ‘ILRA’. Deste modo, a leitura em Grupo (ou para o Grupo) do texto integral do Fundamento constituía e constitui um dos alicerces da preparação de cada nova performance.

Nos primeiros encontros do Grupo, em cada ano, lêem o fundamento todo em Grupo. No entanto, após a distribuição das personagens, apenas é disponibilizada a parte correspondente a cada um: Hoje em dia “*É passado a limpo*” ‘IPFB’, para ser muitas vezes repetido e ouvido. Enunciam-se diferentes estratégias para uma aprendizagem mais operativa, nomeadamente a realização de um diário, a leitura em voz alta e em Grupo, ou ainda a construção de mnemónicas que ajudem à memorização dos textos. Para um jovem do Grupo de Brincas dos Canaviais, que iniciou a sua participação aos 10 anos, a realização de um diário (onde regista as deixas das suas personagens) foi a forma encontrada para o processo de memorização. Desta forma, o diário, como organizador da memória experienciada, assume um papel primordial na experiência colectiva da performance e do amadurecimento enquanto performer: “*A primeira era a Quinta Assaltada. Depois o segundo ano era (...) O grupo da Princesa Helena (...) Era uma princesa e um príncipe. Não. Não me lembro bem (...) era um príncipe que gostava muito da princesa. E que (...) uma águia roubou o anel à princesa e o príncipe foi buscar num bote (...) o anel (...) mais ou menos. Eu não me lembro agora muito bem (...) nesse segundo ano fui como palhaço. No terceiro ano, entrei já mesmo no fundamento. Eu e o João. partir daí já não me lembro! (...) mas tenho além quando é que entrei (vai buscar o diário) Grupo de D. Pedro I (mostra as páginas onde estão coladas as tiras de papel com as décimas que dizia)*” ‘IPFB’.

IV. 7. 5. a) Estrutura codificada da forma de dizer as Décimas

Para compreender o processo de memorização das décimas, que se apresentam em elevado número no texto dos Fundamentos, torna-se necessário “*entender um possível método de ensino para a construção e (...) memorização das décimas, acrescentando a dimensão gestual: (...) com as mãos demonstra-se como versam, rimam os pontos*” (Lima, 2001, p. 162). Constatámos a riqueza desta codificação, sobretudo na gestualidade da performance do Mestre, aquando da apresentação do Grupo e no prólogo do Fundamento, ou do que restará dela. Encontram-se nestas inscrições gestuais, elementos que remetem para um tipo de ‘benzedura’ tradicional, que sinaliza, com as mãos no próprio corpo, o sinal da cruz. Este facto, de acordo com alguns interlocutores, poderá designar um conjunto de resquícios de antigos ritos indo ao encontro da ideia de hierofania de Eliade (1992).

Torna-se importante perceber o modo como os interlocutores percebem o processo de aprendizagem (sobretudo a forma como se ensina/se aprende a dizer décimas): “*eu quando aprendi as décimas o que me ensinaram, na maneira de dizer, foi dizer as duas primeiras frases mais seguidas, primeira e segunda, uma certa pausa, terceira e quarta, pausa, quinta e sexta, e por aí fora (...)* Nós quando começamos a decorar uma décima, a princípio começamos a lê-la, é ler e dizer da maneira como se diz a décima com as paragens de dois em dois pontos, depois a partir de uma certa altura nós, pelo menos eu e (...) sentimos e percebemos o que lá está escrito (Começam a sentir liberdade para interpretar), E nós a partir daqui podemos fazer uma paragem na primeira, fazer uma paragem na segunda, mas o tom de voz vai sempre bater na maneira de dizer a décima. É assim que eu explico, primeiro começamos a decorar e à medida que começamos a decorar começamos a perceber (...) porque cada frase tem um significado, depois sentimos o que estamos a dizer para dar uma certa entoação à décima para as pessoas cá fora perceberem também” ‘IPLM’.

Estas estratégias informais de Grupo não são muito diferentes das metodologias a que recorrem alguns grupos teatrais formais. A abordagem do trabalho teatral, iniciando-se pelo trabalho sobre o texto na construção de significados, tem na palavra o motor para as outras componentes da criação do espectáculo. Este alinhamento inscreve-se claramente na tradição de um trabalho teatral, a partir do “*trabalho de mesa*” e da leitura dramatúrgica da peça na construção do espectáculo.

Quanto às estratégias relacionadas com o progressivo domínio dos aspectos vocais, nomeadamente de colocação e projecção de voz, os interlocutores (especialistas), ao terem observado a performance, referem o treino empírico e o carácter experimental na aquisição dessas competências: “*conseguem pôr a voz, porque foram criando como aquele cantor que faz e que não tem a técnica mas que vai criando uma forma de apoiar a voz para conseguir ter uma voz realmente potente. Consegue, mas é por amorismo e por experimentação*” ‘ICRW’.

Também a observação, imitação e repetição são referidas pelos performers como condição para a realização de uma aprendizagem: “*Ouvia, gostava muito de ouvi-los a tocar a caixa (...) Ouvia e depois começava (...) quando íamos assim para uma apresentação, eu e o João (...) primeiro, começávamos a tocar no bombo e na caixa para chamar gente. E foi aí que eu comecei a aprender*” ‘IPFB’.

A aprendizagem musical, ao nível rítmico que permita tocar um instrumento é, aliás, vista como condição para integrar o Grupo: “*para entrar no Grupo temos de tocar um instrumento. Por exemplo, se essa pessoa não souber tocar um instrumento (...) lembro-me no caso do João Ventinhas não sabia tocar (...) aprendeu!*” ‘IPFB’. O domínio de saberes específicos alia-se ao treino da concentração dos participantes, tanto na fase de preparação como na fase de apresentação. E esta fusão é muito valorizada pelos vários Grupos de Brincas. “*Nós temos de ser muito expressivos e temos de estar muito concentrados e temos de nos dar muito ao que estamos a fazer*” ‘IPTC’; Por exemplo, “*na contra-dança, quando abrimos a roda, se os palhaços não estiverem atentos, não podem ter o ponto (...) para lembrar!*” ‘IPRF’.

A assiduidade no período de ensaios é também referida como condição importante para a aprendizagem: “*Quando entrei o primeiro ano em palhaço, só fui nas últimas duas semanas. Não acompanhei os ensaios todos (...) Depois, quando entrei já na roda é que fui aos ensaios todos*” ‘IPFB’.⁵¹⁸

IV. 7. 5. b) Responsabilização e Auto-controle

Após a conclusão do processo de memorização do texto, que ocupa muito do esforço individual e do tempo reservado a ensaios, assiste-se a um processo de construção de conhecimento partilhado em Grupo que rompe, de certa forma, a estrutura hierarquizada de constituição do saber nos Grupos. Para este facto contribuirá essencialmente o nível mais elevado de literacia dos mais jovens integrantes: “*Damos todos um bocadinho a nossa opinião quando achamos que se devia fazer de uma maneira e não de outra, as pessoas não costumam levar a mal e costuma-se dizer: olha devias fazer assim, ou às vezes nos gestos até para a pessoa exagerar mais, para se perceber o que está a fazer. Às vezes até mesmo nas décimas, quando parece que não rimam muito bem, há sempre uma trocazinha*” ‘IPSG’.

Uma das competências referidas com insistência pela maioria dos interlocutores prende-se com a aprendizagem do auto-controlo e da necessária responsabilização, nas fases de exposição pública, ou seja, durante a apresentação das Brincas. O nervosismo fica patente sobretudo no decorrer da primeira apresentação: “*Eu o primeiro ano que entrei nas brincas, nunca mais me esqueço, na minha primeira intervenção puxava de uma pistola e a primeira coisa que eu disse foi “Está quieta pistola!” (risos) porque eu estava a tremer, estava nervosíssimo. Agora já não (...) Na primeira actuação vai-se sempre um bocadinho mais nervoso*” ‘IPG(LC,JMF)’.

⁵¹⁸ “*Numa primeira fase estão sobretudo preocupados em decorar os textos do fundamento, dizendo-os em voz alta enquanto caminham em círculo no espaço, reproduzindo um esquema existente de ocupação do espaço*” ‘NB (02/2008)’.

São expectáveis para os elementos do Grupo de Brincas diversos tipos de papéis e preconiza-se que cada um saiba o papel que lhe compete, de forma a que possam preparar, realizar, partilhar, fruir, comentar e avaliar o momento festivo excepcional.

No processo de construção de conhecimento, a avaliação e a crítica estão presentes e constituem importantes momentos de aprendizagem e de aperfeiçoamento. No entanto, a crítica interna ao Grupo, porque mais efectiva e focada em aspectos precisos, não é imune à conflitualidade: *“a parte mais dura, é aceitar as críticas uns dos outros, nos ensaios. São críticas construtivas (...) só que custa um bocadinho, mas vamos aceitando porque sabemos que vamos melhorar, vamos sempre melhorando”* ‘IPJC’; *“às vezes, não são bem críticas, são mais (indicações): – «Olha, não faças isso»”* ‘IPJC’. A crítica realizada por elementos externos ao Grupo e que visa a apreciação da performance contém, de uma forma geral, menos interesse formativo. Geralmente opera ao nível da valorização da prestação dos elementos na apresentação, o que acaba por conferir uma maior motivação para continuar e reforçar o aumento da auto-estima dos participantes.

No entanto, algumas críticas, nomeadamente as que decorrem de uma dada concepção de rigor *“em cena”*, revelaram-se pertinentes e tornaram-se úteis na reflexão surgida no seio do Grupo e nos posteriores cuidados colocados nas apresentações. Em relação ao uso de óculos escuros em cena, alguns interlocutores referiram que *“parecem quatro cangalheiros, tudo de óculos escuros e o meu amigo era o único que estava de cara lavada (dirigindo-se ao Mestre)”*. E é pena, por acaso é pena (...) Bom eu também percebo isso (...) é o sol, está-se ao ar livre (...) mas tem de se ter um cuidado (...) estão-se ali a apresentar” ‘GD(CPC)’.

IV. 7. 6. Competência, Eficácia e Poder

O exercício de poder e uma composição hierárquica bem definida nas estruturas que suportam estas práticas definem a valorização dos papéis que são interpretados e, também, a respectiva atribuição aos indivíduos que compõem os grupos. O reconhecimento pelos pares de competências especiais para este ou aquele desempenho alia-se frequentemente à posição ocupada hierarquicamente no grupo. A experiência em articulação com a eficácia dos resultados permite assegurar uma relativa permanência no desempenho de determinadas funções de liderança.

Um dos interlocutores corrobora esta mesma ideia invocando a sua experiência nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro: *“Como é imensa gente, tem uma coreografia que é feita, que tem muito a ver com o gosto do Carnavalesco mas, no entanto, tem a ver com a sabedoria que ele já tem da dança, o que é que é melhor ali (...) O que é que é eficaz, o que é que funciona, etc.”* ‘IPJC’. Como já tivemos oportunidade de referir, nas Escolas de Samba existem figuras que têm similaridades com as Brincas: Mestre-Sala e Porta-bandeira (Gonçalves, 2007). Salvaguardando as devidas diferenças, o nosso interlocutor aludiu ainda a certos mecanismos que acabam por interferir na apropriação das figuras preponderantes: *“O ser bom é muito importante, mas também é importante o jogo de influências que há ali dentro, não é? É evidente que se uma moça é namorada*

do fulano que é importante (...) se calhar, ela tem mais possibilidades de ser porta-bandeira daquela escola, não é? Pronto, é como se fosse uma nação, uma pequena nação, porta-bandeira daquele pequeno agrupamento, daquela comunidade” ‘IPJC’.

Em vários estudos realizados sobre este mesmo universo, (Cavalcanti, 2006a; Cavalcanti & Gonçalves, 2009; Gonçalves, 2007), é realçado o poder conferido pela circulação de dinheiro, associado a práticas mais ou menos ilegais, que acabam por sustentar um conjunto de actividades ligadas às escolas de Samba. Existe “*uma profunda ambivalência provocada pela ostensiva presença, a um só tempo produtiva e poluidora, da rede clandestina do jogo do bicho no carnaval carioca*” (Cavalcanti, 2009, p. 92). No entanto, a natureza das actividades de índole social e económica e o seu papel de suporte comunitário fazem deste fenómeno um campo de estudo interessantíssimo.

IV. 7. 7. Valorização da Intuição

O processo educacional vivido neste tipo de performances, com um cunho intuitivo acentuado, é reconhecido também por outros criadores que aqui mobilizamos para este diálogo. João Brites (2009), a propósito de uma experiência de contacto com comunidades rurais do norte de Portugal, durante as campanhas de descentralização cultural, refere o tipo de ‘*aprendizagem natural*’ de determinadas tarefas agrícolas, de que terão usufruído os elementos do Grupo de Teatro O Bando, em que “*a forma como eles ensinavam era muito interessante, porque não ensinavam! eles não diziam nada, davam aquilo para a mão e nós (...) era o vir todos a um tempo (...) e foi assim de uma forma muito natural, só percebendo que os três tinham que ser um (...) eu acho que fiquei impressionado com a questão do fazer pensando, experimentando. Mas também chego à conclusão que isto é muito bom numa fase de sensibilização. Quando entramos noutras fases as coisas tornam-se um pouco mais complicadas*” (ibid.).

IV. 7. 8. Que Formação?

De acordo com esta perspectiva, e passada a fase iniciática, seria natural revelar-se o desejo de aprofundar e consolidar competências, nomeadamente ao nível teatral. No entanto, a formação específica, no domínio do teatro, não é sentida como necessária ao bom desempenho pelos nossos interlocutores performers, embora sejam visíveis alguns contributos exteriores, nomeadamente os decorrentes de práticas no contexto do teatro escolar, por parte de um dos elementos mais jovens do Grupo de Brincas dos Canaviais. Noutros Grupos de Brincas, nomeadamente no Grupo do Bairro de Sto António (em actividade nos anos oitenta), terá existido alguma formação em virtude da sua ligação com o grupo de Teatro Amador existente e dinamizado por um dos actores do Centro Cultural de Évora, Leandro Vale. Para alguns interlocutores “*especialistas*”, a formação teatral deveria ser propiciada a estes grupos de forma a dotá-los de técnicas e recursos que afirmariam a sua qualidade teatral. Curiosamente, é no grupo de interlocutores com menor conhecimento sobre a performance que surgem as mais diversas sugestões de intervenção. A intervenção concreta, em diversas áreas, é assim sugerida a diversos níveis:

- a) Potenciando mais a relação com o Carnaval: *“Fazer um pequeno testemunho de toda aquela gente dali (...) ali em Guadalupe do sr. (da junta) ou do presidente da câmara (...) mais a ver com o sítio”* ‘ICRW’;
- b) Encenação: *“(na forma de uma intervenção directa na preparação da performance) em termos de encenação era mais complicado e mais delicado”* ‘ICRW’;
- c) Figurinos: (sob forma de oficinas, nomeadamente sobre os figurinos) *“com as mulheres vamos fazer uma oficina só de vestidos, para haver uma unidade; vamos só usar sarja ou vamos usar panos e elementos tradicionais alentejanos e vamos tentar fazer as roupas assim”* ‘IPJC’;
- d) Voz e corpo: O treino corporal e vocal dos performers, na perspectiva do trabalho do actor, é percebido como um garante para o aumento da qualidade da performance *“Com a voz com certeza que haveria abertura (para uma intervenção/formação externa), porque eles sentem que é uma coisa que tem (que ser melhorada) eventualmente mais até que o corpo”* ‘IPJC’.

Com efeito, um corpo treinado proporciona um melhor nível de eficácia expressiva e comunicativa, só um corpo disciplinado pode ser livre. Turner, numa análise do papel que a experiência assume nas performances culturais, refere-se a: *“the liberated and disciplined body”* (Turner, 1986, p. 43) o que permite o desenvolvimento de potencialidades performativas que revelam grande eficácia.,

A reflexão sobre o que estas interferências poderiam provocar no desenvolvimento normal do processo das Brincas remete para a prudência: *“Acho que não pode ser de maneira nenhuma à força, mas se houver algum grupo interessado (...) Como é que eu intervinha aqui sem destruir nada do que já foi feito, eu venho aqui e não vou cortar, o que é que eu sou? Portanto seria sempre somar, se houver alguma coisa a cair eles é que têm de decidir o que cai (...) acho que precisa de acção, precisa de dança, precisa de teatro. Porque o resto está lá, a música podia ser melhor, podiam ter melhores músicas (...) Eu acho que vale a pena (pensar numa intervenção) porque aquilo é uma estrutura muito sólida, faz todo o sentido (...) eu acho que há formas, por exemplo: alguém diz o texto e alguém representa, haver uma multiplicação de personagens de forma a que haja duas vezes na mesma personagem alguém que diz o texto e alguém que o representa (...) continuamos a ter aquela dimensão do texto que eu acho importante porque também ela é muito ritmada, muito musical, também ela é encantatória, mas nós vivemos no tempo da imagem, ver é tudo, e temos que ver todos e ver muita coisa (...) aquilo que precisa é de jogo teatral e não lhe tirava o texto”* ‘ICAE’.

A consciência de que as necessidades de formação teriam que ser sentidas pelos próprios performers, manifestada nos depoimentos dos interlocutores do 3.º grupo – criadores, formadores e investigadores –, aproxima-se das actuais tendências da análise de necessidades, nomeadamente as que têm emergido da reflexão nas Ciências da Educação:

Analisar necessidades significa conhecer os interesses, as expectativas, os problemas da população a formar (...) A análise das necessidades desempenha, então uma função social que, em nome da eficácia e da racionalidade de processos, procura adequar a formação às necessidades socialmente detectadas (Rodrigues & Esteves, 1993, pp. 20/21)

Efectivamente, é importante identificar previamente as necessidades antes de tornar sequer plausível a proposta de alguma intervenção: *“eventualmente podíamos fazer nós a partir do identificar essas coisas e ganhar a confiança mas estar consciente que tinha de vir deles. Situações muito simples, ditas de uma forma muito informal mas também muito cuidadosa (...) tem muito a ver com a relação que a gente consegue estabelecer com eles. Mas entrando sempre com muito respeito e valor (...) Mas usar aqueles grupos para que o encenador pudesse (experimentar) (...) iria matar o espírito das próprias Brincas e de outras tradições populares (...) porque estas coisas podem ser facilmente destruídas ou serem utilizadas com outros fins para determinados grupos poderem usar para eles. E aí mataria tudo o resto (...) Só se houvesse alguém que emergisse lá dentro”* ‘ICRW’.

Esta análise levanta uma questão importante que não pode deixar de ser reflectida. Muitos dos interlocutores dos 2.º e 3.º grupos – agentes locais e especialistas – posicionam-se face a estas manifestações partindo da perspectiva de que não existe variabilidade e inovação nas formas tradicionais, o que, como referimos anteriormente, entra em contradição com a sua própria natureza e desenvolvimento. Desta tensão nos dá conta um outro interlocutor que refere a existência de um confronto entre: *“uma certa imobilidade que algumas pessoas tentam que estas manifestações tenham e que fiquem como congeladas no tempo e (entre) aquilo que é a vida, que é normal nas pessoas, nas sociedades e nos grupos que é as coisas mudarem. E mudarem por vezes até de forma profundamente radical. E isso é que é interessante é que a gente vai encontrar o espírito das brincas em manifestações que aparentemente nada têm a ver com elas”* ‘GD(DM)’. Deste modo, numa perspectiva assente na recolha, estudo e sistematização do conhecimento produzido sobre as Brincas, este nosso interlocutor alerta para o particular cuidado a ter por parte de qualquer tipo de intromissão externa no domínio projectual e ‘íntimo’ das Brincas.

Por seu lado, Rui Arimateia, referindo-se ao processo de reapropriação dos bonecos de Sto Aleixo pela estrutura teatral CENCREV, destaca que a intervenção externa pode também ter consequências muito positivas: *“não é qualquer coisa que sentem que lhes tenha sido roubada e que agora está a ser reintroduzida com mudanças (...) aderem completamente mesmo nos locais de onde eles vieram, a zona de Estremoz, a zona de Borba, se forem lá eles são completamente acarinhados, as pessoas seguem”* ‘ILRA’.

CAPÍTULO V

Contributos do estudo das performances de teatralidade popular para a Criação e Formação teatral em contextos comunitários

*“Você só aprende quando ensina.
Da mesma forma, você só ensina quando aprende”*

(Boal, 2008, p. 34)

V. 1. Introdução

As sociedades contemporâneas caracterizam-se por um forte compromisso com a realização pessoal e social, com o bem-estar e com o desenvolvimento humano. Num mundo marcado pela globalização, as práticas criativas em contexto local, e nomeadamente as de cariz eminentemente expressivo e artístico, desempenham cada vez mais um papel de regulador entre o individual e o colectivo na esteira de uma maior convivialidade inclusiva e solidária.

Existe uma continuidade, hoje em dia em larga escala, de actividades regidas por um padrão de associativismo popular. E isso acontece em meios de índole maioritariamente tradicional com forte ligação a formas rituais (sobretudo em contextos rurais), mas também em meios onde predomina uma índole formativa, cultural e política (sobretudo em contextos de associativismo operário resultantes da industrialização e de uma maior urbanidade).

Porém, a par de algumas actividades expressivas e artísticas que persistem graças à organização espontânea de pequenos núcleos comunitários, a verdade é que cada vez mais se assiste a uma oferta externa, promovida por indústrias culturais, que todos os dias identificam novos nichos de interesse que transformam estas acções em oferta de produtos de mercado, contribuindo para o desenvolvimento das mais variadas actividades profissionais que acrescentam valor ao tecido económico.⁵¹⁹

V. 2. Perspectivas sobre função social e educacional da Arte

Já tivemos oportunidade de reflectir sobre o papel que a cultura e a arte desempenham nas sociedades contemporâneas, substituindo-se, em grande medida, ao domínio salvífico/perfectível das ideologias oitocentistas que foram ruindo ao longo do séc. XX e incorporando-se parodicamente nos novos fluxos (tendencialmente desideologizados ou afastados de valores fixos) que dão vida à massificação mediática dos nossos dias.

Para tanto, terão contribuído obviamente as perspectivas da sociedade do espectáculo, a mediatização da vida quotidiana, o mundo em rede, a volatilidade das referências, a voragem de todo o tipo de simulações e a democratização no acesso a bens culturais, imaginários e artísticos, não apenas na perspectiva do consumo, mas também da participação e interacção, ainda que amiúde de forma ilusória e assente numa pretensa liberdade de acção autónoma.

⁵¹⁹ Consultem-se as agendas culturais de toda e qualquer vila de Norte a Sul de Portugal e registe-se o peso que a divulgação destas actividades têm no conjunto da programação da oferta cultural tradicional, de espectáculos de música, teatro, dança, exibição cinematográfica e expositiva.

Ainda que partilhando pontos de vista diversos, a influência das posições de Freud (1996) e Vygotsky (1999) sobre a arte⁵²⁰ foram determinantes para a assunção do seu valor na vivência e experiência do homem comum e na formação das novas gerações.

Para Freud, o enfoque coloca-se no significado simbólico, no conteúdo comunicado com natural contributo dos mecanismos do inconsciente. Assim, desde os primórdios do homem que “*a arte constitui um meio-caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação*” (Freud, 1996a, p. 189). De facto, para este autor:

apenas em um único campo da nossa civilização foi mantida a onipotência de pensamentos e esse campo é o da arte. Somente na arte acontece que um homem consumido por desejos efetue algo que se assemelha à realização desses desejos e o que faça com que um sentido lúdico produza efeitos emocionais – graças à ilusão artística – como se fosse algo real. As pessoas falam com justiça da ‘magia da arte’ e comparam os artistas com mágicos. Mas a comparação talvez seja mais significativa do que pretende ser. Não pode haver dúvida de que a arte não começou como arte por amor à arte. Ela funcionou originalmente a serviço de impulsos que estão hoje, em sua maior parte, extintos. E entre eles, podemos suspeitar da presença de muitos instintos mágicos (Freud, 1996 b, pp. 100/101)

Na visão construtivista de Vygotsky (1999) de cariz sócio-histórico, a arte é social – tal como a ciência e a técnica o são – e apenas pode ser compreendida na relação com todas as outras esferas da vida social num contexto histórico determinado:

Devemos reconhecer que a ciência não só contagia com as idéias de um homem toda uma sociedade, que a técnica não só prolonga o braço do homem; do mesmo modo, a arte é uma espécie de sentimento social prolongado ou uma técnica social de sentimentos (ibid., p. 308)

Também a perspectiva de Jung (1964) sobre o sentido arquetípico e fundacional dos símbolos teceu uma profunda influência sobre a expressão e criação artísticas e os significados que se lhe atribuem:

Com sua propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente os objetos ou formas em símbolos (...) A interligação histórica entre religião e arte, que remonta aos tempos pré-históricos, é o registro deixado por nossos antepassados dos símbolos que tiveram especial significação para eles e que, de alguma forma, os emocionaram. Mesmo hoje em dia, como mostram a pintura e a escultura modernas, continua a existir viva interação entre religião e arte. (ibid., p. 232)

No desenvolvimento das práticas teatrais com um forte compromisso social e implicação comunitária temos que considerar os contributos não apenas do estudo das manifestações populares em que integramos a nossa pesquisa particular sobre as Brincas, mas também as alterações significativas que as várias correntes teatrais do

⁵²⁰ As suas posições situam-se em pólos opostos da tradicional dicotomia conteúdo e forma na análise e compreensão da criação artística. Para Eisner (1998), a Educação Artística permite estabelecer a ligação conteúdo/forma com a cultura onde ocorre: “*Art education should enable students to understand the connection between content and form. . . and the culture in which the work was created*” (ibid., p. 97).

séc. XX introduziram, nomeadamente nos campos da recepção e da formação do actor. Também teremos que levar em conta os contributos decorrentes dos novos paradigmas psico-pedagógicos que possibilitaram a sistematização praxiológica no âmbito do teatro educação e do teatro aplicado.

No quadro da nossa reflexão sobre o papel da arte e das expressões artísticas no desenvolvimento dos indivíduos, não podemos deixar de salientar o ponto de vista de Rogers (1977), que coloca a “*pessoa*” no centro de qualquer tipo de acção e intervenção. Também relevamos as perspectivas do humanismo personalista, no que se refere à arte e à criação, enquanto constituintes essenciais da cultura e da vida (Menuhin, 1998), e no seio das quais a cultura se pode definir como “*a obra do homem (...) a cultura é a obra do espírito do homem*” (Patrício, 1997, p. 23). Neste sentido, para Edgar Morin (2000), o verdadeiro desenvolvimento humano implica “*o desenvolvimento conjunto das autonomias individuais, das participações comunitárias e do sentimento de pertença à espécie humana*” (Morin, 1999, p. 59), aprofundado através do enunciado conceptual de saberes satélites:

Nosso objetivo é saber como pensar essas aquisições fundamentais que alguns chamam de cultura comum; como retirar daí o que há de mais importante a ensinar e por meio disso evitar o amontoamento dos saberes. Os saberes são empilhados porque não são reunidos e ligados uns aos outros. Existe uma maneira de organizar os saberes que permite realçar núcleos de importância com relação aos saberes satélites (Morin, 2002, p. 270)

Para o mesmo autor, nas suas recomendações sobre a educação para os jovens de um novo milénio, esta deverá ilustrar o princípio da unidade/diversidade em todas as esferas da vida.

Por outro lado, na área educacional, a arte tem vindo a ser considerada como um meio de excelência para o exercício do pensamento crítico, um processo de libertação do pensamento humano, considerado o objectivo último de toda a educação.

educar esteticamente alguém significa criar nessa pessoa um conduto permanente e de funcionamento constante, que canaliza e desvia para necessidades úteis a pressão interior do subconsciente. A sublimação faz em formas socialmente úteis o que o sonho e a doença fazem em formas individuais e patológicas. (Vygotsky, 2001, pp. 338/339)

As perspectivas sobre o jogo e a actividade lúdica no desenvolvimento ontológico do ser humano revelam-se, portanto, cruciais neste tipo de fundamentação.

V. 3. O papel do Jogo no desenvolvimento

Vários foram os autores que se debruçaram sobre o jogo como actividade própria do ser humano,⁵²¹ afirmando-se de diversas formas, ao longo do seu desenvolvimento (Huizinga, 1992; Duvignaud, 1997; Caillois, 1990; Piaget, 1978; Froebel, 2001; Wallon, 1981; Winnicott, 1975). O prazer de jogar está, pois, presente não apenas na infância mas ao longo de toda a vida. Na perspectiva de Huizinga (1992), a actividade

⁵²¹ A actividade lúdica não é no entanto exclusiva do homem.

lúdica rege-se por um conjunto de regras que introduzem na vivência quotidiana “*uma perfeição temporária e limitada*” (ibid., p. 13) que acede a uma dada vivência estética. A actividade pressupõe ainda o convívio da “*vivacidade e da graça*” (ibid., p. 9) e requer dos jogadores uma grande disponibilidade interna. Duvignaud (1997) reconheceu igualmente um importante papel no jogo, atribuindo-lhe um carácter de maior liberdade e de gratuitidade. Para este autor, existe uma desfuncionalização na actividade lúdica.

Segundo Néspoli (2004) “*O ritual associa-se aos jogos populares e as brincadeiras infantis; ao universo da oralidade, onde o espaço da memória atravessa o imaginário coletivo através dos cantos, das danças, dos mitos, das formas visuais, da ação*” (ibid., p. 31). Desta forma ritual e jogo coexistem no tipo de performances em que integramos as Brincas. Para este autor “*No ritual contemporâneo, brincar é interagir*” (ibid., p. 31) o que corrobora o uso do jogo no âmbito educacional.

Froebel (2001), por seu lado, ao considerar o jogo como uma actividade fundamental no desenvolvimento ontológico, propôs que não deveria ser dispensado no processo de aprendizagem, criando assim as condições para o aparecimento do drama educacional:

Os jogos desenvolvem técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar (...). Isto torna a forma útil não só para o teatro formal, como especialmente para os atores interessados em aprender improvisação, e é igualmente útil para expor o iniciante à experiência teatral, seja ele adulto ou criança (Spolin, 1982, pp. 4/5)

Sobre a presença do jogo que naturalmente se evidencia nas relações profundas entre cultura, teatro e vida, Luís Miguel Cintra (2000) referiu o seguinte:⁵²²

Este teatro pressupõe uma cultura. Esta peça que tem a mais complexa intriga que se pode imaginar, não está interessada em contar uma nova história, lembra o já sabido. É um enorme jogo com a memória de todas as histórias que a cultura inventou, repetiu e glosou e guardou na memória. Coisas das nossas vidas e das vidas dos outros, da tradição popular, episódios das crónicas, da Bíblia, da tragédia grega, de todas as comédias, de contos de fadas e carnavais, pedaços de música, de poesias. Entretém-se a cruzar estas coisas, a revelar ou inventar os laços que as podem unir. Desequilibradamente, sim, ao ritmo da paixão, mas, ao contrário do que se diz, numa perfeita unidade como nos sonhos. E parece um puzzle de citações. Citações de todos os contos tornados em teatro. Citações também de tantas personagens e histórias de todo o teatro que Shakespeare foi escrevendo para mostrar o Homem. Este teatro quer ser jogo, ou convenção, para se tornar em terreno de mitos, representar o Homem, dar-lhe sentido, ou temer e amar o seu mistério, naquele ponto em que a memória já confunde todas as épocas para só tentar conhecer, divertindo-se com os seus anacronismos (Cintra, 2000)

V. 4. Pressupostos do Teatro Educação

Como questão prévia à análise dos possíveis contributos para a criação e formação teatral na comunidade torna-se necessário identificar sucintamente os princípios que fundamentam as abordagens teatrais comunitárias nas suas dimensões educa-

⁵²² Este texto é um extracto do texto de apoio da peça “*Cimbelino Rei da Britânia*” de Shakespeare, es-treado pela Cornucópia em Lisboa em Junho de 2000.

cionais, artísticas, sociais e culturais. Assim, importa compreender inicialmente o desenvolvimento do Teatro Educação na sua relação com a mudança operada no teatro contemporâneo e a sua fundamentação no espaço educacional a partir dos pressupostos das correntes pedagógicas, psicológicas e do movimento do teatro para a infância, ocorridas ao longo do séc. XX.

V. 4. 1. Teatro no séc. XX

As alterações operadas a partir do século passado nas práticas teatrais e no próprio entendimento do que é o teatro são cruciais para o entendimento dos contributos. As mudanças operadas no teatro do século XX traduziram-se por um grande eclectismo (Berthold, 2005; Pavis, 1996; Corvin, 1991; Carlson, 2004, 1997; Zarrili, McConachie, Williams & Sorgenfrei, 2006; Lehmann, 2007; Helbo, Johansen, Pavis & Ubersfeld, 1991).

A abertura do “*Théâtre Libre*” de André Antoine (1858-1943) – o grande divulgador dos inovadores estrangeiros em França (Wedekind, Strindberg entre outros) – marca simbolicamente o momento de uma reviravolta fundamental no entendimento do teatro. No mesmo ano (1887) em que a luz eléctrica substitui a iluminação a gás, consistindo numa das inovações de que beneficiará a arte do palco no final de oitocentos, a par, por exemplo – entre outras –, do advento do encenador como responsável último pela criação teatral). Também a preocupação com a preparação e treino do actor sofre uma profunda revolução com Stanislavsky, assistindo-se a partir daí a diversas fundamentações que colocam as metodologias de formação no cerne das práticas teatrais (legados que chegarão, mais tarde, a Grotowsky, Barba, Brook).

A partir desta génese ‘tecno-estética’, dois caminhos principais (atravessados por diversas tentações e tendências) vão-se desenhando por entre a amálgama das influências modernistas: um teatro ritual, apontando para uma abstracção universalista, síntese das revoluções marxista e anarquista e ainda da psicanálise; e um teatro realista, de intervenção social, marcado pelo compromisso político e ideológico, de vocação predominantemente marxista. Referenciemos Piscator e Brecht no desenvolvimento dum teatro épico profundamente implicado politicamente, desenvolvido por este último. (e. g. peça didáctica)

Destes dois caminhos serão herdeiros os movimentos da nova “*vanguarda*” das décadas de cinquenta e sessenta, com implicações variadíssimas ao nível das propostas de linguagem. Para além dos inclassificáveis, caso dos grandes poetas da palavra (Frederico Garcia Lorca, Eliot, Claudel entre outros), e das propostas textuais de um teatro de tese existencialista (Sartre e Camus), que desembocou no “*Teatro do Absurdo*” antecipado pelo grotesco de Pirandello e desenvolvido eximamente de modos diferentes por Ionesco, Beckett e Pinter, é, por fim, a fábula dramática e a linguagem verbal (ou a sua anulação a favor do gesto didascálico como no mimodrama) que acabarão por se constituir como palco de excelência para falar da morte da personagem, da morte do sujeito, da morte de Deus e da impossibilidade da salvação social. Não podemos deixar de salientar, nos efeitos do pós-guerra, duas referências importantes dos inícios dos anos cinquenta: em 1951 o primeiro espectáculo do Living Theatre e, em 1952, a criação do Black Mountain College de Jonh Cage. Um e outro influíram muito na per-

cepção actual da performance e, já nos anos sessenta, nas cada vez mais numerosas experiências de criação colectiva, de que foram exemplo o Open Theatre (que acabaria por colocar em causa todo o tipo de convenções). A partir daqui, o teatro saiu para a rua e todos os seus renovados componentes se convertem em actores/actantes implicados.

Neste entrecruzar de narrativas suscitadas pelas transformações operadas pelo e através do teatro, há autores que se tornam importantes no quadro do teatro educação e do teatro comunitário. É o caso de Brecht (1967), Brook (1970, 2002), Barba (1994b, 2006) e Boal (2008, 1984).

Brecht (1967) identificou o teatro realista de índole psicológica como manifestação cultural vinculada à ordem “*burguesa*” e propôs uma nova dramaturgia anti-aristotélica e um novo tipo de espectáculo, o teatro épico. O autor valorizou o papel da crítica, propôs o processo de processo de estranhamento (distanciação) e definiu o par ‘divertir-instruir’ como base de toda a actividade teatral⁵²³. Os textos de Brecht são racionais, objectivos, secos, contidos, directos. Glorificam a ciência, o progresso da técnica sobre a natureza e discutem a utilidade desse progresso para os homens, teatralizando o conflito do indivíduo com a sociedade. Muitas das suas peças são encenadas tendo em vista efeitos pedagógicos sobre os próprios participantes. Koudela (1991) é a grande divulgadora em língua portuguesa da peça didáctica e da sua utilização no Teatro Educação. Brecht investigou ainda outras manifestações culturais, incluindo populares e orientais, para melhor compreender e reflectir sobre a sociedade através do teatro.

Para Brook (2002), a essência do teatro reside num mistério chamado “*o momento presente*” (ibid., p. 68). O autor enfatizou o facto de a clareza de intenções poder ser alcançada pelo actor através de três estados contíguos: “*vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível*” (ibid., p. 15)⁵²⁴.

⁵²³ Para Brecht (1963, 1973) o teatro está comprometido com o processo político e o seu objecto é a análise do comportamento dos homens. Não pretende, pois, à partida, nem hipnotizar nem anestesiar o espectador. Ao contrário, o teatro teria como função despertar no público a única atitude cientificamente correcta: a crítica. O processo de *estranhamento (distanciação)*, que Brecht propõe, procura justamente introduzir na arte essa atitude crítica fundamental para que o espectador possa tirar as suas próprias conclusões. Segundo o próprio Brecht “*Trata-se em resumo, de uma técnica de representação que permite retratar acontecimentos humanos e sociais de uma maneira a serem considerados insólitos, necessitando de explicação, e não tidos como gratuitos ou meramente naturais. A finalidade deste efeito é fornecer ao espectador, situado de um ponto de vista social, a possibilidade de exercer uma crítica construtiva*” (Brecht, 1967, p. 148). Para Brecht o teatro deve ao mesmo tempo instruir e divertir. Esse novo tipo de teatro, que Brecht chamará de “*Teatro Dialéctico*”, destruirá os cânones da estética antiga e será baseado na sociologia. Ele está, nesse sentido, interessado sobretudo no novo espectador, o homem disposto a destruir o velho estilo teatral. Outra abordagem de Brecht é o Teatro Didáctico. A frase de Brecht de que “*O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didáctico. . . “serve de defesa em relação àqueles que se opõem à utilização da arte como instrumento de educação. Brecht escreve obras rígidas, teoremas políticos, que lembram o teatro jesuíta do século XVII, quando o palco foi usado como arma pela Contra Reforma.*

⁵²⁴ “*Cada raça, cada cultura pode trazer sua própria palavra para uma frase que una a humanidade. Não há nada mais vital para a cultura teatral do mundo do que o trabalho conjunto de artistas de diferentes raças e origens*” (Brook, 2002, p. 15). Para Brook, o “*momento presente*” compreende uma “*experiência colectiva*” e para isso é necessário que haja uma “*base comum*” tendo em vista a partilha na plateia dessa experiência que pressupõe diversos níveis de compreensão.

O trabalho que Barba desenvolveu no Odin Theatre não acompanhou deliberadamente as tendências da arte contemporânea⁵²⁵. Para Barba (2008), o trabalho do actor deveria consistir numa procura que acabasse por congrega elementos da sua personalidade com os elementos da tradição cénica e do seu contexto cultural. Barba procurou nas heranças expressivas de várias culturas o sentido profundo para as suas pesquisas de formação. Inicialmente, baseando-se na identificação de pretensos “*universais*”, desenvolveu um estudo sistemático que visou a criação de um programa específico no treino do actor. Na perspectiva de Barba (1994b), “*o ator-bailarino explora sua identidade cultural, seu horizonte histórico-biográfico. Os resultados artísticos são relativos à sua herança, experiência e visão do mundo. Esta relatividade permite que cada ator-bailarino seja único e diferente*” (ibid., p. 10). Em Barba, encontra-se uma clara herança de Grotowski, no sentido da procura de uma ‘*verdade*’ que pudesse conferir sentido ao desenvolvimento do seu método⁵²⁶.

O teatro de Boal considerou a possibilidade de todos os seres humanos serem ‘*tocados*’. Para Boal (2008, 1984) e Srampickal (1994) entre outros, o teatro permite que as pessoas simples, tradicionalmente sem voz e sem direitos, possam experienciar/reflectir sobre a sua condição e dessa forma possam tomar consciência em colectivo, condição para que se tornem protagonistas de mudança e transformação. Encontram-se nesta proposta/utopia muitas proximidades com a visão educacional libertária de Paulo Freire⁵²⁷. Além do desenvolvimento do Teatro do Oprimido, hoje replicado por todo o mundo, Aguilar (2009) considera que as principais criações e inovações de Boal fo-

⁵²⁵ “*Our art is not made to be art. It doesn’t strive to reach a definitive form. It endeavours to vanish. It is an archaic art, not only because today it is excluded or it excludes itself from the main performance genre of our time – that of the reproduced and reproducible image. But above all because in the guise of a pastime it can conceal a spiritual search, a process that shakes, strengthens and at times changes our consciousness, introducing us to a condition governed by other values. (...) we must not forget that theatre is fiction in transit toward another reality, toward the refusal of the reality that we presume to know. Theatre is fiction that can change both those people who act as well as those who observe. Nothing grandiloquent, menacing, heretical, extreme. Just a pastime. Being a pastime is the elementary level of our art, as is bread for Mediterranean food. You can’t eat without bread. But in the end bread alone is not enough. The pastime may be a value in itself. When time seems never to pass, for those deprived of freedom or those who stand before their own suffering, the amputation of their identity or their death, the pastime can be a formula for life, a resilience to horror*” (Barba, 2008).

⁵²⁶ “*Cada vez que os alicerces começarem a tremer sob seus pés, cada vez que não estiver seguro da estabilidade de suas experiências passadas; – me aconselhava Grotowski; – regresse as suas origens*” (Barba, 1991, p. 23). Nestes dois referenciais do teatro contemporâneo com preocupações interculturais encontra-se a procura de uma matriz que permita o desenvolvimento da identidade própria do actor. Para Ferracini (2001): “*Matriz é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material, à qual ele poderá recorrer, sempre que deseja para a construção de qualquer trabalho cénico. A matriz é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada*” (ibid., p. 116).

⁵²⁷ Boal reconhece: “*... não posso esquecer do Paulo Freire. Meu livro chama Teatro do Oprimido como uma claríssima alusão ao meu querido amigo que morreu sete anos atrás, que escreveu a Pedagogia do Oprimido. É uma influência dele também. Dele mais ainda porque ele trabalhou no Brasil em situações que pareciam com aquelas que eu trabalhei também*” (Boal, 2004, p. 71).

ram “o *Teatro Fórum e o Teatro Invisível, técnicas que hoje são mais utilizadas nos espaços político, social e terapêutico do que no artístico*” (ibid., 2009), como pretendia, inicialmente, o seu criador⁵²⁸.

Estas personalidades referenciais numa nova abordagem teatral, quer ao nível da criação, quer ao nível da formação de actores, sofreram a influência decisiva das grandes mudanças operadas na sociedade do pós-guerra, com destaque para as transformações dos estilos de vida dos anos sessenta, em que valores, regras e normas vindas das anteriores gerações foram sendo substituídas por uma visão muito optimista e ilusória do ser humano e pelas novas utopias de teor comunalistas. No movimento da democratização cultural, vivido nos anos sessenta e setenta, o teatro funcionou como um dos “*principais instrumentos de acção cultural*” (Desgranges, 2003, p. 46). Nesse período, afirmou-se um movimento que “*defendia o direito da criança de possuir uma produção cultural que lhe fosse especialmente dirigida e seu direito à prática artística*” (ibid., p. 48). Temos, neste último caso, em Portugal os exemplos dos Grupos *O Bando*, *Papaléguas* e *Saltitões*, criados como grupos de teatro para a infância e a juventude, ainda nos anos setenta e que acabariam por impulsionar a reflexão em torno do teatro junto dos públicos jovens.

João Brites (2009), fundador do *Bando*, considerou que a influência popular foi determinante no percurso do grupo e de uma forma de entender o teatro para a infância: “*fundámo-nos como grupo de teatro para a infância (...) que não queria um teatro redutor, não era um teatro infantil, era um teatro (...) que aquilo que fazia era para nós, e podíamos partilhar com as crianças (...) acreditávamos (numa) maneira de estar com as pessoas, com a comunidade, com as crianças (baseada numa) relação de construção de um imaginário teatral, duma linguagem teatral a partir da interferência com a memória colectiva e com as pessoas concretas*” (ibid.)

Também no âmbito das estruturas de criação teatral, surgiram nessa época diversos programas de acção que tiveram a sua origem na reflexão sobre a missão social deste novo tipo de estruturas. Foi o caso, apenas a título de exemplo, da *Comuna*, através do desenvolvimento de actividades de índole teatral e cultural com as crianças vizinhas do Casarão Cor-de-rosa (Mota, 1994) e da *Unidade de Infância do Centro Cultural de Évora* que, inserida num vasto programa de descentralização cultural, acabou por contribuir para a formação dos públicos na região (Guerra, 2000; Bento, 2003).

⁵²⁸ “*Augusto Boal acabou por praticar, depois de eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro pelo PT (Partido dos Trabalhadores), o Teatro-Fórum, onde a partir da intervenção dos espectadores, criava projectos de lei. (dando origem ao) Teatro Legislativo...*” (Aguilar, 2009). Nos últimos anos Boal (2009a) procurava fundamentar uma estética do oprimido já que essa era uma das razões apontadas pelos seus contraditores para o fraco valor artístico deste tipo de produções.

De referir ainda, no termo desta breve reflexão sobre os contributos gerados pelas grandes mudanças operadas no teatro do séc. XX, a intersecção que muitos destes processos agenciaram em domínios como o antropológico⁵²⁹ e as dimensões ritualísticas que foram sendo produzidas, nas performances contemporâneas, a partir dos anos sessenta⁵³⁰. Como já tivemos ocasião de explicitar em capítulos anteriores, a reflexão de Schechner (1985, 2002) tem vindo a demonstrar, precisamente, a não existência de distinção entre Rito e Teatro, representando eventos de idêntica natureza e que traduzem a Performance.

V. 4. 2. Os contributos dos movimentos educacionais centrados no aluno e na aprendizagem

Como fundamento duma sistematização das práticas do teatro na educação, não (apenas ou ainda) como actividades de âmbito cultural, recreativo e evangelizador⁵³¹, dever-se-á salientar a importância decisiva do movimento da Escola Nova e dos contributos de eminentes pedagogos como Pestalozzi e Froebel. Um e outro, inspirados na concepção paidocêntrica de Rousseau, tomaram a criança como centro das preocupações educacionais e veicularam uma concepção pedagógica centrada na actividade e no contacto directo e experiencial com o meio. Também a teoria evolucionista de Darwin, o pragmatismo de Dewey, as teorias psicanalíticas de Freud e o desenvolvimento da psicologia, nomeadamente através das perspectivas desenvolvimentistas de Piaget e da valorização dos aspectos cognitivos e afectivos no desenvolvimento humano de Wallon, contribuíram decisivamente para a fundamentação da importância do drama no processo de educação.

Os contributos de Dewey (1958, 1971) e Read (1982) realçaram a importância que a arte pode desempenhar no processo educativo. Encarnaram a perspectiva que sublinha a importância da experiência, percepcionando-a como mais válida do que a teorização e a própria instrução formal. Para ambos os autores, a afectividade e a expe-

⁵²⁹ Já tivemos oportunidade ao longo do trabalho de referir nomeadamente os contributos paradigmáticos de Schechner (1985) e Turner (1982) que realizam cada um deles um percurso inverso de aproximação: teatro / antropologia. “*Teatro, segundo Richard Schechner, é ritual. Acrescentemos que, segundo Victor Turner, é também um género de metacommentário social, em que os performers adquirem conhecimento sobre si próprios, revelando o seu estatuto, simbolizado pela máscara, perante o mundo, como que mostrando o seu próprio rosto aos outros performers e ao público. O carácter repetitivo e recíproco dos espectáculos sociais de fundo ritualístico – a interacção performer-público, baseada num acontecimento do passado confere-lhe a potencialidade performativa e constitui a verdadeira fonte do teatro visto sob a perspectiva antropológica*” (Kalewska, 2005).

⁵³⁰ Refira-se a este propósito a feliz sistematização de Kalewska, sobre a formulação de Schechner: “*Richard Schechner delinea alguns pontos de contacto entre o teatro e os espectáculos ritualísticos (a questão da consciência do performer, a intensidade da relação performer-público, a interacção entre os mesmos, a chamada ‘sequência’ das sete fases do espectáculo, a transmissão dos saberes performativos e a questão dos critérios da avaliação), frisando sempre o papel do público*” (Kalewska, 2005).

⁵³¹ O teatro em contexto educacional está presente ao longo da história da educação. Nesse sentido o contributo dos jesuítas terá sido uma marca fundamental a partir do século XVI “*período em que o teatro foi inaugurado como instrumento pedagógico nas escolas jesuíticas da Europa e no Brasil*” (Barros, 2008).

riência pessoal e directa da criança e do jovem desempenham um papel insubstituível no seu processo de educação. Esta visão constituiu-se como um berço favorável ao nascimento do movimento pedagógico do teatro com finalidades educacionais.

V. 4. 3. Os pioneiros do teatro educação⁵³²

Na reflexão que se impõe sobre este tema tomámos como referência diversos estudos tendentes a uma aproximação à história do drama na educação (Bolton, 2007; Eriksoon, 2011). Uma das pioneiras do drama na educação nos E. U. A., Winifred Ward (1947, 1952), criou e desenvolveu o conceito “*creative dramatics*” que passou a ser a imagem de marca americana, ao nível do desenvolvimento metodológico do drama na educação. Oriunda do teatro onde defendia uma metodologia criativa na formação de actores, Ward orientou a sua abordagem no campo da expressão dramática/drama, postulando uma metodologia virada para a valorização do processo, numa perspectiva que se viria a aproximar da ideia de “*personal development*”. Pode considerar-se que a sua postura na educação foi fortemente influenciada pelos ideais de Dewey. A autora defendeu uma metodologia de abordagem dramática, teorizada sobretudo em duas obras *Playmaking with Children* (Ward, 1947) e *Stories to Dramatize* (Ward, 1952), que indicava a forma de educar as crianças no pensamento criativo, na cooperação e compreensão dos outros, proporcionando o crescimento individual. Segundo Bolton, (2007) Ward foi uma precursora introduzindo “*Dramatics*” como disciplina opcional em escolas americanas já em 1924.

Uma seguidora de Ward, Geraldine Siks (1977), colocou uma maior ênfase no drama infantil como forma de arte, postulou uma série de competências dramáticas necessárias à criação e fundamentou ainda as bases do drama na educação, relacionando as teorias de Piaget (no campo do desenvolvimento psicológico) com as teorias da arte e da criatividade de Read⁵³³. Na terminologia utilizada por Siks, surgiu um novo conceito – “*process-concept structure approach*” – que muito viria a influenciar as práticas da expressão dramática/drama em contextos educacionais. A finalidade do drama na educação passou a ser vista como uma ajuda – “*to open children’s minds, stimulate their imaginations and language abilities, and spark their enthusiasm for continued personal development and discovery*” (Siks, 1977, p. 9). A teorização de Siks permitiu ainda uma

⁵³² Referimo-nos a pioneiros no sentido de uma acção com intencionalidade pedagógica em que os contributos do teatro e psico-pedagógicos são mobilizados. Desse facto decorre a fundamentação das intervenções em contextos educacionais.

⁵³³ “*Piaget’s theories are particularly relevant to educational procedures for drama with children. By its nature drama activity involves children in social and physical activities where they are required to think, talk, manipulate concrete materials, and to share viewpoints in order to arrive at decisions*” (Siks, 1977, p. 22). “*Read’s principles govern the process-concept structure approach to drama with children. By nature children originate and express what is deepest in their feelings and their unconscious drives. Children need to learn, however, how to perceive and form drama in its many varied forms*” (ibid., p. 10).

distinção clara no que respeita ao papel que o drama desempenha ao nível educativo: como uma metodologia de ensino ao serviço de outras aprendizagens em contexto de sala de aula, ou tão-só como uma manifestação artística autónoma⁵³⁴.

McCaslin (1974) é uma outra referência americana na fundamentação do drama na educação. Seguidora do trabalho desenvolvido por Ward e Siks, McCaslin sistematizou o trabalho das suas contemporâneas elencando uma lista dos objectivos educacionais que deveriam ser alcançáveis através de certas técnicas criativas dramáticas, tais como:

1. *An opportunity to develop the imagination;*
2. *An opportunity for independent thinking;*
3. *Freedom for the group to develop its own ideas;*
4. *An opportunity for cooperation;*
5. *An opportunity to build social awareness;*
6. *A healthy release of emotion;*
7. *Better habits of speech;*
8. *An experience with good literature;*
9. *An introduction to theatre arts* (ibid., pp. 11/17)

Para Bolton (2007), “McCaslin (...) became a world authority on drama education, particularly in training teachers how to use stories (...) these American pioneers attracted visitors from all over Europe, especially Scandinavia” (ibid., p. 49).

Viola Spolin (1982), ao sistematizar em forma de jogos uma abordagem inspirada na formação de actores, consagrou, por sua vez, ao teatro educação várias obras, entre as quais o *Manual improvisation for the Theatre* (1963) tem sido um auxiliar importante para muitos professores e educadores. Através de exemplos do seu extenso repertório de jogos teatrais, Spolin propôs e organizou uma série de termos relacionados com os elementos técnicos no treino de actores, tais como “emoção”, “energia”, “foco”, “instrução” e “marcação não-direccional”. Spolin inspirou-se nos jogos tradicionais e nas suas regras para consolidar a abordagem dos jogos teatrais que colheram uma ampla divulgação, dadas as suas vastas possibilidades de aplicação (não apenas limitadas à preparação do actor).

Nesta breve síntese em que englobamos os contributos de pioneiras como Ward, Siks, McCaslin, Spolin aos quais podemos acrescentar também a precursora fundamentação de Cook,⁵³⁵ percebem-se claramente as duas vertentes na orientação do trabalho teatral em contextos educacionais: na perspectiva da aprendizagem artística/teatral e na perspectiva de desenvolvimento pessoal. Aliás, do ponto de vista metodológico, as actividades dramáticas desenvolvidas na educação aparecem reiteradamente numa abordagem dual: 1 – ou como meio de ensino; 2 – ou como arte.

Tradicionalmente estas abordagens surgem relacionadas com o amplo debate em torno do processo e do produto. Ao desenvolverem-se como um meio de ensino, a sua orientação aproxima-se mais dos traços característicos duma abordagem pro-

⁵³⁴ Esta discussão mantém-se actual e continua a constituir-se como um objecto de estudo polémico. Neste sentido, Geraldine Siks defendeu: “I believe that if drama is taught primarily as an art in education at all educational levels, including teacher education, it will affect child development and learning, and simultaneously serve to advance drama as an art” (Siks, 1977, pp. 7-8).

⁵³⁵ Cook, através da formulação realizada em *The Play Way* (1917) é também uma referência importante no quadro da aprendizagem pelo drama.

cessual, com uma filosofia de base derivada do progressivismo, enquanto, que as que se organizam na perspectiva do conhecimento de uma forma de arte, convocam uma abordagem mais orientada para a realização de um produto (derivando – mesmo que já longinquamente – da filosofia subjacente ao movimento do teatro infantil).

Importa constatar, dum ponto de vista histórico, a dupla influência que se operou no desenvolvimento do campo da educação e do campo do teatro. Os ideais da escola progressista, sistematizados no ‘aprender fazendo’ e no desenvolvimento de todos os aspectos da personalidade, foram amplamente abraçados pela gente do teatro educacional, ao mesmo tempo que, na maioria das escolas nascidas do movimento progressista, se aplicam meios dramáticos como forma de os ideais enunciados serem implementados.

Expoente brilhante desta dupla influência foi Peter Slade (1954, 1968), pioneiro do drama informal em Inglaterra, que, por volta de 1930, antes ainda de ter desenvolvido o conceito de “*child drama*”, formou a sua primeira companhia de teatro da infância, resultado de um certo mal-estar e insatisfação com o trabalho desenvolvido neste domínio. Também Brian Way (1967), outra referência importante neste campo, começou como director duma companhia de teatro para crianças e, embora trabalhando com actores profissionais, tentou sempre activar metodologias nas audiências infantis, de forma a, que pudessem participar como “*actores*”. Este esforço de teatro participativo ficou conhecido como “*The Brian Way’s Method*” e mostrou-se muito relevante, no quadro do teatro infantil, para o aparecimento e fundamentação dos pressupostos do teatro na educação. Aliás, o desenvolvimento do movimento do teatro para a infância, quer de origem anglo-saxónica, quer de origem francófona (caso dos contributos de D’Astée), teve grande influência em Portugal no desenvolvimento das práticas dramáticas com crianças.

Peter Slade, considerado por muitos como o pai do “*drama educacional*”, evoluiu lentamente desde os tempos em que, como director de companhias de teatro para a infância, o preocupavam aspectos como a formação formal e o treino específico dos actores (que se ocupavam destes níveis etários) até acabar por se centrar, cada vez mais, numa orientação influenciada por uma visão paidocêntrica da educação que visava o processo em contexto informal. Slade considerava necessário especificar o “*drama*” – uma parte da vida e “*teatro*” – como uma forma de arte, já que esta diferenciação permitia definir o papel do “*drama na educação*”. Para o autor, as crianças não têm necessidade de uma audiência, já que ao envolverem-se na actividade dramática, estão – em permanência – a descobrir e a experienciar directamente a vida, sem necessidade de um olhar exterior. É desta postura firme de Slade que decorre a ideia da ‘não exposição’ em palco de crianças. A actividade dramática foi, pois, considerada sobretudo como um jogo – o meio natural de a criança se descobrir e se expressar –, tendo este

princípio sido, para Slade, a base do “*Child Drama*”, arte da criança por direito próprio, onde se desenvolveram duas importantes qualidades: absorção e sinceridade, uma e outra, elementos chave do desenvolvimento pessoal⁵³⁶.

Brian Way (1967) levou ainda mais longe o princípio do desenvolvimento pessoal. Aliás, a sua filosofia dramática baseou-se numa visão holística do homem que visava a promoção do desenvolvimento humano integral. O autor considerou o “*drama*” como um facilitador universal da aprendizagem e, portanto, como um processo em crescimento e em desenvolvimento constante, enfatizando a centralidade de uma orientação processual. Claro está, o domínio de competências básicas torna-se necessário para a compreensão da natureza das actividades dramáticas. Way considerou ainda existirem sete facetas da personalidade não hierarquizadas que deveriam, ao longo da vida, ser potenciadas de forma a proporcionar um crescimento harmonioso: concentração, sentidos, imaginação, eu físico, fala, emoção e intelecto. O “*drama*” tornava-se, neste âmbito, naturalmente, uma das formas potenciadoras desse desenvolvimento único e individual⁵³⁷.

Na mesma linha de pensamento, Lapierre & Aucouturier (1985) referem que o importante não será o resultado imediato, através do sucesso obtido com determinado “*exercício*”, mas o desenvolvimento de uma atitude de desafio – criativa – diante de novas situações.

Dorothy Heathcote (1984, 1980), partilhando dos mesmos pontos de vista de Slade e Way sobre a universalidade do impulso dramático inerente a todo o ser humano, foi um pouco mais longe ao desenvolver uma metodologia de abordagem dramática, conhecida internacionalmente e sustentada pela investigação académica. Essa abordagem enfatizou o pensamento em função do indivíduo social e do seu desenvolvimento pessoal, como garante de uma mais-valia relacional com o outro. A autora recorreu, pela primeira vez, a conceitos dramáticos orientados para o desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem, assumindo o drama um papel de relevo como meio educacional. Uma frase de Heathcote bastante popularizada – “*to put oneself in someone else’s shoes*” – ilustra bem o seu processo de trabalho dramático favorito: “*improvisational role-play*” (Wagner, 1990), que pressupõe o facto de todo e qualquer indivíduo possuir o dom da identificação com os outros e ainda o dom de ‘re-viver’ ou de ‘ante-viver’ situa-

⁵³⁶ “*I have no hesitation in affirming that there exists in fact a Child Drama that is an art form in its own right, which should be recognized, respected, nurtured and developed*” (Slade, 1954, p. 9). Slade considera ainda a questão da relação professor/aluno como uma questão essencial para o desenvolvimento do seu método de trabalho ao nível do drama/expressão dramática, já que este enfatiza sobretudo a experiência e descoberta pessoal que requer um clima de confiança: “*Trial and adventure can become joyous. Confidence is gained by practice. Practice improves movement and speech. Resourcefulness is developed*” (Slade, 1954, p. 106). Também a relação de confiança com os outros, no grupo, é para Slade um elemento fundamental no suporte do jogo, abrindo caminho a uma das funções essenciais do desenvolvimento dramático, a capacidade de dar e receber – ‘*in-flow*’ e ‘*out-flow*’ – permitindo, desta forma, toda a sorte de experiências colectivas.

⁵³⁷ Colocando a ênfase no aspecto do desenvolvimento da individualidade refere “*Education is concerned with individuals; drama is concerned with the individuality of individuals, with the uniqueness of each human essence*” (Way, 1967, p. 8). No entanto apesar de considerar como contributo central do “*drama*” o facto de dar às pessoas uma crescente segurança nas suas próprias potencialidades, este processo é desenvolvido em interacção com os outros e com o mundo que rodeia.

ções importantes para si próprio. Este processo de identificação (com alguma influência brechtiana) poderia, deste modo, ser experienciado por todo e qualquer ser humano, através da activação dum instinto dramático considerado natural.

Heathcote (1984) encarou o drama como um meio de construir conhecimento num confronto real da vida com a vida. Através do “*improvisational role-play*”, as situações de vida podiam assim ser experimentadas e testadas de modo a que novos sentidos pudessem ser gerados. A experiência de aprender sobre a vida (incluindo os aspectos mais cognitivos e os mais puramente conativos) através do drama tornou-se, deste modo, na questão central na definição de “*drama as education*”, preconizada pela autora:

I define educational drama as being anything which involves persons in active role-taking situations in which attitudes, not characters, are the chief concern, lived at life-rate (i. e. discovery at this moment, not memory based) and, obeying the natural laws of the medium. I regard these as being (I) a willing suspension of disbelief, (II) agreement to pretense, (III) employing all past experiences available to the group at the present moment and any conjecture of imagination they are capable of, in an attempt to create a living, moving picture of life, which aims at surprise and discovery for the participants rather than for any onlookers (Heathcote, 1984, p. 61)

Estes três passos do processo dramático enunciados por Heathcote tornar-se-iam condição essencial para que ocorresse aprendizagem⁵³⁸.

Podemos sistematizar os contributos pedagógicos de Heathcote, tendo em conta as suas influências nas tarefas da educação, do seguinte modo:

- 1 – Um método de ensino que envolve toda a personalidade do aluno num contexto de jogo similar à realidade;
- 2 – Um método centrado no aluno;
- 3 – Um processo que tem como objectivo, a solução dos problemas;
- 4 – Um método que postula a existência de uma boa comunicação e cumplicidade entre alunos e professor.

O drama passaria, deste modo, a ser equacionado como podendo ser utilizado por outras disciplinas, já que as suas técnicas assim o permitiam: “*Drama is no longer considered simply as another branch of art education, but as unique teaching tool, vital for language and invaluable as a method for the exploration of another areas*” (Heathcote apud Wagner, 1990, p 28).

⁵³⁸ No entanto, apenas aquelas ‘experiências limite’ que estão ligadas a uma descoberta inesperada (o chamado ‘factor surpresa’) têm um real valor educativo, porque são as únicas que conduzem a criança ou o jovem a observar, a pensar e a reflectir. A capacidade selectiva de assuntos e temas por parte do professor é, para tal, um factor de extrema importância no desenvolvimento do modelo proposto por Heathcote, cujos pilares metodológicos se cingem ao envolvimento emocional, ao libertar de energias e, por fim, ao confronto com os problemas e a sua resolução. Alguns conceitos chaves na abordagem do drama na educação, tais como: *mantle of the expert*; *improvisational role-play*; *teacher-in-role*; enunciam a utilização de técnicas dramáticas que oferecem óbvias possibilidades de aprendizagem. No decorrer da sessão o professor não assume o papel tradicional, deverá antes ajudar os alunos a encontrar um natural desenvolvimento, a formular os problemas e a resolvê-los, mesmo que para isso tenha que participar como mais um entre pares no jogo, desenvolvendo-se assim a técnica do *teacher-in-role*.

Os contributos de Slade, Way, Heathcote e de outros autores viriam a fundamentar substancialmente a criação de companhias de teatro para a infância completamente devotadas ao campo da educação.

As TIE (Theatre in Education Teams), muito comuns no Reino Unido nas décadas de 60 e 70, desenvolveram o seu trabalho teatral nas escolas, não só actuando para as crianças, mas integrando-as igualmente no trabalho de improvisação e de aquisição de técnicas teatrais, como formas complementares do desenvolvimento do “*drama na educação*”. As TIE eram constituídas por 4 a 6 elementos, usualmente denominados “*actor/teachers*”, já que muitos deles, a par de um conhecimento e prática teatral, possuíam também uma preparação e vivência educacional, muito úteis para o trabalho que se propunham desenvolver no seio das escolas (e em que os papéis de actores e professores facilmente alternavam).

Correia (2011) considera que é “*missão do TIE – produzir sentidos sobre situações vividas e ajudar a compreender o mundo em que vivemos*” (ibid., p. 90), recolocando de forma inequívoca a sua actualidade.

Tendo até aqui revisto, principalmente, os contributos anglo-saxónicos no desenvolvimento do teatro educação, não ficaria, no entanto, completa esta breve reflexão se não abordássemos algumas das perspectivas francófonas que acabaram por dar origem à designação que nomeia este conjunto de actividades (no seu mundo e em determinadas zonas de influência imediata): jogo dramático /expressão dramática. É verdade que a nomeação deste conjunto de actividades e técnicas dramáticas sofreu mudanças ao longo do tempo, conforme a utilização mais ou menos pública de alguns dos seus teorizadores. Pudemos, desta forma, dar conta de diferentes enunciações num mesmo universo de cariz anglo-saxónico: “*drama*”, “*educational drama*”, “*playdrama*”, “*creative dramatics*”, “*drama in education*”, etc. Contudo, a maior clivagem surge no binómio ‘drama educacional/ expressão dramática’, quer citemos as esferas de influência anglo-saxónica, quer citemos as esferas de influência francófona.

Os contributos de figuras ímpares das perspectivas francófonas para o desenvolvimento da expressão dramática e do jogo dramático, tais como Léon Chancerel (1958) ou Jean-Pierre Ryngaert (1981), não poderão deixar de ser mencionados. Efectivamente, cada um à sua maneira, exerceu uma influência enorme na introdução de novos conceitos e no desenvolvimento de metodologias dramáticas em contexto escolar e de amadores, a que muitos dos profissionais nas escolas portuguesas são devedores.⁵³⁹

Não será demais recordar o papel de Chancerel na fundação da Assitej (Association des Amis du Théâtre pour l’Enfance et pour la Jeunesse) em 1963, que ainda hoje congrega os criadores do teatro para a infância e juventude dos vários cantos do mundo. Também teremos que levar em conta os contributos inovadores de LeCoq,

⁵³⁹ Uma parte significativa de uma geração de professores, formadores e responsáveis por implementações curriculares no âmbito do teatro educação, sofreu forte influência francófona quer na realização de estudos pósgraduados com a sua participação no Quebec e em Paris, na Sorbonne, mas também proveniente da sua participação conjunta em Encontros, Oficinas e Congressos. A corrente francófona na fundação da IDEA (International Drama Theatre Education Association) prevalecia tendo vindo progressivamente a perder importância.

através da reapropriação das técnicas de máscara, clown, focado na centralidade do corpo que desenvolve na sua École Internationale de Théâtre, fundada em 1956 e que tem formado jovens de todo o mundo ao longo de décadas.

A consideração da importância das actividades dramáticas e a particular função do jogo no desenvolvimento individual/grupal de crianças e jovens, coloca Ryngaert e Barret como referências insubstituíveis. A situação de *'entre-lugar'*, característica do jogo dramático, possibilita, segundo Ryngaert (1981), que se encare a actividade dramática sem necessidade de pré-requisitos, podendo ser jogada por todos, profissionais e não profissionais, numa zona intermédia em que se pode experimentar com riscos controlados. No entanto, a perspectiva vinda do Quebec de Giselle Barret (1986, 1994) merece o nosso especial destaque. Barret (1994) acredita no processo como veículo principal para agenciar as actividades dramáticas. É o processo e não o fim em si que é valorizado. A autora reconhece a importância da expressão dramática como um verdadeiro meio para atingir o conhecimento, aplicável não só a esta disciplina artística, mas também como forma de promover a interacção e o conhecimento noutras disciplinas: *"A expressão dramática é uma pedagogia da acção, o jogo pelo qual se desenvolve permite um trabalho de grupo que se quer criativo e se basta a si mesmo enquanto processo"* (Barret & Landier, 1994, p. 14). Barret baseia a *"exdra"*, terminologia própria da pedagoga para definir a expressão dramática, no jogo onde cada aluno trabalha a sua função – e não o seu papel –, não existindo um guião prévio das acções a levar a cabo. O jogo é a principal componente da *"exdra"*⁵⁴⁰, ou seja, da expressividade humana. Barret propõe uma pedagogia da situação, da acção, do processo e *"uma pedagogia da expressão pode ajudar a construir múltiplas pontes entre a arte e o ensino e favorecer assim o desabrochar dos jovens que nos são confiados e que passam na escola uma considerável parte do seu tempo"* (ibid., p. 12). A autora privilegia o desenvolvimento das actividades de expressão dramática numa abordagem baseada numa estrutura de atelier que compreende: uma fase de exploração sensorial; um período de relacionamento com a afectividade; a utilização da motricidade; uma abordagem vocal e verbal e ainda a exploração global conduzindo à dramatização e que mobiliza cinco tipos de indutores: Objecto; Imagem; Som; Personagem; Texto.

Designa-se, deste modo, uma gama muito variada de estímulos que permite diferentes níveis de experiências tendo em vista o desenvolvimento da expressão e da criatividade. A utilização destes indutores decorre da sua postura enquanto pedagoga que considera que *"a situação pedagógica é um conjunto de combinações de induções mais ou menos subtis que operam segundo fórmulas variáveis"* (ibid., p. 21), no sentido de facilitar as aprendizagens. Embora salientando a importância de um desenvolvimento global, a autora privilegia o desenvolvimento de cinco competências essenciais: a

⁵⁴⁰ Ryngaert (1981) ao reconhecer a importância do jogo como componente essencial da formação dos indivíduos, alerta, no entanto, para o facto de o jogo não se confundir com teatro. A criança faz o exercício para si própria, sendo a questão do texto claramente subalternizada por uma forma de comunicação mais ampla que pressupõe o suporte explícito de um discurso simultaneamente visual e gestual.

expressão (oral, corporal), o imaginário e a criatividade; a comunicação, a confiança em si e ainda a abordagem cultural. A especificidade das actividades dramáticas em educação, constitui-se como

prática que põe em acção a totalidade da pessoa da criança no espaço-tempo e no grupo, uma prática em atelier que tanto solicita o físico como a afectividade ou o intelecto, que recorre a todas as formas de expressão alternadas, cruzadas ou integradas (ibid., p. 12)

Um outro conceito importante é o de pedagogia do colectivo que radica na ideia de que o indivíduo é um ser social, agindo com o outro e para o outro. O grupo é o lugar onde “*o indivíduo descobre, revela e explora a sua expressão*” (ibid., pp. 222/223) e onde é evidenciada a diversidade.

Como pedagoga, Barret preocupou-se com a formação de professores, já que a sua concepção pedagógica não admite um professor passivo. O seu comportamento é uma fonte de inspiração para os alunos e, por isso, torna-se necessário que interveja, observe, participe demonstrando o seu interesse. O professor deverá assim estar munido de qualidades humanas, psicológicas e de animação que lhe permitam assumir uma tripla função: de animador, de observador e de participante.⁵⁴¹

Não pretendendo ser exaustivos, não podemos, no entanto, deixar de referir outros autores que decisivamente têm contribuído para o desenvolvimento do teatro educação. Duma forma genérica, seguindo Valente (1999), podemos evidenciar três grandes linhas orientadoras: (1) drama como desenvolvimento pessoal, (2) drama como meio de aprendizagem e ainda (3) drama como arte performativa:

Estamos cónscios das grandes discussões iniciadas nos anos setenta, principalmente no mundo anglo-saxónico, sobre os objectivos do drama na educação, isto é, o drama como desenvolvimento pessoal (com base no movimento dos pioneiros do movimento do drama educacional – Peter Slade, Bryan Way e Richard Courtney –, curiosamente os mesmos que abrem o caminho do drama como terapia); como meio de aprendizagem (tendo o seu expoente máximo no vigoroso trabalho de Dorothy Heathcoat e Gavin Bolton) ou como arte performativa (discussão fortemente encabeçada por David Hombrook) (ibid., p 19)

Pensamos que, durante os processos de formação, estas três diferentes abordagens das actividades dramáticas têm o seu merecido valor, quer individualmente, quer a nível das (suas) desejadas complementaridades, já que poderão ser utilizadas de forma concomitante, ora como motor de desenvolvimento e de conhecimento pessoal, ora como meio facilitador de aprendizagem (de diferentes conhecimentos), ora ainda como forma de desenvolvimento de uma sensibilidade estética e oportunidade de expressão artística.

⁵⁴¹ “Barret tem preconizado que os programas, os materiais pedagógico-didácticos e as acções de apoio à formação de educadores, professores e animadores trilhem uma via inspirada no humanismo e na valorização e enriquecimento da pessoa, com recurso às expressões artísticas e à arte. Neste caso, o exercício progressivo e vital da trajectória do aprofundamento da descoberta pessoal (i. e. das potencialidades transformadas em atitudes, capacidades e competências profissionais) deverá ter papel central e conduzir a uma atenção centrada em três domínios: no saber (saber disciplinar); no saber-fazer (saber-fazer metodológico); e no saber-ser (saber-ser institucional)” (Martins, 2002, p. 73).

V. 4. 4. Metodologias e práticas de Teatro Educação

De acordo com as perspectivas até aqui enunciadas poderemos compreender a diversidade de metodologias que se apresenta tanto à escola, quanto a múltiplos outros contextos (que vão para além do simples domínio e experimentação de conceitos e conteúdos específicos do teatro). A articulação entre formas diversas de expressão artística é, no âmbito desta diversidade, uma realidade pertinente. O drama é especificamente útil por potenciar práticas integradoras capazes de estabelecer pontes necessárias a outras áreas do conhecimento⁵⁴², implicando ainda o desenvolvimento de valores e atitudes dos futuros profissionais, enquanto cidadãos intervenientes⁵⁴³. Como refere Valente (1995), o “*drama é dinâmico, interactivo, expressivo, evocativo e, como tal, abrange vários processos psicológicos e técnicas de diferentes artes, é essencialmente um processo integrador das várias artes*” (ibid., p. 402).

Na tentativa de conciliar a dicotomia tradicional Processo/Produto, que desde há muito tem alimentado a discussão entre especialistas da área, o desenvolvimento de um processo/projecto permite a “*experiência individual do Eu e dos Outros, enquanto agentes do acto dramático*” (ibid., p. 402), mobilizando-se na construção de objectos performáticos que alimentem o desenvolvimento de competências artísticas e de fruição estética. A colocação de importância tónica no processo teve razão de ser na transição do modelo mais participado por parte dos alunos. No contexto desta mudança pretendeu-se consciencializar os futuros profissionais de educação que, em qualquer tipo de actividade dramática, a preocupação com a dimensão da aprendizagem (fosse ela contextual, circunstancial, ao nível da focalização de valores, ou dos códigos da linguagem dramática) deveria estar sempre presente.

Desenvolvendo-se um determinado processo de acordo com as regras do media dramático, a experiência passa a ser considerada como assumindo uma dupla função: educação através do drama e educação em drama (Cabral, 1999). Neste âmbito e com este sentido, o “*Process drama*” – mais próximo da metodologia usada no contexto anglo-saxónico do teatro educação (O’Neill, 1995) – influenciou decisivamente as práticas no contexto escolar em múltiplos países. A perspectiva de abordagem do drama como método de ensino, eixo curricular e/ou tema gerador (Cabral, 1999), baseado num processo de procura e descoberta e ainda na exploração de elementos e formas dramáticas (que alimentassem a reflexão sobre determinado tema de trabalho), apresenta, deste modo, claros pontos de encontro com a perspectiva que Freire concebeu⁵⁴⁴.

⁵⁴² “A constatação fundamental aqui é que as dimensões artística e educacional alimentam uma à outra – o desempenho artístico será tanto melhor quanto maior for o conhecimento adquirido sobre os conteúdos e as formas subjacentes ao processo dramático; o valor educacional da experiência na escola será tanto maior quanto melhor for o resultado artístico alcançado” (Cabral, 1998, p. 13).

⁵⁴³ “By being themselves in other circumstances, by being other people in either familiar or new or different circumstances, children and young people develop, first at the intuitive and unconscious level and then at the fully conscious level, a sympathy and understanding and compassion for others which is rooted in the emotional and physical and spiritual self as well as in mere intellectual knowledge; this is the ultimate *raison d’être* of drama as taught for living” (Way, 1967, p. 176).

⁵⁴⁴ O trabalho em torno dos temas geradores “*inaugura o diálogo da educação como prática da liberdade. É o momento em que se realiza a investigação do que chamamos de universo temático do povo ou o conjunto de seus temas geradores*” (Freire, 1987, p. 87).

Uma outra metodologia referenciada tem como base o trabalho desenvolvido por Heathcote, cuja abordagem inovadora no desenvolvimento do ensino do drama, não apenas clarificou o seu próprio objecto (“*que é o drama*”), como também proporcionou estruturas e estratégias adequadas a uma actividade que opera ao nível sensorial, conceptual e reflexivo. A autora definiu drama como uma expressão selectiva das interacções humanas em que os códigos e padrões de comportamento são constantemente examinados⁵⁴⁵.

No Brasil, segundo Desgranges, são três as “*principais vertentes de jogos improvisacionais*” que “*vêm sendo aplicadas: o jogo dramático, o jogo teatral e o drama (...) que têm tradição francesa, norte-americana e inglesa, respectivamente*” (ibid., 2003, p. 72), não diferindo muito do que se passa em Portugal, ainda que a influência do Quebec, através de Barret, também tenha contribuído para a diversidade das práticas dramáticas na escola portuguesa (Martins, 2002; Bezelga, 2003; Antunes, 2005; Lopes, 2006; Silva, 2007; Correia, 2010). Na perspectiva de Barret, para além dos elementos já avançados (utilização de uma estrutura de atelier que mobiliza diversos tipos de indutores), salientam-se os aspectos no que respeita à postura e à intervenção do professor, enquanto animador de expressão dramática:

Nunca será demais repetir que não há procedimento ideal. Cada opção pedagógica, se for fruto de uma leitura acolhedora da situação pedagógica específica, tem a sua pertinência, a sua lógica. É a aptidão de adaptar a sua escolha a cada situação que conduz a uma diversidade de abordagens e que evita o imperialismo de um ou outro método pretensamente melhor (Barret & Landier, 1994, p. 113)

Outra referência que se impõe é a de Ingrid Koudela (1984) que, a partir da divulgação e tradução da obra de Spolin⁵⁴⁶ passou a influenciar definitivamente o movimento de teatro educação:

*No Brasil, através da publicação de *Improvisação para o Teatro (...)* o sistema de Jogos Teatrais vem contribuindo para a formação em teatro nos mais diferentes níveis, desde a sua aplicação a crianças e adolescentes até sua utilização nos cursos das escolas de teatro (ibid., p. 14)*

A partir de jogos eminentemente teatrais e tendo em vista o desenvolvimento estético e artístico na formação, a autora tem, nos últimos anos, proposto um modelo de pedagogia do teatro que designou por “*Teatro de Figuras Alegóricas*” e que se apresenta tendo como base a criação de quadros vivos (Koudela, 2009).⁵⁴⁷ Não deixa de ser

⁵⁴⁵ “*Drama activity is concerned with the ability of humans to ‘ become someone else’ to ‘ see how it feels’... it is concerned with the crisis, the turning points of life, large and small which cause people to reflect and take note*” (Heathcote apud Wagner, 1990, p. 57). As práticas teatrais em contexto escolar passam, desta forma, não apenas pela montagem de espectáculos, mas também pelo desenvolvimento de processos criativos e lúdicos que favorecem o desenvolvimento dos participantes em várias dimensões.

⁵⁴⁶ A tradução brasileira de Ingrid Koudela data de 1979.

⁵⁴⁷ “*No método de Jogos Teatrais os jogos tradicionais e/ou populares constituem a base mais ampla para a investigação com a linguagem do teatro. Por outro lado, os jogos tradicionais servem como aquecimento e integração do coletivo teatral durante o processo de ensaios, segundo Spolin*” (Koudela, 2007).

interessante articular este percurso de Koudela, sempre atento a todo o tipo de jogos e brincadeiras populares ou tradicionais, com o estudo de Cavalcanti sobre um dos tipos de manifestações populares, o Bumba Meu Boi de Paratins, onde é igualmente patente a pertinência de figuras alegóricas na construção de uma estética espectacular (Cavalcanti, 2011).

Esta alegorização viva é apenas um dos aspectos de uma miríade de aproximações metodológicas que acaba por percorrer inúmeros caminhos e focalizações particulares: troca de papéis, analogia, alegoria, expressão corporal, produção de narrativas, simulação, jogos e exercícios, improvisação, etc. Em Portugal, no percurso do teatro educação, podemos considerar ter sido bastante forte a influência das perspectivas francófonas, sobretudo no início do período pós-1974, resultante de contactos e formações realizadas no exterior por um conjunto de professores ligados ao ensino, nomeadamente à formação de professores e educadores – Fragateiro (2001), Guerra (1993), Costa (1997), Aguilar (1989), Martins (1996) – mas também pela ligação íntima com o movimento do Teatro independente e, portanto, com as experiências de animação, descentralização cultural e de renovação da oferta formativa (sobretudo a que teve lugar no Conservatório Nacional, quer ao nível da formação de actores, quer na formação de educadores pela Arte⁵⁴⁸, com significativos contributos por parte de João Mota e Glícinia Quartim, entre outros). A própria permanência de Augusto Boal no Conservatório Nacional contribuiu para aprofundar esta influência. De certa forma estes contributos foram sendo reflectidos, quer nos Programas da área de Expressões nos Cursos de Formação de Professores e Educadores, quer nos programas de 1.º Ciclo, 3.º Ciclo e Secundário.

Contudo, a partir do final dos anos oitenta e ao longo dos anos noventa, a influência das perspectivas do “*Drama*” e “*Theatre Education*” fizeram-se sentir, nomeadamente através da acção permanente em Politécnicos e Universidades de docentes responsáveis pela formação de professores e educadores, (Valente, 1991; Beja, 1988; Correia, 1993). Outra área de influência para o desenvolvimento do Teatro Educação em Portugal foi a perspectiva da Animação Cultural e posteriormente da animação teatral através dos contributos de Bento (2003) e Lopes (2005). Aliás, o conceito de animação teatral (“*animation théâtrale*”), tendo florescido em França (Bertrand, 1984), foi “*também*

⁵⁴⁸ A ESEpA (Escola Superior de Educação p’Arte) foi criada como consequência da reforma do Conservatório Nacional, na qual teve especial protagonismo Arquimedes Santos (1999) e funcionou durante 10 anos, de 1971 a 1981 (Brederode-Santos, 1994; Valente, Lourenço & Charréu, 1998; Lopes, 2008).

aplicado noutros países europeus, tais como: Bélgica, especialmente, além de Itália, Espanha, Portugal, entre outros” (Desgranges, 2003, p. 49), e sobretudo, desenvolvido para aceder a crianças e jovens em interacção com a escola.⁵⁴⁹

V. 4. 5. Abrindo Portas e Janelas e saltando os Muros das Escolas

Para melhor situar a nossa reflexão sobre Teatro e Comunidade, não deixa de ser relevante a constatação de uma progressiva deslocação da intervenção teatral com fins educacionais, “*fugindo*” do espaço escolar, debatendo-se, portanto, com uma excessiva regulamentação disciplinar no quadro das normas institucionais. Assiste-se, deste modo, ao desenvolvimento de um tipo de intervenção teatral (com fins educacionais menos explícitos) cada vez mais específica junto de grupos/alvo que se vai adequando a todo um conjunto de contextos diversificados. Acompanhando o movimento do ‘salto para fora’ das paredes da escola que se tem vindo a produzir um pouco por todo o mundo, colocou-se uma questão central que se refere à terminologia adoptada.

No caso do teatro na escola (e da reflexão específica que sobre o tema levámos a cabo), também já tinha ficado clara uma grande diversidade de nomeações, com origem, ou nas áreas de influência geográfica da pesquisa académica, ou na multiplicidade de contextos em que o teatro tem vindo ‘a eclodir’ com funções sociais, culturais, educacionais e terapêuticas. No contexto anglo-saxónico, a perda significativa de espaço (horas) no horário dos alunos e o declínio da influência das TIE a partir dos anos oitenta, propiciou o salto da escola para os contextos comunitários. O conceito de aplicação, traduzindo-se, por exemplo, em “*Applied drama*” ou “*Applied theatre*” passou a incorporar o léxico da área (Taylor, 2002, 2003; Nicholson, 2005, 2009; Ackroyd, 2000, 2007; Neelands, 2007; O’Toole, 2007; Balfour & Sommers, 2006; Rasmussen, 2000; Preston & Prentki, 2008; Thompson, 2008 ou Prendergast & Saxton, 2009).

Segundo Bolton (2007) “*similarities between TIE, TFD, Boal’s, and Heathcote’s practice seem barely to have been acknowledged, these and other parallel strands have been drown together under the broader label of «Applied theatre»*” (ibid., p. 56)

A par da tendência da universalidade e gratuidade da educação, acompanhada pela emergência de novos problemas colocados pela heterogeneidade cultural, social e étnica dos alunos e pela crescente diversificação dos quadros educacionais, o teatro e o drama têm promovido caminhos novos e de excelência para os desafios sócio-culturais que se colocam, cada vez mais, às sociedades actuais. O florescimento

⁵⁴⁹ “O âmbito das profissões ligadas ao Teatro e à Formação conheceu uma positiva amplificação depois de 1974 com consequências imediatas no aparecimento de novos agentes culturais, como o Animador Cultural e, mais tarde, o Animador Teatral. Esta amplificação da ligação Teatro-Educação teve impacto nos currícula das antigas Escolas do Magistério Primário (actuais Escolas Superiores de Educação), nas escolas do antigo Conservatório Nacional – e, posteriormente, naquelas que daí resultaram e hoje formam as escolas artísticas do Ensino Superior Politécnico, como a Escola Superior de Teatro e Cinema que aqui represento – e, mais recentemente, nas escolas profissionais do Ensino Secundário e Cursos Artísticos Especializados. Esta amplificação do mercado de trabalho continuou e complexificou-se com a criação, em meados dos anos 80, dos Cursos de Estudos Superiores Especializados, antecessores do grau de Licenciatura no Ensino Superior Politécnico, nomeadamente, nos ramos de Teatro-Educação (actualmente, Teatro e Comunidade por determinação ministerial)” (Vasques, 2007).

das mais diversas aplicações, para as actividades dramáticas, têm resultado em boa parte, desta nova turbulência social muito baseada na interculturalidade em contexto escolar, no alargamento dos públicos e, em suma, na multiculturalidade crescente das sociedades contemporâneas.

A perspectiva terapêutica (Jennings, 2009; Valente, 2009a, 2008, 1991) tem encontrado o seu lugar muito específico neste novo paradigma de cariz turbulento. O modelo social em que vivemos favorece, em boa verdade, a necessidade de uma intervenção teatral junto de públicos especiais, visando uma súbita tomada de consciência ou uma reflexão sobre os processos constantes de mudança e de transformação.

Por seu lado, o conceito de “*applied theatre*” foi-se generalizando, ao mesmo tempo que se fragmentou em múltiplas dimensões de aplicação:

the new discourse of applied theatre (...) suggests that 'applied theatre' has moved from being an umbrella term to refer to a range of particular forms of theatre practice sharing specific common features, to become a term referring to a specific form itself (Ackroyd, 2007)

O conhecimento e a compreensão do ‘Outro’ invadem todas as franjas curriculares e o Teatro Educação não lhe é imune. Muito pelo contrário, encontra aí a oportunidade de se afirmar num terreno propício e acaba por revelar-se imprescindível para todo o tipo de projectos sociais. Beatriz Cabral (1999, 2005), que tem desenvolvido uma abordagem teatral de natureza intercultural, reforçou e enfatizou, neste contexto, o conceito desenvolvido por Butler e Swain (1996) de “*conscientização cultural*” (Cabral, 2005)⁵⁵⁰. As práticas teatrais em contextos sócio-culturais diversificados podem-se apresentar realmente como uma oportunidade e constituem um esteio novo que possibilita examinar e escrutinar as questões de identidade:

O distanciamento que a representação teatral pode gerar em relação aos elementos identitários que caracterizam um determinado grupo social, se por um lado reafirmam laços de pertencimento, por outro, possibilitam a relativização destes valores em contraste com outras culturas de diferentes épocas e lugares (Araújo, 2005, p. 37)

Acompanhando a reflexão sobre estas novas práticas, o Teatro e Comunidade⁵⁵¹ faz a sua aparição no contexto académico através da reestruturação de ofertas formativas, alargando o âmbito tradicional de oferta dos Departamentos de Teatro, sobretudo

⁵⁵⁰ Segundo a autora o processo de conscientização cultural traduz-se na assumpção de diversas vozes: “«uma voz» corresponde àquilo que as pessoas podem ver individualmente, por seus próprios ‘olhos’, examinando suas crenças. São as vozes individuais das escolhas pessoais. «Duas vozes» são ouvidas e sentidas quando vemos pelos olhos do ‘outro’, quando compreendemos o ponto de vista do outro, suas atitudes, histórias, crenças e prioridades. As «vozes culturais», de acordo com Butler e Swain (1996), são as vozes que representam os pontos de vista compartilhados pelo grupo, isto é, o que o grupo vê por meio de seu olho coletivo. É o reconhecimento do poder do grupo que determina como nós vemos. Nesta abordagem, as ‘vozes culturais’ emergem como resultado do cruzamento de várias escolhas individuais na construção do argumento, interpretação dos conceitos, definição das situações” (Cabral, 2005, p. 39).

⁵⁵¹ A denominação Teatro Educação e Comunidade (utilizada na Universidade de Évora), decorre da perspectiva pedagógica na intervenção teatral em contextos comunitários, partindo dos pressupostos da Educação ao longo da vida.

nas Universidades anglo-saxónicas onde se insinua muitas vezes articulada com a área da performance. Tais mudanças ficaram a dever-se à necessidade de dar respostas adequadas às necessidades contemporâneas, quer da formação, quer mesmo da intervenção:

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

A relação contemporânea entre Arte, Educação e Comunidade está bem patente nas actuais preocupações das práticas educacionais e das práticas artísticas, em parte decorrente da ruptura imposta pela visão pós-moderna:

A preocupação com o relacionamento entre a prática em arte educação e a comunidade data de há pelo menos 30 anos. Nos Estados Unidos este interesse se renovou nos anos 90 com um entendimento crítico dos limites impostos por uma definição de arte, e conseqüentemente de uma prática pedagógica, principalmente baseada numa ênfase às normas académicas e às tradições modernistas (Bastos & Biazus, 2009)

No entanto, detectam-se diferentes perspectivas, quanto ao que essa relação envolve e até como se define. Começemos pela definição do conceito de Arte comunitária. Para alguns autores, “*Community arts is a spectrum that can include: Traditional arts, Amateur and voluntary arts*” (Matarrasso, 2007), não podendo, no entanto, ser confundida com uma forma de arte específica: “*Community arts is not an art form; it's a way of working which is informed by values, ideas and a practice developed through experience; it places more emphasis on these than on formal issues*” (ibid.). Para outros autores, como Bharucha (2007) a Arte comunitária pode e deve ser encarada como uma forma de arte por direito próprio:

Art making has multiple functions, and some of them could be utilitarian and rather modest. Perhaps, we need to open ourselves to the recognition and shaping of multiple sets of criteria for the work that we encounter in different spaces, involving different communities. Some of these communities may not be trained in 'art' as such, but that need not stop them from being 'creative'. How is this creativity articulated? Through what processes of learning? Within which time-frames? In what circumstances? These are the questions that 'community arts' tend to highlight, quite unlike so-called 'mainstream art' where the norms of 'quality', 'professionalism', 'methods of work' and 'excellence' are already in place (ibid.)

A perspectiva de Matarrasso (2007), segundo a qual a Arte Comunitária é encarada como metodologia de trabalho, aproxima-se das perspectivas de Úcar (1992) e de Trilla (1997) acerca do desenvolvimento da animação cultural, enquanto tecnologia de

intervenção social e cultural (que coloca a tónica na dimensão processual da acção).⁵⁵² Outros autores como Balfour & Somers (2006) também percebem o drama como uma ferramenta de intervenção social.⁵⁵³

V. 5. Teatro e Comunidade

Pode afirmar-se que o conceito de Teatro e Comunidade é multifacetado, dada a natureza diversa das suas possibilidades de aplicação. O conceito coloca em evidência a pluralidade de intervenções em que o teatro é usado como meio de expressão, comunicação, encontro e desenvolvimento. Norteadas pela máxima “*Of the People, By the People, and For the People*” (Geer, 1993) reconhecemos, no entanto, no percurso das várias práticas teatrais em contextos comunitários, que a este lema correspondem distintas aproximações tipificadas: Teatro para comunidades; Teatro com Comunidades; Teatro por Comunidades (Valente, 2005). Também na perspectiva de Nogueira (2006, 2007), que salienta tratar-se de um olhar sobre as práticas, e por isso constituir-se tão só, como uma possibilidade de análise, é possível distinguir estes 3 modelos em função das decisões sobre os objectivos e as abordagens teatrais estarem imputadas ou não aos seus participantes.

Uma das denominações de Teatro e Comunidade – *Popular Theatre* – é referida como sendo um processo teatral “*which deeply involves specific communities in identifying issues of concern, analyzing current conditions and causes of a situation, identifying points of change, and analyzing how change could happen and/or contributing to the actions implied*” (Prentki & Selman, 2000, p. 8). Uma outra denominação prende-se com a noção de aplicação do Teatro, antes mencionada: “*it is the application of the theatrical art form that is being harnessed to help communities to determine some aspect of who they are and what they aspire to become*” (Taylor, 2003, p. xxvii). Nesta perspectiva o teatro é aplicado porque se assume como médium para a acção, reflexão e transfor-

⁵⁵² “*By being a way of working, and not an art form, it is already at odds with European culture that thinks principally in formal terms, and categorises work according to type or even materials. It’s about a process What matters is the experience of creation, the possibility of self-expression and the opportunity to share the result with others. It’s about a shared, collective experience as opposed to autonomous artists. (...) The process is the core – but a high-quality result justifies and validates that process*” (Matarrasso, 2007).

⁵⁵³ Aliás essa foi a enunciação temática escolhida para a conferência internacional realizada em Exeter, nesse mesmo ano na qual participámos e de que resultou o livro: “*Drama as social intervention*”.

mação e o seu âmbito instrumental acaba por ser claramente reforçado⁵⁵⁴. Outra denominação para este tipo de Teatro comunitário é ainda ‘Teatro para o desenvolvimento’ i. e. “Theatre for Development (TfD).⁵⁵⁵

Analisando a produção científica da área, constata-se que, apesar da heterogeneidade de significados e da diversidade de nomes/designações adoptados, (“*Community Theatre*”, “*Community-based performance*”, “*Animação Teatral*”, “*Applied Theatre/Drama*”, “*Teatro Social*”, “*Teatro para o desenvolvimento*”, “*Theâtre Action*”, etc.), todas elas respiram uma mesma perspectiva de actuação para e com a comunidade (Kershaw, 1992; Van Erven, 2001; Cohen-Cruz, 2005; Caride & Vieites, 2006; Bento, 2003; Taylor, 2003; Thompson, 2008; Nicholson, 2005; Nogueira, 2008a, 2009; Schininá, 2004; Epskamp, 2006).

Os mais diversos contributos introduzem abordagens muito especializadas, quer referindo-se a especificidades dos grupos e subgrupos, objecto de intervenção, quer focando a dimensão política, quer ainda colocando a tónica no desenvolvimento sustentado, na promoção de valores e boas práticas e na afirmação dos direitos humanos. A função social e transformadora do teatro está evidentemente presente em todas estas acepções e nelas é possível rever um mesmo denominador comum, alicerçado pela visão educacional de Paulo Freire e ainda pelas perspectivas do teatro de Brecht e do ‘Teatro para todos’ de Augusto Boal.

A reflexão sobre o tema no mundo latino e lusófono, motivada por perspectivas livres e dialogadas de co-criação, tem afectado visivelmente a nomeação destas abordagens teatrais em Portugal. As perspectivas com fortes preocupações sociais encontram assim, entre nós, diversas nomeações, tais como “*Teatro e Comunidade*” (Valente, 2005; Bezelga & Valente, 2009), “*Teatro Social*” (Valente, 2009a; Chafirovitch, 2008), “*Teatro Emancipatório*” (Valente, 2009b) ou, se mais ligadas à animação cultural, simplesmente “*Animação Teatral*” (Bento, 2003; Lopes, 2000). Alguns dos autores de língua portuguesa traduzem esta diversidade de acepções em: “*«performance comunitária», «teatro para mudança social», «teatro popular», «teatro de intervenção», «teatro*

⁵⁵⁴ “*Applied theatre is becoming a more frequent description of theatre work conducted outside of conventional mainstream theatre houses for the purpose of transforming or changing human behaviour. Applied theatre is characterised by its desire to influence human activity, to raise issues, have audience members problem solve those issues. There is a long established history of applied theatre, too detailed to canvass here, nonetheless throughout time there have been many individuals interested in the power of theatre to affect human behaviour. From the Aboriginal dreamtime, to the medieval mystery plays, to the political theatre of today, theatre has often be used as an instrument to teach and to raise issues of cultural interest*” (Taylor, 2002).

⁵⁵⁵ “*Theatre for Development (TfD) (...) whereby communities are enabled to address issues of self-development through participation in a theatre process – has grown in ubiquity, accessibility and importance over four decades. It began in the 1970s as a strategy for popular education with adults and children in sub-Saharan Africa, the Indian subcontinent and Latin America. Today the contexts for its application have spread throughout the world, either in its own name or under the currently fashionable term of ‘applied theatre’, wherever there is scope for informal and non-formal education to attempt to improve the lives of the disadvantaged*” (Prentki, 2006). O autor enfatiza o papel das OngS na divulgação e disseminação, ao apropriar-se do (TfD) como metodologia de intervenção: “*...participatory, not resource-intensive, and not dependent upon the literacy of its participants or audiences. Many of the major international NGOs now use TfD routinely as part of their policies for addressing issues such as behaviour change in relation to AIDS prevention or for conflict resolution*” (ibid.)

para o desenvolvimento», «teatro comunidade» e «teatro para solução de conflitos» (Coutinho, 2010, p. 10). No Brasil, colheu bastante atenção o termo “*pedagogia do teatro*”, sobretudo devido à influência de Ingrid Koudela e, por sua via, da designação alemã “*Theaterpädagogick*”, quando se estabelece uma clara referência à diversidade de contextos e campos em que as práticas teatrais se produzem, fora dos espaços convencionais de teatro. A perspectiva de Teatro e Comunidade também está presente neste quadro, embora o termo “*Teatro em Comunidades*”, usado por Nogueira (2006, 2008a), se refira especialmente às experiências de teatro com comunidades “*periféricas*” (Nogueira, 2010).

Podemos encarar as práticas teatrais em contextos diversos como um tipo de experiência educacional lata, no sentido dos pressupostos da educação não formal “*baseada no princípio de que as ações interativas entre os indivíduos promovem a construção de saberes*” (Pupo, 2008, p. 59). Para Coutinho (2010), a tendência da nomeação de teatro aplicado a estes tipos de abordagem deve-se a um propósito inclusivo e “*a intenção desses estudos em se concentrar em conceitos que regem as práticas no campo, mais do que se dedicar às nuances entre elas*” (ibid., p. 11). Desta forma, a possível designação de “*Teatro Educação e Comunidade*”, adoptada na Universidade de Évora, corresponde ao reconhecimento dos contributos pedagógicos em processos educacionais informais que estão envolvidos na intervenção teatral com comunidades.

Na pesquisa sobre este tema, Deldime (1998) propôs uma categorização que engloba a diversidade de abordagens/ práticas da animação teatral. Ao longo dos anos noventa, “*a noção de animação teatral foi sendo substituída*”, a pouco e pouco, “*pelo conceito de mediação teatral, mais abrangente*” que compreende, “*não somente procedimentos artísticos e pedagógicos propostos directamente aos espectadores iniciantes, mas abordam a formação de espectadores como uma questão que abrange as diversas etapas do evento teatral, desde a concepção artística até sua recepção pelo público*” (Desgranges, 2003, p. 65). Podemos considerar que esta abordagem, decorre das perspectivas francófonas, da sociologia do teatro e dos estudos da recepção através de conceitos chave: mediação e formação de públicos (Dieuzayde, 1998; Ubersfeld, 1981). Nestas referências se inspiraram Fragateiro (1997) e Gil (2006) em Portugal, através do desenvolvimento de programas orientados para a “*Escola do Espectador*”. Já na década de oitenta, surge o conceito de “*espectáculo animação*” que viria a ser reelaborado através de algumas das práticas actuais de Teatro Educação e Teatro e Comunidade.

Desgranges (2003, 2008) e Nogueira (2008b) reconheceram nomeadamente em Ilo Krugli uma importante referência no panorama brasileiro do “*espectáculo-animação*” e da intervenção teatral com fortes propósitos sociais:

Estas práticas teatrais aliavam, na mesma actividade artística, momentos em que o público assistia à representação com outros em que ele adentrava a área de jogo, sendo convidado a intervir na construção da cena ou a participar de jogos relacionados com a peça (Desgranges, 2003, p. 47)

As referências da cultura popular também se fizeram notar neste período. Aliás, os pressupostos da animação teatral (Lopes, 2000; Bento, 2003; Bouzada, 2000) revelaram uma profunda ligação às práticas populares. Algumas das práticas tradicionais foram mesmo percebidas como formas de Animação Teatral: “*Vejo animação teatral numa Cerrada da Velha, no entrudo de Podence ou Lazarim, na representação de autos religiosos, nas procissões, nas fogueiras...*” (Lopes, 2000, p. 386), acabando por reconhecê-las através de um conjunto de memórias pessoais:

Tudo começou no tempo da minha infância, quando os dramas e comédias faziam parte da vida dos grupos e das comunidades (...) Lembro-me ainda da envolvimento da comunidade na preparação da Festa Teatral: homens transportavam paus para a construção do palco; mulheres costuravam as roupas; actores ensaiavam; o “ensaiador” ultimava os pormenores últimos (...) Recordo até hoje a envolvimento dos espectadores no decurso do espectáculo onde as lágrimas eram secas a lenços já molhados por tanto sofrimento (...) Como criança que era, esta noite marcou-me e eu ainda me deixo marcar por ela (ibid., p. 385)

Esta tendência foi acompanhando e integrando o desenvolvimento dos estudos de animação teatral produzidos em Espanha, nomeadamente em torno de Vieites (2000), Úcar (2000, 1993) e outros, onde teve lugar, nos últimos anos, uma verdadeira eclosão da parateatralidade como marco de animação sociocultural no contexto do desenvolvimento local. Tais processos não podem ser compreendidos, se não os situarmos ao nível da recuperação da memória e da sua reinvenção:

Hoxe imítase a Festa da Istoría en Noia e en Baiona; en Trives teatralízase o itinerário da senda romana nunha intervención lúdica e patrimonial; vellas festas como a festa do Boi de Allariz ou os entroidos evidencian unha vitalidade que se asemella a un proceso de pulo colectivo recuperado. Nesta nova situación o parateatral emerxe como unha ferramenta privilexiada e como un dos instrumentos máis ricos para posibilitar a participación da comunidade no proceso de recuperación–reinvención da propia memoria e identidade (Bouzada, 2000, p. 51)

Em Portugal, podemos, numa forma geral, incluir estas práticas e abordagens de Teatro e Comunidade num leque de diferentes perspectivas:

1 – Na perspectiva globalizante das expressões artísticas, inspirada na experiência portuguesa de formação em educação pela arte (Cruz, Valente, Charréu, 1998; Santos, 1999; 1989; Valente, 2000; Sousa, 2003);

2 – Na perspectiva do teatro educação e teatro aplicado (Koudela, 1984; Cabral, 1999, 2005; Nogueira, 2002, 2008; Bezelga & Valente, 2005, 2009; Valente, 2009a, 2001; Taylor, 2003; Nicholson, 2005);

3 – Na perspectiva sociocultural e educacional, enquanto promotora de um leque diversificado de situações geradoras da criatividade, de liberdade e de desenvolvimento integral da pessoa (Baron, 2004; Freire, 1981; Ander-Egg, 1991; Trilla, 1997; Deldime, 1998, 1993; Bento, 2003; Lopes, 2000);

4 – Na perspectiva terapêutica centrada na transformação através do auto-conhecimento com a aplicação de técnicas específicas como Play-Back Theatre (Jennings, 2009; Balfour, 2004; Valente, 2008, 2009a);

5 – Na perspectiva do desenvolvimento de novas abordagens estéticas teatrais e na captação de novos públicos, com recurso a técnicas do teatro de rua e performance (Carreira, 2007; Bidegain, 2007; Brites, 1992, 2009);

6 – Na perspectiva do teatro para todos, de cariz político e emancipatório e de resgate das formas populares performativas, através do desenvolvimento de técnicas teatrais específicas de criação (Teatro fórum, Teatro do oprimido, Teatro debate) apoiadas pelo jogo teatral, improvisação e experiência de vida dos participantes (Boal, 1984, 1990; Barba, 1991, 1994; Cruz, 2010; Wengorovius, 2009; Ferreira, 2006).

Como já referimos, Boal chegou a leccionar em Portugal, no Conservatório Nacional (1975/76), tendo influenciado profundamente os profissionais de teatro, as práticas teatrais de profissionais e amadores e ainda as experiências laboratoriais nos contextos artísticos, educacionais e sociais onde o Teatro se promovia⁵⁵⁶ (Aguilar, 2009). A partir do final dos anos oitenta, Boal impôs-se como a grande referência na abordagem do teatro comunitário em todo o mundo⁵⁵⁷. O Teatro passou a ser a arena privilegiada para reflectir sobre questões de identidade, porta-voz de assuntos locais e expressão de vozes silenciosas da comunidade e de exercício de cidadania. O teatro acabou assim por cumprir o desígnio de celebração identitária da comunidade, onde cada um e todos se reconhecem nas suas diferenças e aspirações. Este desígnio só se tornou, no entanto, possível devido aos pressupostos estéticos que resultaram da ruptura com a estética clássica, através das diversas perspectivas desenvolvidas no séc. XX: “*The epistemological break of a Brecht (in the sociological sense) or of the line Artaud-Meyerhold-Grotowski-Barba (in the anthropological sense)*” (Pavis, 2004).

Também Shechner (2004) reconheceu a grande influência destas e doutras perspectivas, no desenvolvimento do Teatro com funções sociais:

The laboratory work of Brecht, Boal, and others that have led to an explosion of what theorists and practitioners Claudio Bernardi and Guglielmo Schinina call “social theatre. “ Once Brecht had his Berlin Ensemble, he was able to put into practice the kind of work he outlined in the Messingkauf Dialogues. His Theaterarbeit is a report from his laboratory; and his very long, very detailed, and surprisingly relaxed rehearsals at the Ensemble constituted his ongoing and instructive laboratory work. Augusto Boal acknowledges Brecht as being at the core, along with Paulo Freire, of the Theatre of the Oppressed. To what degree is each to unit a “floating island” in Barba’s sense? Ought we not consider “barter” and “forum theatre” together? And from Boal and Brecht and other inspirators have sprung myriad examples of social theatre, work with and among stressed communities – sick, war torn, imprisoned, insane, and drug-afflicted (ibid.)

⁵⁵⁶ Refira-se a título de exemplo a sua estada na companhia teatral a Barraca onde assinou a encenação de vários espectáculos, nomeadamente “*A barraca conta Tiradentes*” em 1977 e que tendo a sua estética exercido um tão forte fascínio influenciou aos 16 anos as minhas futuras opções profissionais: “*ainda hoje recordo a música de Tiradentes ... dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria...*” (NB (05/2008) ‘

⁵⁵⁷ Nos EUA foi durante a década de oitenta que teve lugar a sua descoberta e popularização (Cohen-Cruz & Schutzman, 2006).

O autor referiu a este propósito o paradoxo decorrente do modo como certas “*vanguardas*” se apresentam de forma conservadora e preconceituosa:

Ironically, in respect to these aspects of popular culture, some members of the so-called avantgarde appear very stiff and old-fashioned (...) The relatively uptight attitude of some “serious artists” in relation to what is available in the public sphere, can be read as an attempt to restore privacy to its own defended place (ibid.)

Ao recusar quebrar certas fronteiras que há muito a cultura popular tem vindo a quebrar, “*the avantgarde has to some degree become the arrieregarde*” (ibid.).

A abordagem do teatro comunitário, independentemente da designação que veicule, depara-se com um grave problema de afirmação, já que o julgamento estético das suas produções se realiza amiúde – e de modo desfasado – tendo como base sobretudo os padrões e normas de apreciação do “*teatro profissional*”:

The latter tends to focus exclusively on the finished product, applies criteria of excellence that have been handed down through ages of western aesthetic philosophy, and foregrounds an individual artist’s autonomy. When considering participatory community performances through such a unifocal lens, one fails to appreciate the complex collective processes that precede production and the dialogical interactions that form the very essence of this context-sensitive way of creating art (Van Erven, 2007)

Esta problemática esteve, aliás, na origem de uma proposta de desenvolvimento de um projecto luso-brasileiro, candidatado à FCT em 2009, que pretendeu caracterizar e sistematizar as práticas de teatro e comunidade nos dois países, envolvendo investigadores da Universidade de Évora e da UDESC em Florianópolis⁵⁵⁸. A superação deste – chamemos-lhe – ‘problema de afirmação’ contribuirá certamente para clarificar um novo entendimento da estética do Teatro na Comunidade, evitando no futuro que esta área artística continue, de certo modo, a ser marginalizada⁵⁵⁹.

Com efeito, a acção teatral na comunidade é frequentemente percebida como uma espécie de ‘ajuda’ na criação de vínculos entre pessoas, ou como promotora de desenvolvimento pessoal e das relações interpessoais e de desenvolvimento social. Tais pressupostos assumem frequentemente no teatro uma perspectiva de instrumentalização e um relativo alheamento face aos pressupostos artísticos e estéticos.

As motivações de muitos defensores das abordagens teatrais comunitárias enquadram-se numa análise sócio-histórica do mundo que evolui da tradicional divisão de classes de índole marxista para uma visão maniqueísta da existência de dois campos distintos – os oprimidos e os opressores –, visando uma acção política de tomada de consciência e de esclarecimento que visa a mudança (Borrupt, 2003, Prentki, 2009).

⁵⁵⁸ “Frequentemente, em trabalhos de Teatro na Comunidade, os objectivos são definidos em termos dos conteúdos (...) Mesmo não sendo o principal foco explícito de muitos trabalhos de Teatro na Comunidade, a questão estética também está presente (...) a produção de teatro, nesta área, é talhada pela cultura da comunidade. Trata-se de uma estética com padrões particulares que não pode ser julgada segundo parâmetros estranhos a ela” (Nogueira &Valente, 2009).

⁵⁵⁹ “Esta marginalização, que se reflecte na falta de publicações, debate académico sobre os resultados e análise da sua especificidade estética, precisa ser superada (...) para que estas práticas possam ser aprimoradas e se revertam em mais benefícios para as comunidades” (ibid.).

Ora ancorada na fundamentação numa perspectiva terapêutica, ora ancorada numa visão sociológica de análise político-social capaz de viabilizar o desenvolvimento social e económico, esta visão tem contribuído para que este tipo de teatro seja percepcionado como algo menor. No entanto, os seus antecedentes estéticos, tal como já referimos anteriormente, estão muito para além destes fechamentos e reducionismos de índole mecanicista. No fundo, Brecht e Boal projectaram uma ideia de teatro que fosse capaz de superar o próprio teatro⁵⁶⁰ e foi – e é – nessa medida que as suas estéticas estão tão presentes no trabalho de teatro e comunidade (e nas próprias Brincas⁵⁶¹). No caso específico de Boal, a ideia fulcral de jogo⁵⁶², a importância das novas formas de comunicação⁵⁶³, a interacção com o público (convidando a plateia a substituir o protagonis-

⁵⁶⁰ Identificámos Brecht e Boal como principais referências (teatrais, teórica-práticas e metodológicas) para a abordagem em teatro e comunidade, corroborando as perspectivas de diversos autores: “*como muitos artistas modernos, Brecht e Boal quiseram que o teatro fosse outra coisa além de «teatro».* Que fosse capaz de desmontar o imaginário social dominante, ao preço de ter que se negar – no sentido hegeliano de aprofundar para superar – a dimensão estética” (Carvalho, 2009, p. 63). Como já referimos o processo de distanciamento (estranhamento) e inerente de exercício crítico, enunciado por Brecht (1967), tem sido utilizado nas práticas de teatro e comunidade um pouco por todo o mundo. Um estudo muito interessante tem sido levado a cabo por Tim Prentki (King Alfred’s College Winchester) e Márcia Pompeo Nogueira (CEART/UEDESC) sobre a relação entre a codificação Freiriana e o distanciamento Brechtiano na prática teatral com comunidades. Na base deste estudo está a identificação das semelhanças e diferenças dos conceitos de codificação e de distanciamento no sentido de perceber as implicações práticas das técnicas de distanciamento na estética do teatro para o desenvolvimento.

⁵⁶¹ Estes autores aliás são referidos pelos interlocutores como grandes influências estéticas nas práticas que desenvolvem. (a estética brechtiana está presente no trabalho de teatro e comunidade) “*É uma das linhas... Não é a única. Não é uma linha hegemónica, mas é um dos caminhos possíveis. Boal é uma referência importante*” ‘ICMN’.

⁵⁶² O jogo como actividade primordial de relação no ser humano está presente na metodologia de Boal: “*começamos com jogos, brincamos com o teatro para desenvolver o pensamento sensível, brincamos com os grupos*” (Boal, 2008, p. 38). As técnicas desenvolvidas por Boal foram amplamente divulgadas, quer em múltiplos projectos artísticos de intervenção social, quer na própria academia: o Teatro do oprimido, nas palavras do seu próprio mentor, “*se aparenta mais a uma árvore, que não se desenvolve sozinha, não aguentaria. É necessário que todos os galhos se convertam em troncos; se convertam em multiplicadores, para que se possa continuar a desenvolver. Por isso é que é um teatro de conversão, de auto-conversão*” (*ibid.*, p. 35).

⁵⁶³ À imagem dos processos de trabalho de Barba e Brook (visível nas suas diversas criações como por exemplo: *Mahabharatha* em 1985 e *Hamlet* em 2007, respectivamente), as preocupações de comunicação intercultural e a valorização de outras formas de comunicação que viabilizem a criação artística multicultural estão muito presentes em Boal: “*o Teatro Imagem nasce da necessidade de falar sem palavras, falar com imagens, dentro de um contexto multilingue a partir dessa experiência, começaram a aparecer técnicas bem simples, que foram se tornando cada vez mais complexas. Hoje temos muitas técnicas para nos comunicarmos suspendendo o uso da palavra (...) fazemos esses exercícios de imagem para evitar que a palavra entre cedo demais e – pelo poder avassalador que ela tem – liquide a capacidade de pensamento sensível do grupo*” (*ibid.*, p. 35).

ta⁵⁶⁴), as propostas do teatro invisível (que pressupõe uma comicidade reflexiva⁵⁶⁵) e uma constante prática de ‘media res’ que visa a transformação social⁵⁶⁶ estão muito para além de todos os reducionismos e codificações binárias e/ou esquemáticas.

V. 6. Contributos para a Criação Contemporânea e Formação

Os contributos das manifestações das culturas populares na criação teatral têm sido tema recorrente ao longo da história do teatro. Tanto na criação, como na fundamentação de estéticas particulares têm estado presentes nos percursos de diferentes criadores, assim como no desenvolvimento de metodologias específicas no treino e preparação de actores. Recordemos os contributos de Brecht, Brook, Barba, Boal ou Fo como alguns dos autores que, nas suas obras, o reconhecem explicitamente. Também o teatro de rua, uma forma teatral que desde os anos sessenta tem vindo a crescer exponencialmente nos espaços urbanos contemporâneos, tem demonstrado, no contexto sul-americano, uma grande vitalidade. Investigações recentes, entre as quais as que estudaram os processos criativos de Ariano Suassuna,⁵⁶⁷ têm corroborado as relações profundas do teatro com elementos da cultura popular (Carreira, 2007).

⁵⁶⁴ O teatro fórum, outra das técnicas de Boal representa uma viragem no seu próprio caminho: “*nunca vai ser uma peça heróica, mostrando caminho. A ideia é que não seja um tipo de teatro que eu também já fiz: teatro de propaganda (...) nós fazemos com que a peça (que os curingas do teatro do oprimido ajudam os próprios oprimidos a escrever) apresente o problema cuja solução não sabemos (convidando a plateia a substituir o protagonista e a experimentar a sua solução) o importante é que mostremos um espelho múltiplo do olhar dos outros*” (ibid., p. 35).

⁵⁶⁵ Noutra técnica desenvolvida por Boal, o teatro invisível, destaca-se a importância da comicidade e do que, segundo Bachktin, nos permite rir de nós-próprios: “*não brincamos com o teatro invisível, embora possa acontecer muita coisa engraçada. Uma graça vindoura da revelação, das coisas que não estavam conscientes na cabeça da pessoa e de repente se tornam. Isso faz com que a pessoa se ria*” (ibid., p. 36) e se ria de si mesmo. Para Boal, o teatro invisível “*é uma cena escrita (...) poderia ter acontecido, já aconteceu, ou virá, talvez, a acontecer. A partir disso se torna verdade. Não é uma verdade sincrónica, e sim diacrónica*” (ibid., p. 36).

⁵⁶⁶ “*O teatro do oprimido nunca termina quando acaba. O que acaba é o espectáculo (...) mas o que a gente busca não é o evento: é a transformação social...*” (ibid., p. 42).

⁵⁶⁷ Numa análise do que o teatro popular tem a oferecer à criação contemporânea, há que relevar o caso singular de Ariano Suassuna. Os seus textos estimulam a “*procurar na realidade cotidiana e nacional que nos cerca as sementes que podem germinar no palco criando a realidade, teatralmente mais eficaz, de um mundo povoado de seres monstruosos e sagrados, correspondentes à vida nacional e cotidiana mas não submetida a ela.*” Assiste-se à procura da simplicidade e do despojamento, “*superando a predominância dos enfoques psicológicos, muito presentes no teatro ocidental (...)* As suas criações de personagens-tipos (alguns deles arquetípicos, outros sugerindo caricaturas), são todos eles nordestinos, enraizados, resultantes da mescla de culturas que compõem a tradição brasileira, para fazer um teatro “*peculiar*”, um teatro que religa os dramaturgos, encenadores e actores “*à corrente do sangue tradicional mediterrâneo, da qual somos herdeiros, na qualidade de povo ibérico, negro, judeu, vermelho e mourisco*” (Farias, 2008)

Verificámos existirem grandes semelhanças entre a estrutura de apresentação das Brincas e o tipo de apresentação que é sugerido como genericamente característico do teatro de rua:

Geralmente na apresentação do teatro de rua, há um esquema básico de apresentação composto por: cortejo inicial, instalação ou formação da roda, desenvolvimento do espectáculo, agradecimento (quando geralmente se passa o chapéu) e o cortejo final. O cortejo é guiado pelo estandarte (...) que contém as informações sobre o espectáculo e sobre o grupo que irá desenvolvê-lo (Conceição, 2010, p. 284)

Em Portugal, alguns tipos de performances, em que as Brincas se inscrevem, são muitas vezes tomadas pelos criadores contemporâneos como pontos de partida, ou como marcos inspiradores dos seus processos de trabalho. É óbvio que este tipo de postura criativa reflectirá diversos sentidos de recriação e reactualização, nomeadamente quando os processos se inserem num projecto encomendado institucionalmente com intuítos de valorização ou divulgação patrimoniais, ou tão-só no quadro do desenvolvimento de processos de (re)elaboração criativa. Podemos agrupar os diversos contributos sobretudo ao nível das formas, dos temas e dos dispositivos processuais.

Várias têm sido as experiências realizadas tendo como pontos de partida manifestações concretas de certas performances culturais. Em Portugal, algumas destas manifestações têm sido mais procuradas do que outras, devido essencialmente à sua maior ou menor visibilidade e mediatização. Refiramos a título de exemplo o “*Auto de Floripes*” que serviram a criação de espectáculos, filmes e documentários. Na pesquisa que realizámos, identificámos vários exemplos que nos pareceram esclarecedores, sobre temática carolíngia (doze pares de França, Imperador Carlos Magno) e evocando as lutas entre mundo cristão e o Islão, onde se inserem o Auto de Floripes e o Tchiloli.⁵⁶⁸

Associa-se a este último caso o interesse pela “*santomensidade*”, a especificidade cultural santomense, através sobretudo de investigações académicas recentes (Kalewska, 2005, Pereira, 2002, Valverde, 2000).

Também a aposta na pragmatização da lusofonia tem sido desenvolvida e “*meritórias iniciativas em relação ao tchiloli foram retomadas em Portugal pelas actividades da Fundação Calouste Gulbenkian e da Cena Lusófona*” (Kalewska, 2005).

Em Portugal, no que se refere à criação e produção especificamente teatral, alguns processos reflectem uma forte conotação e ligação à matriz (Guedes, 2000; Carretas, 1998; Brites, 2009) enquanto noutros a tomam apenas como uma metáfora funcional (Gutkin, 1981; Cintra, 1976). Tal foi o caso da preparação de “*Ah Q*”, Tragédia chinesa baseada em “*Lu Sun*” de Jean Jourdheuil e Bernard Chartreux (com encenação de Luís Miguel Cintra e estreada em Lisboa, Teatro do Bairro Alto a 05/03/76).

⁵⁶⁸ Solveig Nordlund realizou em 1990 um documentário sobre o Tchiloli em São Tomé com o grupo “a Formiguinha da Boa Morte”. Castro Guedes encenou o espectáculo “*Floripes 21*” em 2000, a partir do tradicional Auto de Floripes. Augusto Batista realizou em 2001 a edição Floripes Negra, com uma ampla documentação fotográfica para a Cena Lusófona. Jaime Campos realizou em 2000, o filme Auto de Floripes, representado por: Grupo da Tragédia Formiguinha da Boa Morte. Clara Neves realizou em 1998 um disco, Tchiloli de S. Tomé. A viagem dos sons, editado pela TRADISOM.

No Programa e nos textos de apoio da peça, foram publicadas algumas reflexões que indicavam a pertinência de elementos do teatro popular para a construção do espectáculo, tais como o espaço, a relação com o público, a especificidade da personagem e a própria presença do grotesco:

A presença da personagem popular, a coexistência de personagens “nobres” e personagens não “nobres”, a existência de uma intriga principal (de Ah Q) e de uma intriga secundária (da família Tchao), a mistura de géneros (comédia/tragédia), a utilização da linguagem literária (tiradas, semi-verso), a sensação de uma “tragédia política com final de reis” (a Revolução de 1911), a representação do itinerário de uma personagem, a ignorância de qualquer concepção de espaço cénico exterior às personagens, ou seja, a quebra da tradição ou até do remorso da quarta parede do teatro realista burguês, começaram por lembrar-nos, numa primeira leitura de Ah Q: o teatro popular tradicional português; a tragédia isabelina; a “comédia” espanhola do século XVII. Nestas três “lembranças”, apoiávamos a primeira ideia de cenário – um estrado – com uma primeira referência: o auto da floripes. (...) “Chegávamos ao espaço sem lugar de mira com público de dois lados, sem lados. Começou a surgir nova personagem na cena, o público, com quem nós, actores, tanto estamos como com as personagens ou as personagens entre si. Reencontramos as primeiras ideias: o teatro isabelino, a comédia espanhola, esse teatro em que o público era protagonista, em que a cena era o lugar do público. O teatro popular tradicional que se vê à luz do sol. (...) “Chegávamos a uma alegria: a uma peça popular. E não porque falasse em nome do Povo (Não se fala aqui em nome de ninguém, fala-se; Ah Q não representa o Povo, não é o seu deputado cénico, é uma personagem popular). Peça popular porque se recusava a ser exterior ao Povo, porque tal como o Senhor Tchao ou Wang, o autor e o público não podem estar de fora, estão lá, dentro do palco, tão vulneráveis como Ah Q (Cintra, 1976)

Castro Guedes (2000), por seu lado, tem ancorado a sua criação na performance popular, mantendo-lhe inclusivamente o nome. Na fundamentação sobre o espectáculo “*Floripes 21*”, afirmou:

O acto da criação artística é sempre, em certo jeito, uma reescrita de alguma coisa anterior. E nele – como no auto tradicional de 5 de Agosto – misturam-se e convergem muitas e diversas fontes, que a memória por vezes deixa apagar e onde houve origem (...) Assim, a “Floripes 21” – como o nome indica – não é, nem pretendia ser, uma outra maneira de fazer o “Auto de Floripes”. Este, como auto tradicional popular, está muito bem feito e assim se há-de conservar onde e por quem seja feito. Na homenagem simples que aqui lhe rendemos, apenas o gostaríamos de ver preservado e continuado (...) Mas “Floripes 21” tem do auto tradicional uma boa e enorme parte ligada na sua própria génese. Desde logo porque, como se diz, quer ser também homenagem a um teatro que se quer que exista e respeitado; mas mais ainda porque se acreditou na sua estrutura dramática – que há quem afirme ser o modo (quase único) de verdadeiramente português se fazer teatro, e nas suas potencialidades actuais. E, a partir daí, vir à actualidade, falar de outros combates e conversões que urgem (ibid., p. 62)

Outro exemplo, aliás também fundado numa disjunção profunda⁵⁶⁹, é o caso da Queima de Judas, tradição pascal realizada nos últimos anos em variados locais (Tondela, Montalegre, Celeirós, Palmela, Póvoa do Varzim, Vila do Conde, entre outros) muitas vezes com o incentivo das próprias autarquias⁵⁷⁰ para a sua revitalização e que, tem colhido o interesse de diversos criadores. No caso de Tondela, através da acção da *Associação Cultural e Recreativa de Tondela – ACERT*, traduz-se nas palavras dos próprios promotores num: “*grande espectáculo transdisciplinar comunitário*”

Este tipo de teatro de Rua resulta “*da mobilização cultural de mais de uma centena de participantes (...) considerado já um marco cultural emblemático do Concelho de Tondela*” (Acert, 2005). Há já alguns anos, a ACERT retomou a tradição da Queima do Judas e renovou-a, fazendo convergir neste acontecimento singular distintas disciplinas do espectáculo (interpretação, música, cenografia, adereços, figurinos, coreografia, pirotecnia e artes visuais, entre outras). Sob a direcção artística do *Teatro Trigo Limpo/ACERT* que, para este evento ímpar, convida muitos outros nomes nacionais e estrangeiros, tem-se construído uma produção fortemente marcada pela componente comunitária, na qual se trata toda e qualquer temática local, nacional e internacional que se preste a ser esconjurada.

Também no centro do Porto, por iniciativa da CulturPorto, José Carretas recriou a *Queima de Judas*, no ano de 1998, contando com um conjunto vastíssimo de parceiros locais:

O nome é logo bom: Judas. Nome sugestivo, plural, a indicar que Judas deve haver mais que um (e há-os!). Queimar, também soa bem: é purificar (pelo menos quem queima) é desintoxicar (de quem é queimado). Voltar, hoje, ao meu Porto para a Queima do(s) Judas acaba por ser um privilégio. Porque Judas é o Inverno, o passado, a noite e o medo da noite. É um eco, um ressoar, uma memória tão antiga e tão longe que já parecia ficar para lá do cu de Judas. E afinal, voltar hoje ao Porto é regressar à Primavera, saudar o presente nos grupos que prenunciam novas queimas de velhos Judas. Privilégio, finalmente, porque trabalhar em grupo, com este grupo feito de grupos e de pessoas, resultou num exorcismo pagão, numa “magia simpática”, como pretendia Jorge Dias (Carretas, 1998)

Como outro exemplo emblemático refiramos ainda *Os Caretos de Podence* que, para além de também terem inspirado algumas criações individuais (Crawford, 1998; Gago, 1992; Neves, 1991; Vieira, 1984; Morais, 1998; Delgado, 1976), têm vindo de uma forma diferente a ser incorporados em inúmeros e distintos eventos, sobretudo

⁵⁶⁹ “*Na Vida, se se preferir – há múltiplas possibilidades e escolhas. Quase tantas como as que queiramos, mas é só uma que nos resta, a partir de cada uma das pequenas escolhas antecedentes. Na ‘Floripes 21’ apresentam-se duas – como convém a um conflito dramático para evoluir – e extremadas. Afinal para nos pôr a pensar em outras soluções c compromissos que talvez sejam possíveis. Os exércitos que se digladiam não são, como no auto tradicional, o dos mouros e o dos cristãos. Mas são, como nos autos tradicionais guerreiros, expoentes de duas culturas, dois modos de estar ou, assim se queira, de dois sistemas de valores e ideias, crenças e sentimentos. Justamente a amálgama ou o caldo primordial de onde se fazem religiões e ideologias, enquanto sistemas*” (Guedes, 2000, p. 63).

⁵⁷⁰ A título exemplificativo registámos que no ano de 2011 ocorreu a “6.ª Edição (da) *Queima do Judas de Vila do Conde*” (que) “*conta com o alto patrocínio da Câmara Municipal de Vila do Conde*” e em Palmela que “*acolhe mais uma edição da tradicional ‘Queima do Judas’ (...) recuperado em 1995 pela autarquia*”.

os de promoção turística que tivemos ocasião de confirmar nomeadamente na Bolsa de Turismo de Lisboa (BTL) de 2011⁵⁷¹. Através das influências deste conjunto de iniciativas este tipo de ‘tradições’ tem sofrido novas ‘objectificações’ (Raposo, 2004).⁵⁷²

Podemos ainda referir outras estruturas/companhias de criação que deliberadamente referem nos seus objectivos a ligação às formas populares, sobretudo para justificarem a sua inserção local e a mais-valia comunitária na criação de públicos. Citemos, a título de exemplo, *o Bando, as Comédias do Minho, o Grupo de Teatro da Serra de Montemuro, CENDREV*, entre outros. Aliás, nas estruturas apoiadas pelo Ministério da Cultura estes objectivos e concretizações correspondem a domínios valorizados nas candidaturas aos apoios.

O caso do grupo *O Bando* é emblemático pois corresponde a um processo de pesquisa que se foi alicerçando como um corpo em movimento que procurou novas maneiras de estar com as pessoas e com os públicos⁵⁷³, novos modelos de representação e de entendimento das linguagens em cena⁵⁷⁴, novas conjunções metodológicas capazes de articular o caos com o rigor⁵⁷⁵ e ainda novos modos de (fazer) significar a partilha e a ligação às comunidades.⁵⁷⁶

⁵⁷¹ Anexo E 42: Foto Bolsa de Turismo de Lisboa, 2011.

⁵⁷² “Os caretos de Podence como “terreno antropológico” foram, aliás, objecto de uma aproximação cinematográfica, em 1976, através do filme de Noémia Delgado “Máscaras”, o qual, aliás, teve como efeito a revivificação da tradição que se encontrava já em desuso em Podence” (Raposo, 2004, p. 11). Nos anos 90 esta actividade intensificou-se “através de artistas profissionais que nelas descobriram e reinventaram novos “sentidos e significados” estéticos e culturais, de que é exemplo a estilização dos ‘Caretos’ na proposta de Filipe Crawford para a Expo 98, designada ‘Surtida de Caretos’ ou a exposição da artista plástica Graça Morais, que teve lugar em Novembro de 1998 em Macedo de Cavaleiros, ou ainda a peça Terra de Abel Neves, realizada pela Comuna, em 1991, com o recurso ao imaginário transmontano (mascarados designados na peça por ‘Farrapões’)” (ibid., p. 17).

⁵⁷³ “O teatro o Bando e eu próprio, depois das experiências que tive em Bruxelas a partir daquilo que tinha feito com a Catherine Dasté, (também) trabalhei numa escola Freinet, como animador com crianças, aqui trabalhamos no apoio ao teatro amador. No principio todas as pessoas tinham q andar com uma caixa! (...) E todas as semanas (...) Cada um de nós ia a uma aldeia e semanalmente trabalhava com um grupo de miúdos (...) Fora da escola. trabalhávamos numa colectividade para obrigar a escola a ter mais relação com a colectividade e isso, era uma espécie de conquista de uma maneira de estar no teatro, através da relação que íamos estabelecendo com os outros (...) e acreditávamos nesta maneira de estar com as pessoas, com a comunidade” (Brites, 2009).

⁵⁷⁴ “No principio, no Bando o actor era uma espécie de contador (...) Contador interactivo. Porque eram vários contadores em tempo real que partilhavam o contar de uma mesma história de uma forma implicada. Acho que era um actor comediante que umas vezes era mais um contador, outras vezes era mais narrador implicado (...) Só mais tarde é que nós começamos a trabalhar com o actor (...) um actor que não procurava a verosimilhança, não a imitação. Nós achávamos que a arte de representar em teatro tinha a ver com essa ideia de ‘representação’. Para nós, é um feito extraordinário esse homem que com três riscos no cajado representava as suas três ovelhas. É uma grande conquista da humanidade essa capacidade de abstracção” (Brites, 2009).

⁵⁷⁵ “A ideia de que para existir domínio e controle tem que haver descontrolo e caos. Sobre a ideia de que é preciso considerar o jogo, a improvisação, o lado lúdico, o impulso, a desorganização, o caos mas que a determinado momento é preciso criar o rigor.” (Brites, 2009).

⁵⁷⁶ “No Bando o que nos preocupa é que continuemos a conseguir partilhar aquilo que nos preocupa com todas as pessoas, independentemente da idade, continuando a manter a ligação com a comunidade, com o cante alentejano, com as filarmónicas locais e continuamos a ter no 1.º sábado de cada mês as portas abertas para qq pessoa que chegue possa comer connosco um almoço em conjunto” (Brites, 2009).

Num quadro mais amplo, contemplando também outras áreas de expressão, destacamos na música os contributos de uma geração de cantautores iniciada com José Afonso e continuada por José Mário Branco, Sérgio Godinho, Fausto, Vitorino, entre outros, assim como todos os criadores que se dedicaram à recolha e divulgação inspirados por Michel Giacometti (1975) e que depois também procederam a processos de recriação: GAC – Vozes na Luta, Brigada Victor Jara e Gaiteiros de Lisboa, entre outros (Castelo-Branco & Lima, 1998). Na dança e suas contaminações com a música e vídeo, destacamos o trabalho da Associação PédeXumbo, sobretudo numa primeira fase ao nível da divulgação e na criação de uma forte corrente de público entre os mais jovens com a realização do Festival Andanças. O Instituto de Estudos da Literatura Tradicional (IELT), enquanto entidade de investigação, tem vindo a congregar diversas abordagens da cultura popular/tradicional que se articulam, de diversos modos, com a criação, sobretudo através da captação de ‘não académicos’ e da disponibilização de novos fóruns de disseminação (www.memoriamedia.net).

No Alentejo, região onde existem nove estruturas de criação e produção teatral apoiadas⁵⁷⁷, existe um vínculo com as comunidades onde actuam que é patente nos projectos, nas programações, na escolha de reportório. Para além da atenção à diversidade, é óbvia a preocupação central com o facto de estarem implantados no Alentejo⁵⁷⁸.

O Centro Dramático de Évora (*CENDREV*), a mais antiga estrutura profissional, sediada em Évora com um currículo importante na descentralização teatral, tem a seu cargo o legado dos bonecos de Sto Aleixo do Mestre Talhinhas, os títeres tradicionais da região, que fazem parte integrante do seu reportório.⁵⁷⁹ Há casos, no entanto, que merecem algumas referências suplementares. É o caso do Grupo *Baal 17* que, a partir

⁵⁷⁷ Número relativo aos dados oficiais de 2008 e 2009.

⁵⁷⁸ “*Daquelas que conheço bem, acho que têm essa preocupação e fazem sentido estar aqui neste momento (...) Há condicionantes não só locais, mas também temporais (...) Faz sentido que estejam aqui neste momento. Estou-me a lembrar do PIM (...) Está aqui e está enraizado e sabe com o que é que está enraizado (...) Acho que há uma consciência. O CENDREV também (...) Não sei como é que o CENDREV está agora, mas pelo (seu percurso) e naqueles primeiros anos foi muito nesse sentido. Depois há uma série de outros grupos que eu não conheço mas que acredito, pelo que ouço falar, que também terão essa consciência. Depois há outros que fazem uma certa confusão e já criaram ali um estatuto (...) Criaram ali um quadradinho e não saem daquele quadradinho, aquilo é o que eles consideram que estar enraizados aqui e as raízes não estão a ser muito nutridas. Ou seja as raízes deles deixaram de entrar dentro da terra (...) um bocadinho adormecidos, que imagino que é o que acontece com o CENDREV (...) Ovi falar da bruxa teatro, parece-me interessante, o Teatro ao Largo parece-me um bocadinho acomodado (...) Num primeiro momento, foi extraordinário o que eles fizeram. Marca, marcou, vai marcar e neste momento acho que há um certo cansaço, não tem a ver com a falta de consciência ou não valorizar isso, não, acho que é mais um cansaço” ‘ICCC’.*

⁵⁷⁹ Sendo os Bonecos de Sto Aleixo muito apreciados, e tendo mobilizado uma equipa de profissionais no processo de resgate e pesquisa sobre eles, tendente à preparação dos actores para a sua apresentação, pode afirmar-se a sua influência no desenvolvimento progressivo em torno do teatro de marionetas, patente na realização da Bienal Internacional de Marionetas que já vai na sua 12.ª edição. (Passos, 1999; Zurbach, Ferreira & Seixas, 2007; Zurbach, 2007)

de Serpa, se propôs explorar a realidade rural⁵⁸⁰, as profissões⁵⁸¹ e as memórias locais⁵⁸², envolvendo questões de género⁵⁸³ sem esquecer os próprios processos de aprendizagem⁵⁸⁴ e, portanto, em co-participação com os públicos⁵⁸⁵. É também digno de nota o *PIM Teatro*, sediado em Évora, que também trabalha elementos de cariz popular,⁵⁸⁶ tentando extrapolar a partir das raízes que localmente vão sendo observadas. Após

⁵⁸⁰ O Grupo *Baal 17* tem desenvolvido uma acção investigativa que vai nesta direcção: “No início foi uma aposta da companhia, dos seus objectivos artísticos (...) Explorar a realidade rural de várias formas, tentando que isso nos inspirasse tanto na adaptação de textos que fizemos, tanto na criação de espectáculos como este, o *Pão*, e entretanto começámos a encontrar uma ligação com essas associações, mesmo com as próprias escolas, e estruturas com quem ainda não tínhamos estabelecido contacto” ‘ICMF’.

⁵⁸¹ “Fizemos uma visita centrada nos ofícios tradicionais, nos trabalhos da mulher (...) uma visita guiada no museu etnográfico de Serpa, também tentando mostrar qual era o papel desempenhado pela mulher na altura e também como é que o próprio homem dominava as profissões (...) A visita a Baleizão foi o que marcou mais este encontro, porque falou-se de uma parte da história de Portugal que muitos dos portugueses que foram à visita também desconheciam” ‘ICMF’.

⁵⁸² Existe como que uma aposta que alimenta a criatividade: “Este espectáculo do *Pão* foi a primeira tentativa de fazer uma criação colectiva a partir da (temática rural onde se inserem)” (...) “também foi engraçado porque os actores, sobretudo o João, estavam a chegar a Serpa, era o primeiro contacto com este mundo rural e essa descoberta também os fascinou muito e isso fez parte do espectáculo. Criaram as cenas, fizeram a pesquisa (...) entrevistaram as famílias de padeiros (...) há a tentativa de fazer (pesquisa etnográfica para a construção do espectáculo), mas também é bastante difícil abordar as pessoas (...) Aceder às memórias delas (...) criou-se uma relação bastante engraçada com uma dessas famílias, duma aldeia, de Brinches, que passou no tempo do avô dos fornos comunitários (...) (para) uma padaria que entretanto fechou, e já ninguém faz isso (...) era uma memória não muito bem-vinda, eles não queriam lembrar, não queriam falar disso (...) E conseguiu-se criar uma empatia com eles e conseguiu-se partilhar algumas das histórias e foi muito engraçado, quando foram assistir ao espectáculo, depois no final ainda vinham mais histórias e já estavam muito mais à vontade para essa partilha” ‘ICMF’.

⁵⁸³ “A vinda deste grupo cá foi enquadrada numa série de actividades para contextualizar um pouco o tema do texto e também para apresentar a visão da mulher no contexto da revolução portuguesa, no contexto rural (...) e então aí fizemos não só a visita a Baleizão, mas, contextualizando não só a Catarina Eufémia mas também outras mulheres que tiveram um papel activo na altura da ditadura, e fizemos uma visita centrada no passado dessas mulheres” ‘ICMF’.

⁵⁸⁴ “Acaba por ser uma consciência do que poderá ser a aprendizagem (...) ou o que é que poderá ser de futuro os objectivos duma nova criação do género (...) Como pesquisar?, como abordar? Como recolher o material?” ‘ICMF’.

⁵⁸⁵ Quanto à “tentação” de incluir no processo de criação, com os actores, alguns dos “autores” de histórias e de memórias protagonistas destas criações, o nosso interlocutor reconhece que: “Sim, pelo menos, eu tenho essa tentação, essa ideia, nunca se concretizou, mas possivelmente este novo projecto de escola de artistas vai ser uma boa oportunidade para isso porque eles próprios vão ser os actores, os intervenientes (...) e muitas vezes o que acontece neste trabalho nas freguesias (por exemplo, o atelier de teatro participatório do espectáculo o *Pão em Entradas*), de repente temos alguém a desempenhar o seu papel com uma consciência teatral (...) e isso dá-me cada vez mais vontade (...) É muito único” ‘ICMF’.

⁵⁸⁶ O *PIM Teatro* assume-se como um teatro de Criação e de pesquisa colectiva, no aprofundamento de “linhas para um teatro para crianças e para todos” tendo realizado ao longo do estudo algumas experiências de diálogo criativo com as Brincas. Em 2009 dedicou-se “à pesquisa sobre metodologias e técnicas de Teatro e comunidade, recriando umas BRINCAS (...) seguindo fielmente a estrutura tradicional daquela manifestação teatral” (Pimteatro, 2010). Em 2011 criou um novo espectáculo tendo novamente a estrutura tradicional das Brincas como inspiração, mantendo alguns dos seus elementos particulares: a forma circular e o desfile em cortejo, a personagem do Mestre e o uso de uma banda de música.

uma primeira experiência sobre o universo das Brincas em 2009, apresentando-se num espaço tradicional de apresentação (Guadalupe) em que a estrutura das Brincas foi recriada, prepararam em 2011 um espectáculo de rua “*Anjos do Deserto*” mobilizando outras estruturas numa parceria criativa: CAL e TXTAPUM.⁵⁸⁷

A responsável refere que foram: “*buscar às brincas a forma de ocupar a rua, a movimentação em cortejo, o teatro em arena e alguns elementos coreográficos, o mastro por exemplo, e outros condimentos que fazem desta forma de teatro popular um verdadeiro tesouro da nossa cultura*” (Espiridião, 2011, p. 17).

Neste mesmo esteio, o trabalho do Grupo de *Teatro ao Largo*, sediado há já um quarto de século no litoral alentejano, e que, não sendo uma companhia de actor, trabalha em equipa⁵⁸⁸ com muita mobilidade,⁵⁸⁹ dirigindo-se aos públicos das aldeias⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ Anexo E 43: Imagens da performance do PIM Teatro com base na estrutura das Brincas tradicionais.

⁵⁸⁸ É um projecto de equipa, em permanência, em que cada um faz parte e tem o seu papel no desenvolvimento do projecto. Requer comunhão de princípios, de objectivos comuns como funciona como equipa tem que haver disponibilidade para o desenvolvimento das carreiras dos espectáculos em carteira que podem ser de vários anos. Esta é uma das opções do grupo, não faz sentido ter três produções anuais que se esgotam em meia dúzia de dias (Notas de entrevista ‘ICSJ’).

⁵⁸⁹ As produções são criadas para circular durante oito a nove meses. A aposta na circulação e na auto-sustentação define a identidade do grupo. Mais de metade das receitas do grupo provém da venda de espectáculos às associações, autarquias, etc. O Grupo de Teatro ao Largo tem desenvolvido projectos concretos com associações de desenvolvimento local e essas parcerias são importantíssimas até para o próprio desenvolvimento do grupo. Inserida nessa vertente de preocupação social, as criações têm desenvolvido a reflexão sobre temáticas identificadas como pertinentes, como por exemplo a violência doméstica, o envelhecimento e o Alzheimer que, depois, são trabalhadas nos contextos de populações especiais ou em subgrupos na comunidade (Notas de entrevista ‘ICSJ’).

⁵⁹⁰ O Grupo de Teatro ao Largo sediou-se no litoral alentejano há 25 anos. É sobretudo um projecto social que quer estar na zona rural, nas aldeias (...) Faz espectáculos e apresenta-os para as pequenas populações dispersas pelo Alentejo. Tem uma função social com uma estética própria que se baseia muito naquilo que são as expectativas dos próprios públicos. Desde o princípio que se fixou no Alentejo foi com a experiência trazida de Inglaterra e de outros grupos onde esteve, foi opção trabalhar para os públicos das aldeias. É essa a principal função. Não procura um teatro de excelência, um teatro baseado no actor, há muitos grupos nessa linha, mas sim um teatro que chegue às pessoas, que vivem isoladas, nas zonas rurais com pouco acesso ao teatro e à cultura. Quanto a alguns elementos que pesam na avaliação do grupo, muitas vezes são criticados porque não têm um naipe de actores na companhia com um currículo invejável. O facto de não terem currículo ou ser fraco tem a ver com a opção da companhia. Preferem investir na formação de jovens locais, com um conhecimento maior do contexto que se fixem e partilhem este projecto e também devido à dificuldade em atrair actores reconhecidos a esta realidade e a fixarem-se na região e a poderem estar disponíveis para a intensa e longa circulação dos espectáculos. A contratação de actores externos, por exemplo vindos de Lisboa, não se compadece com a duração de vida de cada uma das criações do grupo (Notas de entrevista ‘ICSJ’).

e tentando trabalhar as suas próprias histórias⁵⁹¹ e hábitos⁵⁹² numa lógica que não é, evidentemente, a dos grupos clássicos de sala.⁵⁹³ O Grupo *3 em Pipa*, também sediado no Alentejo, em Odemira, (embora não integre as estruturas apoiadas contratualmente) tem desenvolvido um trabalho sistemático no âmbito do teatro com propósitos sociais⁵⁹⁴.

V. 6. 1. Práticas de Teatro Comunitário que integram elementos populares

Em Portugal encontramos várias estruturas de Teatro Comunitário, umas mais vocacionadas para a criação, outras mais centradas na intervenção e ainda outras na formação. Todas elas desenvolvem um trabalho regular e meritório no quadro específico desta abordagem (É o caso dos grupos: *Comédias do Minho*; *O Bando*; *Três em Pipa*; *Pim Teatro*; *Teatro da Serra de Montemuro*; *Teatro Humano*; *A_PELE*; entre outros). Não sendo apropriado, neste contexto, realizar uma elencagem sistemática das práticas de

⁵⁹¹ O nível da formação tem desenvolvido uma parceria consistente com o AJAGATO de St.º André que complementa o deficit de formação especificamente teatral dos jovens actores que também integram o grupo. As características deste teatro centram-se na procura de estabelecer a relação com o seu público, pegando em histórias locais (como o caso do espectáculo OH, Retorta!) acontecimentos locais, de tradição oral, do património comum. As personagens e as situações são familiares, facilmente identificadas pela comunidade e procuram o estabelecimento da identificação (Notas de entrevista 'ICSJ').

⁵⁹² Para cada um dos espectáculos tudo é muito pensado, cada escolha cénica, cada opção ao nível de adereços, figurinos, das palavras usadas, da música, tem íntima ligação com o conhecimento construído ao longo de vinte anos, daquele público ou dos públicos para quem geralmente apresentam, num contexto de ar livre, com soluções de fácil montagem, desmontagem e de versatilidade aos espaços (Notas de entrevista 'ICSJ').

⁵⁹³ Não sendo um grupo de sala, o público também não é um público de sala de teatro e está espalhado, quanto espalhadas estão as várias aldeias e freguesias onde actuam. A carga de seriedade grande destas produções provocou um certo cansaço no grupo tendo retomado a comédia, por ser um dos elementos que confere uma maior possibilidade de ligação com os públicos (Notas de entrevista 'ICSJ').

⁵⁹⁴ O Grupo *3 em Pipa* assume-se cada vez mais como um projecto de Teatro Social e a sua Directora, Cristina Chafirovitch, criadora e responsável pela estrutura, que está implantada num meio rural, reconhece a influências dos elementos de cariz popular: "*Com a minha vinda para o Alentejo isso ficou mais evidente. Apaixonei-me mais por esses elementos do que antes. E também tem a ver com o percurso profissional que fiz. Depois, eu levo em linha de conta dados culturais, factores culturais, mas não tento que eles se imponham a uma criação que está no forno e que está a ganhar corpo. Portanto eu tenho um certo cuidado em não impor esses elementos (mas) eu acho que tento (...) recuperar, usar, transformar alguns elementos*" 'ICCC'. "*Acontece começarmos a trabalhar numa criação e, de facto, o que aconteceu, nomeadamente aqui em Évora, com a montagem do Anrique da Mota, ao trabalharmos esses textos, isso obrigou-nos a ir um pouco mais fundo, a ver o que é que constituía aquelas palavras, porque é que aquilo estava assim, mas mais uma vez na formação, o que eu vou à procura, na formação de actor ou no projecto teatro escola, não tenho a preocupação de pôr signos (...) Tenho mais a preocupação de perceber o que é que está do lado de lá e que significado é que coisas que eu traga tenham para eles. Ou seja, de facto as pessoas já tem uma história, têm um percurso cultural e eu quero ir ao encontro do que eu tenho para lhes dar e do que eles querem trazer e todo esse lado que as pessoas têm das suas experiências, das suas vivências (...) eu estou a pôr o cultural mesmo muito ao nível do quotidiano, não estou a pôr ao nível das músicas, nem das lengas-lengas, nem nada disso. Eu tento que essas coisas sejam todas entrecruzadas*" 'ICCC'.

teatro e comunidade⁵⁹⁵, não podemos, no entanto, deixar de situar aquelas que têm como missão explícita a intervenção na comunidade.⁵⁹⁶ Começaremos por referir o Grupo de *Teatro do Oprimido de Lisboa* (GTO LX) e outros núcleos em Portugal (sobretudo no Porto), cujo trabalho passa pela formação de grupos de Teatro Fórum que vão criando espectáculos a partir de situações reais e por si vividas.⁵⁹⁷ Saliente-se ainda o papel do *Teatro Humano*, liderado por uma das interlocutoras no Estudo, Rita Wengorovius, que se afirma como estrutura criativa de teatro social e de comunidade⁵⁹⁸ e *A_PELE* – Espaço de Contacto Social e Cultural, liderada por Hugo Cruz, que visa “a promoção do desenvolvimento humano e social através da Arte” incidindo maioritariamente em quatro áreas: “sócio-educativa, artística, formação (e ainda pelo desenvolvimento) do Núcleo de Teatro do Oprimido do Porto” (A_Pele, 2007).

O nosso trabalho de campo no Brasil, em 2010, permitiu-nos identificar grupos paradigmáticos que se dedicam a esta abordagem. É o caso do *Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro* (Ctorio, 2011), fundado por Boal.⁵⁹⁹ Por seu lado, Zeca Ligiéro (2009, 2010) trabalha de modo muito aberto a “ideia de práticas performativas”, confundindo-as com “todas aquelas atividades humanas e culturais em que existe a ideia da representação, seja ela ritual, festejo, cortejo, carnaval” (ibid.). Nos grupos de referência de teatro comunitário, no vasto contexto sul-americano, devem ainda referir-se o

⁵⁹⁵ É esse o âmbito do projecto Banco de Dados de Teatro em Comunidades, linha de concentração de pesquisa conduzida por Márcia Pompeo Nogueira desde 2005, que procura “entender como as culturas populares interagem dentro de uma prática teatral em comunidades” (ibid.), através da realização de diversos estudos de caso.

⁵⁹⁶ Analisaremos no ponto seguinte, com maior detalhe, as práticas dos nossos interlocutores especialistas e das estruturas sedeadas no âmbito geográfico do estudo através dos depoimentos dos seus promotores.

⁵⁹⁷ “O GTO LX é uma organização não governamental empenhada em estimular a participação activa e consciente dos cidadãos na construção da sociedade. Trabalhamos directamente com populações desfavorecidas, formando grupos de Teatro Fórum que criam espectáculos a partir de situações reais por si vividas, e que são, posteriormente, apresentados à comunidade. No Teatro Fórum o espectador é estimulado a entrar em cena para improvisar, como protagonista, soluções alternativas ao problema encenado. A comunidade é assim envolvida de forma directa e activa na análise, discussão e exploração de estratégias de actuação perante problemas comuns, provocando a consciência comunitária e a participação cidadã” (Gtolx, 2010).

⁵⁹⁸ “O teatro não é apenas prazer. E também dever. É um divertimento empenhado. Não é só racionalidade, mas também emoção. Não se ocupa apenas da formação pessoal mas também daquela social. Conjuga o imaginário e a realidade. Mente e corpo. Público e privado. Une a disciplina ao jogo. Faz dialogar o antigo com o novo” (TeatroHumano, 2010).

⁵⁹⁹ “O Teatro do Oprimido é um Método lúdico e pedagógico, um instrumento eficaz de comunicação que busca, através de meios estéticos, encontrar meios concretos para a resolução de problemas reais. Cria condições para que o oprimido se aproprie dos meios de produzir arte, e amplie suas possibilidades de expressão e compreensão do mundo que o cerca, visando transformações sociais” (Ctorio, 2010).

Teatro união olho vivo (Tuov)⁶⁰⁰ de S. Paulo e *Nós do Morro/Vidigal* do Rio de Janeiro. Na Argentina e particularmente em Buenos Aires, de onde emergiu o amplo movimento do teatro comunitário, temos como referência pioneira o *Grupo de Teatro Catalinas Sur*, em actividade desde os anos oitenta, no famoso Bairro La Boca, que é dirigido por Adhemar Bianchi (Bidegain, 2007).⁶⁰¹

Nos grupos de teatro comunitário, as práticas educacionais são correntes, tal como é salientado por Carleto (2009) sobre a experiência específica do Tuov:

A socialização de procedimentos de construção de espetáculos, pesquisa de temas, escrita dramática e desenvolvimento da proposta de encenação, a partir dos integrantes que estão há mais tempo no grupo com aqueles que ingressam, é uma ação de desprendimento e solidariedade, bastante próxima do que ocorre nos núcleos familiares e comunitários que se dedicam às manifestações populares tradicionais. Seus conhecimentos dos folguedos e práticas artísticas populares são passadas de pai para filho, de geração em geração, como forma de perpetuar hábitos significativos para a identificação de valores comuns e de algo que una os seres humanos em torno daquilo que se lhes apresenta como característica comum, aglutinadora e até festiva. São ações que aproximam, congratulam, potencializando a convivência pacífica e o bem comum. Privilegiam ações coletivas em contraponto à competição. Possibilitam o diálogo em substituição da imposição. Essas práticas se tornam educativas, muitas vezes mais significativas para os participantes que os conteúdos veiculados no ensino formal, sabidamente tão desgastado na atualidade (ibid., pp. 10-11)

O valor do teatro, mais do que proclamar regras de conduta para os seres humanos, consiste, como referiu Laban, na sua “*habilidade para despertar, através do espelhamento da vida, a responsabilidade pessoal e a liberdade de ação*” (ibid., 1978, p. 159). O grupo *Nós do Morro*, com cerca de trinta anos de actividade, foi apresentado por Marina Coutinho, na sua tese de doutoramento, como uma referência de trabalho na e a partir da comunidade, reflectindo esse “*espelhamento*” e essa “*repercussão*” própria das práticas educacionais que, neste caso concreto, acabaram por, a partir dos temas quotidianos vividos na favela, transformá-los “*em matéria artística*” (Coutinho, 2010).

⁶⁰⁰ O Tuov, coordenado por César Vieira, é um dos exemplos mais antigos de teatro comunitário em S. Paulo, com mais de quarenta anos, definindo-se por uma composição estética fundada nas manifestações populares. Alguns dos seus trabalhos constituem re-criações de exemplares da tradição performativa brasileira, como é o caso do espectáculo “*Bumba, meu queixada*”, produzido em 1978. Num estudo que Carleto (2009) realizou sobre o grupo, destaca dois tipos de razões para o uso das referências populares. Inicialmente “*a opção pelas formas populares tinha que ver com o desejo de comunicar idéias de modo acessível, na perspectiva da comunicação eficiente (...) Atualmente, essa opção se apresenta de forma complexa, na qual o popular está totalmente contemplado na produção do grupo, desde a composição do elenco, até a utilização de exercícios de preparação do ator muito próprios das manifestações populares*” (ibid., p. 49)

⁶⁰¹ O Grupo de Teatro Catalinas Sur apoia-se na dimensão festiva e na recuperação da memória colectiva para a realização dos espectáculos comunitários de grandes dimensões, envolvendo toda uma comunidade de *vecinos* portadores de histórias individuais que alimentam a experiência de comunidade (Bidegain, 2007). Experiências deste teor coexistem noutras áreas do continente sul-americano, nomeadamente no Peru e no Chile.

A autora enuncia uma questão deveras pertinente ao abordar “o conceito do teatro pela comunidade, como resultado do respeito à ética e a estética da comunidade-sujeito,” considerando que actualmente a concretização deste tipo de projectos sociais/artísticos “desafia os “vetores de baixo” a transitar pelas tramas das “novas redes de sociabilidade”, resguardando os interesses do “território da luta” (ibid., p. 15).⁶⁰²

V. 6. 1. a) Motivações dos criadores

Uma análise aos contributos pressupõe, para além de um balanço das valências educativas que, em comunidade, articulam a dimensão popular e contemporânea, um entendimento dos argumentos dos interlocutores criadores que incorporam as linguagens expressivas populares nas suas opções criativas. A proximidade na infância com alguns destes tipos de manifestações e o despertar precoce de um interesse e/ou necessidade de participação colectiva terão sido cruciais no desenvolvimento de uma atitude criativa que não renega os contributos destas formas expressivas.

José Caldas (1997), actor, encenador e formador responsável da Companhia de Teatro Quinta Parede, assumindo a miscigenação como característica fundamental da sua criação, considera que o quadro de motivações presente no processo criativo está directamente relacionado com dados empíricos e da própria história de vida⁶⁰³, mas

⁶⁰² O grupo Nós do Morro nasceu do “resultado do diálogo entre alguns artistas de teatro e jovens moradores da favela do Vidigal (...) Um grupo que em meados dos anos oitenta começou envolvendo a participação de aproximadamente vinte pessoas e àquela altura já engajava mais de trezentas. O Nós do Morro criou cena e dramaturgia próprias, para falar à sua comunidade transformou os temas do cotidiano da favela em matéria artística (...) O fato de o grupo ter surgido espontaneamente de “dentro” da comunidade e também de ter sobrevivido durante muito tempo contando apenas com o apoio comunitário, além da repercussão de suas produções artísticas não só dentro do Vidigal, mas também fora dele (...) fazem dele um caso exemplar (...) de um teatro criado pela comunidade” (Coutinho, 2010, p. 5/6).

⁶⁰³ “O meu despertar pelo gosto pelo teatro foi exactamente vendo este tipo de manifestações. Eu morava no interior de Minas... acesso ao teatro era pouquíssimo, não havia, havia... de vez em quando aparecia um grupo amador mas que não era nada relevante, não era nada que me entusiasmasse. E eram essas manifestações, por exemplo, lá em Minas, onde morava, tem uma manifestação que é Folia de Reis... era uma coisa que eu via desde criança, isso era uma coisa que me entusiasmava muito... depois que cresci mais um pouco, comecei a frequentar os locais onde eles ensaiam, onde eles preparam as coisas” ‘ICJC’.

também com a presença da linguagem teatral nas performances populares⁶⁰⁴, com a cenografia em movimento⁶⁰⁵, com o que designa por “*magia*”⁶⁰⁶ e ainda com o próprio imediatismo comunicacional gerado⁶⁰⁷.

Para outra interlocutora, Júlia Correia, actriz e formadora, tomar parte nestas manifestações, enquanto criança e jovem, terá sido o fundamental⁶⁰⁸. O desafio da partilha⁶⁰⁹ e a necessidade vital de participação e encontro⁶¹⁰ delimitam o horizonte e as motivações.

⁶⁰⁴ O nosso interlocutor, actor e encenador, exemplifica, através de manifestações brasileiras que lhe estão próximas, a presença da linguagem teatral nas performances populares, exercendo dessa forma um grande estímulo à sua criatividade: “*o que sempre me atraiu imenso no candomblé foi esse lado teatral, que é muito forte no candomblé, tu tens personagens (...) A mãe de santo (...) santo que é o xangô. O xangô tem uma roupa que ele veste, ele tem uma dança específica dele, ele tem uma música específica*” ‘ICJC’.

⁶⁰⁵ “*O que é que está ali muito presente que tem a ver com esse teatro tradicional português a nível da forma? Não tem cenografia no espectáculo. Tu tens uma cenografia em movimento, tu tens uma cenografia (...) como acontece no Boi. A cenografia, de repente, é criada pelo conjunto de índios que se misturam (...) Não tem nada fixo. Está sempre em movimento. (...) “Está em acção dinâmica”. O criador justifica as opções estéticas do seu processo de trabalho em articulação com as opções visíveis nas manifestações que cita: “também (...) Eu sou o cenário para as pessoas. Quando eu falo de sangue, quando é o momento do sangue, a minha roupa está toda forrada de vermelho e os putos percebem isso de uma maneira maravilhosa. Quando tu abres aquele casaco (...) o casaco rasga mesmo, e tu sentes o “Ah”, sentes uma vibração que vem de dentro, que eles perceberam (...) Às vezes, dizem: “O sangue, o sangue!”*’ ‘ICJC’.

⁶⁰⁶ A opção pela essencialidade centrada na figura do actor e na atenção ao seu desempenho, traduz uma rarefação de elementos limitados “*ao essencial*” e que por esse facto permitem o espanto quando acontece o “*milagre*”: “*quando é a ressurreição do boi, que os índios vêm com uma canção fortíssima, lindíssima (...) E tem um instrumento só para eles e que se juntam aqueles milhares de meninas todas vestidas com penas, de repente, tu vês o milagre! Quando os miúdos me perguntam: “Ah, mas o senhor é mágico?”. Não sou mágico mas está ali a magia do teatro*”. O nosso interlocutor explica o que entende por “*Magia*” como sendo: “*uma coisa que tem a ver com o inconsciente, com a fantasia (...) tem a ver com outras coisa que não é o quotidiano (...) designando o tipo de teatro que realiza “de dramaturgia arquetípica” onde ocorre, tal como nas manifestações populares que referencia, “a simbiose das linguagens (...) tem a música e que é cantada ao vivo, que não é uma gravação ou que tem instrumentos (...) Tem movimento que é muito forte. (...) “uma dança mais moderna, mais contemporânea. Esses movimentos (...) desses actores que percorrem esse espaço e interagem nesse espaço (...) a coisa plástica, que é muito forte. (...) “Tens a coisa do falar. Que é um falar que eu procuro que seja uma coisa que passe muito pelo seu corpo. Quando sai a palavra, que seja uma coisa muito vivida, que não seja uma palavra da boca para fora (...) que eu chamo da “concreteza” da palavra.*’ ‘ICJC’.

⁶⁰⁷ “*É uma coisa concreta que eu estou dizendo às pessoas. Não é uma coisa intelectual. Isso está muito presente nessas festas populares. Quando eles falam é porque é essencial falar*” ‘ICJC’.

⁶⁰⁸ “*A entrada num outro nível, que é muito interessante, muito estimulante (...) a experiência que eu tenho mais forte, porque é talvez das primeiras, quando sou criança, é a de ir ver os cabeçudos*” ‘ICJCC’.

⁶⁰⁹ “*Eu só queria era estar lá dentro (...) Fazer parte (...) era o enterro do bacalhau (...) Eu não sei o que é que aquilo era para mim, mas era vital (...) Eu não podia faltar (...) Porque aquilo é um desafio (...) um inverso e um avesso e eu quero também participar no inverso e no avesso das coisas*” ‘ICJCC’.

⁶¹⁰ “*Eu acho que os seres humanos no geral têm uma necessidade muito grande de participação. Estar e permanecer dentro*” ‘ICJCC’.

Para Lia Marchi, nossa interlocutora e investigadora na área das culturas populares, o progressivo desenraizamento, a não familiaridade e o desconhecimento⁶¹¹ têm vindo a gerar o medo e a recusa numa participação colectiva que estas manifestações naturalmente pressupõem. Esta visão mais niilista sublinha o facto de, nas nossas sociedades, a desconfiança advir quase como um impulso.

Finalmente, para outra interlocutora, a investigadora e directora teatral Cristina Chafirovitch, numa visão mais optimista, a força da linguagem dramática decorre das funções que o teatro socialmente desempenha⁶¹² e do seu potencial de transformação: *“A função do teatro, para mim, está relacionada com o poder do teatro (...) e a função é algo que desde os primórdios sempre nos acompanha. A função do teatro foi essencial para as pessoas se juntarem (...) Para as pessoas se resolverem. Tem a função em termos sociais, em termos emocionais, educacionais (...) Um pouco a função do ritual (...) Espiritual”* ‘ICCC’.

Ao realizar esta breve análise, não podemos deixar de concluir acerca do valor que os criadores – nossos interlocutores – conferem às manifestações performativas populares e ao papel que estas ocupam na contemporaneidade. A um primeiro nível, consideremos a diversidade de funções que o teatro desempenha e que, segundo os interlocutores, se revela crucial numa abordagem teatral na comunidade. Contudo, quer a funcionalidade, quer a aplicabilidade de qualquer área da expressão humana e da manifestação artística deparam-se sempre com uma questão primordial: A arte serve para quê? Ou: a Arte precisa de servir outros propósitos que não a sua própria fruição e apreciação estética?

V. 6. 1. b) Funções do Teatro

Tal como na nossa análise à Performance das Brincas, em que constatámos a existência de claras funções – social, ritual, educacional e estética – como factores que sustentam a sua continuidade e transformação, também neste domínio se identificam três grandes dimensões⁶¹³. Esses três verdadeiros esteios sustentam as diversas funções do teatro e corroboram os resultados que obtivemos ao analisar o universo das Brincas. Passemos-lhe, pois, revista.

⁶¹¹ *“Existe muitas vezes uma situação, que é humana, porque a sociedade é dura e é difícil, que é: antes da curiosidade e do aprendizado vem o medo, o medo do que é que aquilo pode tomar que é seu. É um pouco triste mas a vida é assim. As pessoas não têm mais aquela curiosidade quase infantil: “o que é isso?”* ‘ICLM’.

⁶¹² *“O social e o estético é que fazem quanto a mim o poder do teatro (...) E liminal, obviamente. Dentro disso é que emergem as outras funções”* ‘ICCC’.

⁶¹³ Anexo A 11: Esquema das Dimensões de análise funções do teatro (Árvore NVivo).

V. 6. 1. b) 1. Função Social

A importância da função social e o contributo para a 'regulação' emocional e relacional ficam bem patentes nalguns depoimentos: *"A primeira função do teatro para mim é juntar as pessoas. E juntar as pessoas num ambiente seguro onde elas possam ensaiar, onde tudo possa acontecer e depois, de alguma forma, encontrar a ruptura ou a resolução"* 'ICCC'.

A relação com os públicos pressupõe uma visibilidade (que, por vezes, tenderá para a invisibilidade) da quarta parede. De facto, nas manifestações tradicionais, tal como no teatro contemporâneo, existe um código que estabelece a co-participação entre actores e espectadores, no sentido da destruição das fronteiras impostas pela *"quarta parede"*. Esse facto torna muito peculiar *"o tipo de contacto que as pessoas que compõem essa manifestação têm, nesse momento, com quem está a ver. E vai desde a provocação até (...) eventualmente a uma certa timidez, a cumplicidade (...) portanto há esse lado relacional que é muito interessante"* 'ICCC'.

Por outro lado, para além da interação e do inevitável 'get together', a performance é também a oportunidade de realização da crítica social. Tão omnipresente no teatro, também a crítica social, se detecta nos mais variados tipos de manifestações populares. Na análise que realizámos sobre as Brincas, esse aspecto de crítica social era *"tanto mais aprofundado, quanto mais liberdade e o lugar permitissem (...) não poderiam fazer uma crítica tão forte como seria, se fosse num monte onde não houvesse ninguém que os pudesse expulsar"* 'ICAE'.

Tal como acontece com a quarta parede (convenção), também a crítica social pode parecer invisível na sua visibilidade. Tudo dependerá do tipo de abordagem e das alegorias que se tornarem possíveis em cada tempo e em cada leitura: *"A crítica social, aparece frequentemente numa dimensão que "podia ser lírica mas também podia ser um momento da história de Portugal (...) quase como se fosse uma dimensão histórica que legitimava uma determinada crítica social ou que serviria de metáfora para o momento em que se estava a viver politicamente, socialmente"* 'ICAE'.

De qualquer modo, no teatro e nas manifestações populares, por ampliação da própria ideia de 'sala', 'cena' e 'auditório', o centro é sempre a expressão. Uma expressão socializada: ouvir dizer para dizer, dizer para ouvir dizer, dizer para romper, para transformar. Nem que seja efemeramente, como acontece emblematicamente no Carnaval: *"É no momento do Carnaval que aquelas pessoas que estão nos subúrbios, que são pobres, que não têm expressão, é o momento de eles se expressarem e de serem os protagonistas e lutam para ter aqueles prémios"* 'ICJC', para deterem a visibilidade que de outra forma não teriam.

V. 6. 1. b) 2. Função Ritual

O conhecimento do ritual e da ritualidade tem sido amplamente reivindicado pelas suas conotações teatrais. Para Cabral (2005), os rituais *"podem ser descritos como manifestações coletivas com movimentos padronizados em seqüências que são*

caracterizadas por seu alto padrão teatral envolvendo gestos, cantos, cores, luzes, coordenados e orquestrados a fim de promover uma experiência de identidade ou identificação grupal” (Cabral, 2005, p. 33).

Segundo uma interlocutora, a função do ritual existe inabalavelmente: *“É nesse espaço liminal que as coisas vão recompor-se, vão ser reestruturadas”* ‘ICCC’. No entanto, algumas condições da contemporaneidade tendem a relegar essa função para um nível de menor importância, o que, segundo a nossa interlocutora, se fica a dever a uma *“visão mais produtiva em que as coisas têm que ter resultados mais imediatos, evidentes (...) Coisa que o teatro não tem (...) Ou tem a um nível que não é facilmente quantificável como a sociedade actualmente exige. Portanto, mais do que essa função não ter razão de ser hoje, é uma perspectiva errada do que a sociedade faz do que é necessário para o ser humano e a forma como ele está em conjunto com os outros”* ‘ICCC’.

Esta necessidade de imediatismo e de impactos no agora-aqui é, portanto, encarado como um dado nocivo ao nível performativo. Porventura não o suficiente para dissuadir a ilusão e a proeminência do espaço ficcional da representação. É o que nos confessa outra interlocutora: *“O espaço teatral é onde ocorre a representação (...) O espaço é uma coisa muito importante, mas só os iniciados podem (...) descrever as razões do mapeamento”*. Como decorre da nossa análise sobre as Brincas *“o início, aquela bênção do lugar cria o território do isto ‘não é verdade’, vamos todos viver aqui uma coisa preparem-se que isto não é a realidade (...) eles conseguem transportar-nos para essa dimensão do faz-de-conta, do teatro”* ‘ICAE’.

Esta definição de fronteiras entre as exigências do imediatismo contemporâneo e a espacialidade ficcional da representação nem sempre é clara. Segundo outra das nossas interlocutoras, o significado dessa fronteira tem paralelos noutras esferas: *“Pensa num ritual xamanístico onde eles traçam um círculo e há um dentro do círculo e fora do círculo (...) E depois há registos que eles próprios produzem e que têm a ver com gradações e com relações com o dentro e o fora (...) está ligado a representações do mundo e do cosmos. E por isso é que são eles é que te saberão dizer se aquilo é aleatório, se aquilo não tem significado ou se está cheio de significados”* ‘ICJCC’.

Com efeito, independentemente das fricções entre um mundo desritualizado e a ritualização óbvia de certas esferas específicas, caso da representação performativa, o certo é que a função ritual depende, em primeiro lugar, de um estado de comunhão (que a si mesmo se entende para além da ponderação): *“Eu acho que é muito importante a gente olhar-se e ver-se uns aos outros. São rituais de comunhão”* ‘ICJCC’.

O recurso a elementos ‘extra-quotidianos’ e à carga simbólica dos objectos reforça esta função de comunhão e, portanto, de ritualização. Por exemplo, no teatro tal como nas Bugiadas⁶¹⁴ – referidas por vários interlocutores –, esse aspecto mágico que surge associado ao uso de determinados símbolos é recorrente: *“Os bugios trazem na mão o símbolo de fecundidade que é uma boneca. Ainda tens bonecas de pano, tem*

⁶¹⁴ *“Nas bugiadas, são camadas de ritos uns em cima dos outros, porque (...) é feito da tal forma que as coisas se instalam por cima das outras que já lá estavam”* ‘ICJCC’.

uns ainda que traz uma boneca de madeira, e agora trazem a boneca de plástico mas que não tem problema nenhum porque o símbolo está ali (...) A actualização do arquétipo da criação (...) da criatividade está ali (...) É um elemento sobrenatural” ⁶¹⁵ ‘ICJC’.

V. 6. 1. b) 3. Função estética, educacional e de formação de públicos

O teatro é tradicionalmente um espaço de formação cultural e artística que, tal como vimos na análise do capítulo anterior sobre as Brincas, motiva e apela à participação cívica das novas gerações para além de contribuir para a construção do conhecimento. A dimensão estética age nesta construção de conhecimento, sob forma de juízo e de descodificação do objecto da representação na relação consigo mesma.

As funções do teatro que se revelam primordiais na óptica dos interlocutores/criadores – incluindo a função estética – não correspondem a individualidades que operativamente pudessem ser isoladas e analisadas uma a uma. Ao invés, todas elas surgem associadas, relacionadas e sem uma hierarquia óbvia: *“As coisas estão tão articuladas entre si (...) completamente (...) eu acho que isso está absorvido dentro desse todo que acaba por ser a função social, estética, liminal desse evento. E é aí que eu vejo a complexidade. Se tu quisesses simplesmente chegar lá e retirar um destes aspectos, seria uma coisa completamente artificial, deixava de ter razão, ou seja está tudo num equilíbrio que é muito sensível, mas que ao mesmo tempo está ali e que é fruto desses conhecimentos e da articulação entre si que vão fazer a força, a intensidade e o sentido desse acontecimento”* ‘ICCC’.

Esta dificuldade de isolar funções prende-se, também, com o modo como a consciência e a imaginação procedem à montagem do que é dado ver. Por outras palavras: a singularidade e a criatividade imaginativas de cada ser humano, aliadas a mecanismos da percepção, definem a hierarquização funcional que, em cada momento e com cada pessoa, acabará por ser sempre diversa: *“Cada um é que vai delinear para si que função é que tem nesse momento. Porque as pessoas são diferentes, porque têm momentos diferentes na sua vida. Posso ver a mesma performance em dois momentos da minha vida e retirar dela coisas diferentes. Por exemplo em relação ao Shakespeare (...) é engraçado, mais uma vez a falar do grande teatro, mas do grande teatro que é receptivo, precisamente a essas outras transgressões. (importante é) conseguir-se realizar como uma função que é significativa para a pessoa que está a vivenciar esse evento (...) A fazer parte dele”* ‘ICCC’.

⁶¹⁵ *“Não é a esperteza de uma estratégia militar (...) é uma estratégia do imaginário. E se tu fores analisar a simbologia da serpente vais ver que ali tem imensa coisa (...) a serpente não é à toa que é símbolo da medicina, o símbolo da medicina são duas serpentes entrançadas, quer dizer, tu tens o lado racional e ao mesmo tempo tens o lado da terra porque a serpente rasteja na terra, quer dizer, a serpente traz o veneno mas o veneno depois... ressuscita”* ‘ICJC’.

V. 6. 1. c) Contributos a partir das perspectivas dos interlocutores do estudo

Tal como aconteceu no caso das funções do teatro, também neste domínio se identificaram na nossa análise diversas ordens de contributos⁶¹⁶ que acabaram por complementar e articular-se com a análise da performance das Brincas.

Um dos contributos mais referido pelos interlocutores relaciona-se com a forma natural com que se processa a transmissão de saberes, englobando não apenas representantes de diversas gerações mas toda uma comunidade:⁶¹⁷ *“O que a mim me toca e que eu aprendi muito tanto a nível artístico como a nível pedagógico é como essa aprendizagem é feita geracionalmente. É que tu tens, por exemplo, o velhote que está ali, que está acostumado a fazer os carros, que ensina o outro mais jovem e, depois, no ano seguinte, aquele jovem já está mais experimentado e vai trabalhar com o mais pequenino também (...) E que é muito bonito é uma comunidade toda envolvida naquilo (...) aquilo é preparado meses antes do Carnaval, é exaltante tu veres as pessoas e a seriedade com que aquilo feito. E o voluntarismo e o grande clima de alegria”*⁶¹⁸ ‘GD(JR)’.

A pertinência do testemunho e a responsabilidade pela transmissão dos saberes encontra, segundo um outro interlocutor, um interessantíssimo paralelo na Performance das Brincas: *“Poderá ficar um testemunho e a importância do testemunho e destes trabalhos que sirvam como testemunho, que permita a um grupo de jovens, tal como aconteceu com o mestre Talhinhas (...) os bonecos que também tiveram o seu tempo e que em 1970 desapareceram, por morte do mestre Talhinhas e realmente dos fundadores e apareceu um grupo aqui de Évora, um grupo de teatro, que agarrou nos bonecos e continuou agora uma tradição desenraizada, quer dizer, hoje fazem bonecos de St.º Aleixo nos maiores teatros que se conhecem por todo o mundo”* ‘ILRA’.

Para além da transgeracionalidade e do imperativo dos legados, alguns interlocutores explicitam a forma com que integram, nos seus processos criativos, os materiais oriundos das performances populares, nomeadamente no que se refere às dimensões rituais e arquetípicas: *“O trabalho que eu fiz, que eu desenvolvi e que continuo a desenvolver (baseia-se) nos arquétipos que se repetem nesses vários países onde se fala português ou tem uma influência directa das coisas portuguesas (...) que eu chamo de dramaturgia arquetípica de língua portuguesa”* ‘ICJC’.

⁶¹⁶ Anexo A 13: Através do esquema em Árvore NVivo, é possível aglutinar a diversidade de contributos em 8 grandes categorias.

⁶¹⁷ Este aspecto está desenvolvido aprofundadamente no capítulo anterior, na secção construção do conhecimento nas Brincas, em que o mesmo fenómeno ocorre.

⁶¹⁸ José Russo, responsável do CENDREV e membro do elenco permanente dos bonecos de Santo Aleixo, refere igualmente a importância que estas manifestações continuam a ter junto das várias gerações: *“uma experiência em concreto que tenho dos bonecos de Santo Aleixo com os quais já trabalho há mais de vinte anos e que esses bonequinhos existiram aqui pelo Alentejo desde tempos que eu não me recordo. O Mestre Talhinhas que trabalhou com eles antes de mim, trabalhou mais de quarenta anos e comigo já vão mais quase trinta anos. O que eu sinto hoje é que a memória colectiva que existe na região do Alentejo em relação a este elemento do nosso património cultural, de teatro popular e do teatro de bonecos é fortíssima e ela transita de geração em geração. Quando nós nos deslocamos aos lugares onde o Mestre Talhinhas tradicionalmente apresentava os bonecos, é claro que os velhos estão lá mas também estão lá as pessoas da nossa idade e também lá estão os mais novos”* ‘GD (JR) ‘.

Esta reutilização de arquétipos pressupõe improvisação⁶¹⁹ e uma atenção muito especial à dimensão universal⁶²⁰ e onírica⁶²¹. O mesmo se poderá dizer das manifestações religiosas e/ou profanas⁶²² que são estruturantes da vida das comunidades.⁶²³ A comicidade e o uso do grotesco, tão próprios da cultura popular, como reconhecemos na análise efectuada sobre as Brincas (e como se verifica no teatro de Brecht, Boal e Fo), também surgem referidos pelos interlocutores como dados que permitem o espelhamento e um olhar crítico imediato: *“Esse lado do grotesco (...) dada pela amplificação (...) uma coisa que eu gostei nisto foi as pessoas fazerem troça de si mesmas, mas pelo lado positivo, nomeadamente com a cena das mezinhas isso aconteceu e foi muito saudável. E foi bom ter trazido as mezinhas exactamente por esse lado exagerado porque também é uma forma de desmistificar a coisa (...) E o facto de trazer e assumir daquela forma, acho que ao mesmo tempo põe muita coisa em questão e permite as pessoas terem também um outro olhar (...) Um olhar crítico”* ‘ICCC’.

O mote inspirador gerado pelas manifestações populares teve, nos idos do pós-25 de Abril, em Portugal, uma particular expressão. Para alguns interlocutores, nessa época, jovens estudantes inseridos em companhias e/ou associações culturais, essa vivência de clímax traduziu-se pela descoberta de um mundo rural para muitos desconhecido. Essa referência ímpar, embora de conotação geracional, é bastante reiterada:

⁶¹⁹ *“Muitas vezes eu faço improvisações com as pessoas a partir dos sonhos delas (...) Quando estás a ver o Bumba Meu Boi é como se estivesses num território onírico (...) Então, quando tu fazes improvisação (...) tu tens sonhos que são arquetípicos (é possível) despertar nas pessoas essas ressonâncias, sem cair em ‘psicologizar’ (...) É material artístico”* ‘ICJC’.

⁶²⁰ *“Tem um momento que ele pede a mão da miúda (...) isso é um ritual (...) Então, aonde é que vamos buscar na cultura portuguesa ou na cultura brasileira uma coisa que se refira a esse ritual? Então vai-se buscar uma canção (...) De roda (...) As crianças cantam aquilo onde está presente essa coisa que eu acho tão misteriosa de dois seres que se encontram e que vão se unir. União de opostos”* ‘ICJC’.

⁶²¹ *“No meu teatro (...) tem esses elementos oníricos que tocam as pessoas de uma maneira diversa do que um espectáculo ultra-racional”* ‘ICJC’.

⁶²² *“Talvez uma das acções marcantes na minha vida foi o facto, logo a seguir ao 25 de Abril, em Vila Real (...) andámos a ver teatro amador durante vários meses, um conceito de teatro em que acabámos por perceber que aqueles jogos populares, aqueles momentos do trabalho e de convívio que ficam registados ao fim do dia, tinham sentido, era um museu vivo. Foi muito inspirador esse período e lembro-me de uma vez ter ido (...) assistir a uma debulha (...) do trigo (...) saía palha por todo o lado. Tudo amarelo, lembro-me: era uma imagem fenomenal (...) Aquele amarelo!”* (Brites, 2009).

⁶²³ As formas tradicionais, tal como ocorreu com outras grandes referências ao longo da história do teatro, assumem um carácter inspirador: *“Eu cada vez mais me interesso por isso (...) numa perspectiva de servir como base (...) Por exemplo, ao nível das manifestações religiosas, pagãs. (...) “Por exemplo, em Serpa a Páscoa é a altura mais importante do ano, não só a nível religioso mas também a nível da festa (...) As pequenas tradições familiares que se criaram em torno do encontro e tudo o que depois vem por acréscimo (...) Principalmente a música (...) E fez com que eu tivesse despertado (...) Tivesse querido conhecer outras pessoas não só relacionadas (com o teatro) mas com a música por exemplo. E isso depois passa para a companhia e há uma abertura muito maior. Por exemplo os elementos do grupo coral passaram a colaborar connosco pontualmente em algumas coisas”* ‘ICMF’.

Com um grupo de jovens, integrei as 'Brigadas de Alfabetização'. Visitámos as aldeias transmontanas e fizemos da observação uma fonte para a representação teatral (...) Relacionávamo-nos e conhecíamos as situações de vida das pessoas. Após esta tarefa reunimo-nos, tentando apanhar o fio condutor dessas situações, passando de seguida aos "ensaios" que deveriam dramatizar as histórias observadas. À noite, no largo do povo, e com os habitantes à volta, apresentávamos as dramatizações (Lopes, 2000, p. 386)

Nesse período, o teatro era um *"meio de animação cultural e sociocultural. A primeira, porque os grupos se deslocavam às comunidades para apresentarem os seus espectáculos; a segunda, porque as comunidades representavam e faziam elas o teatro, tornando-se protagonistas"* (Ibid., p. 387).

Para além da arquetípica e da memória, a dimensão da aprendizagem no contacto directo foi também reconhecida e valorizada pelos interlocutores/criadores: *"É uma constante aprendizagem, para mim é ainda uma descoberta e é uma das razões que me tem feito ficar em Serpa (...) descobrir cada vez mais (as manifestações populares e tradições) (...) e tentar perceber de que forma é que conseguimos questionar e transformar isso tudo depois em teatro"* 'ICMF'.

Corroborando igualmente os resultados do estudo de caso sobre as Brincas, aparece a consideração do espaço do encontro e de sociabilidade que o teatro que realizam promove: *"Lá em S. Luís acho que é um momento mesmo das pessoas se encontrarem (...) Tudo a costurar (...) Grande galhofa! É um todo, aquilo não começa nem acaba no espectáculo, nem pouco mais ou menos. E a própria preparação (...) Não é só a preparação dos actores (...) é toda uma perspectiva das coisas e toda uma mentalidade que, de facto, diferencia do que eu chamo o grande teatro. Ele é que se intitula grande, não sou eu. E eu acho que o grande teatro tem todo o interesse em conhecer estes processos"* 'ICCC'.

V. 6. 1. c) 1. Recuperação de temas e formas do teatro tradicional

São quatro os dados que os interlocutores relevaram neste âmbito temático e morfológico: a preocupação pelo 'não dito'; a preferência por um tipo de recriação que evita o óbvio; a opção pela autenticidade (recusando o artifício); e ainda a reinvenção do espaço e da própria ordem da representação.

O privilégio no tratamento do 'não dito' é um dos condimentos essenciais para que a recuperação se possa bastar à essência, respeitando o alicerce do imaginário e as formas de fundo que organizam a cena: *"Consegues descobrir coisas que se passam e que, num primeiro momento, não estão expressas (...) Não estão muito explícitas e esse é o lado das manifestações performativas populares que eu gosto"* 'ICCC'.

A mesma interlocutora torna clara a recusa do óbvio, isto é, dos elementos que pudessem surgir demasiado declarados: *"No momento em que eu vejo que esses elementos estão ali à flor da pele (...) aí eu vou lá buscá-los. Mas há uma coisa que eu não faço, olha isto aqui fica bem aqui para ilustrar (...) reconhecerem ali os significados culturais (...) E aliás quando é assim, eu retiro-os (...) Quando eu vejo que está a ser um caminho muito óbvio e que está ser ilustrativo até, passa (faz gesto de deitar fora).*

Deixo-os vir pelo outro lado, isto é se as coisas existem elas acabam por emergir e cabe à pessoa que está cá fora na sua criação com o grupo decidir que elas sejam mais visíveis ou não. Parte de dentro” ‘ICCC’.

Uma recuperação criativa e baseada na autenticidade (“a partir de dentro”) terá, deste modo, de se realizar a partir da essência e não de um modo artificioso: “*Eu recupero (...) sem a preocupação de onde é que vêm (...) Eles estão lá. Quero dizer, eu reconheço, eventualmente o grupo não os reconhece, identifico-os, mas não é qualquer coisa que eu traga de fora para dentro. Eles estão lá, crescem e eu percebo – penso eu (sorri) (...) Tem a ver também com um certo tipo de linguagem, com a forma como interação com o outro (...) Eu estando de fora e não sendo de lá, se calhar até tenho mais facilidade em reconhecer como sendo factor de identidade cultural e quando percebo que é algo que vem acrescentar ao que está a ser feito, tanto para as pessoas que estão a fazer como para as pessoas que vão fazer a leitura, pois pode haver uma pressão para que este ou aquele dado seja mais realçado, mas é sempre a partir de dentro, ou quando não é a partir de dentro é feito de uma forma grotesca e assumidamente explícita*” ‘ICCC’.

V. 6. 1. c) 2. Processos de trabalho

Por fim, a reinvenção do espaço e a total reconfiguração das formas e da representação acabam, também, por constituir-se como modelos de proximidade reinterpretativa. João Brites (2009) refere que no processo de trabalho no Bando se operou uma transformação, produto da alteração do foco de atenção e da progressiva centralidade no protagonismo do actor: “*no princípio, não era o actor o protagonista (...) só muito mais tarde e depois também de termos passado uma fase mais tradicionalista, de trabalharmos sobre textos de tradição oral e não só, é que nós nos colocámos sobre esta ideia do actor (...) a ideia passava por espectáculos em espaços não convencionais (...) Essa vontade de não nos circunscrevermos à caixa preta do teatro mas nessa relação com as pessoas, com os cheiros, com os ambientes. Uma construção de espectáculos que evocavam e que aconteciam também numa partilha num mesmo tempo e em espaços muito marcantes*” (Ibid.)

V. 6. 2. Teatro e Comunidade: A presença de elementos da cultura popular

Os caminhos do Teatro e Comunidade apresentam-se hoje como ilustração de uma sã diversidade. Para economizar e tornar clara a questão, e tendo em consideração os já referidos contributos de Nogueira (2007, 2006) e Valente (2005) que postulam a existência de três grandes modelos: (a) teatro para a comunidade, (b) Teatro com a

comunidade e (c) teatro da comunidade,⁶²⁴ consideramos que para um efectivo trabalho de criação na abordagem de Teatro e Comunidade interessa conhecer e perceber aprofundadamente os diversos aspectos das culturas populares na sua intersecção com a teatralidade e performance na contemporaneidade, quer ao nível das componentes de manifestação espectacular, quer ao nível das múltiplas manifestações de carácter literário, quer ainda ao nível das relações estabelecidas entre os performers. Só nesse sentido se poderá realizar uma análise crítica que permita a incorporação nos processos criativos de reportórios e estruturas significativas.

Apresentamos seguidamente a análise realizada, subdividida em dois focos que consideramos inseparáveis quanto ao objectivo de identificação dos contributos pertinentes das manifestações populares no teatro e comunidade:

- a) Pressupostos no desenvolvimento de projectos comunitários;
- b) Aspectos relevantes na formação de “*dinamizadores*” teatrais na comunidade.

V. 6. 2. a) Pressupostos no desenvolvimento de projectos comunitários

Podemos considerar a compreensão em contexto como condição essencial às práticas de Teatro e Comunidade. No campo do estudo das estéticas próprias a este tipo de abordagem teatral têm vindo a realizar-se várias pesquisas. Márcia Nogueira da Universidade de Santa Catarina tem sido referência ímpar de língua portuguesa no desenvolvimento desta perspectiva. Entre outras acções coordena o desenvolvimento do Projecto de Pesquisa “*Banco de dados em teatro para o desenvolvimento de comunidades*” desde 2005, que tem gerado um conjunto relevante de investigações.

Também Valmor Beltrame (1995, 2004), da mesma Universidade, tem desenvolvido um trabalho de pesquisa muito interessante em torno das formas do teatro tradicional. São várias as pesquisas – já concluídas ou em desenvolvimento que se têm ocupado destas questões – enquadradas no projecto Poéticas teatrais. Numa das pesquisas já concluídas “*A Tradição das Artes Cênicas Populares de Santa Catarina*” acer-

⁶²⁴ Nogueira (2006b) fundamenta os 3 modelos da seguinte forma: “1. *Teatro para comunidades* Este modelo inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. Caracteriza-se por ser uma abordagem de cima pra baixo, um teatro de mensagem (...) 2. *Teatro com Comunidades Aqui*, o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo. Tanto a linguagem, o conteúdo – assuntos específicos que se quer questionar – ou a forma – manifestações populares típicas – são incorporados no espetáculo. A ideia de vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho (...) 3. *Teatro por Comunidades* O terceiro modelo tem grande influência de Augusto Boal. Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral. Esta evolução proposta por Boal influenciou muitos trabalhos de teatro e comunidade no mundo todo. Ganhou forma um novo Teatro na Comunidade cuja função seria de fortalecer a comunidade. O Teatro passou a ser a arena privilegiada para refletir sobre questões de identidade de comunidades específicas, contribuindo para o aprofundamento das relações entre os diferentes segmentos da comunidade que podem, através da improvisação, do jogo teatral, explicitar suas semelhanças e diferenças. O teatro seria, neste sentido, porta-voz de assuntos locais, o que poderia contribuir para expressão de vozes silenciosas ou silenciadas da comunidade” (ibid.)

ca do Boi-de-Mamão (uma variante local do Boi),⁶²⁵ concluiu-se que, para compreender a expressão cénica e espectacular desta manifestação, teria que ser tomada como referência o seu contexto cultural:

Entende-se que analisar tal manifestação com os princípios estéticos do teatro europeu ocidental leva a incompreensões e distorções, confinando-as exclusivamente no campo do folclore. Este tipo de abordagem implica na inclusão, ao corpo de pesquisadores, de artistas populares, ou seja, homens e mulheres que participam ativamente de grupos de Boi-de-Mamão, porque estes são detentores de saberes produzidos no exercício e na realização destas práticas artísticas (Beltrame, 2004)

A produção e disponibilização de conhecimento sobre as performances populares adquirem uma extrema importância. Para uma interlocutora do estudo, esse facto afirma-se como fundamental: *“a questão da cultura popular é para mim super importante (...) Quanto mais eu conheço (as performances populares) mais recursos eu tenho para utilizar no trabalho”* ‘ICMN’.

Existe um relativo desconhecimento sobre performances populares, nomeadamente entre os criadores. Esse desconhecimento provém, em grande medida, das raras oportunidades de contacto directo, vivenciado ao vivo. Por outro lado, a documentação sobre estas manifestações é de difícil acessibilidade⁶²⁶, nomeadamente os registos prévios à disponibilização na rede⁶²⁷. Em Portugal, esse desconhecimento está muitas vezes associado ao aparente desinteresse dos criadores teatrais pelas manifestações tradicionais⁶²⁸. Contribuirá para esse desconhecimento e falta de interesse, a pouca disponibilização de informação. É, na verdade, rara a documentação de cultura popular. Uma interlocutora exemplifica: *“Dou-lhe um exemplo. Tenho um boneco tradicional de Estremoz, ‘O amor é cego’. É muito interessante o questionamento tão diverso que provoca nas pessoas que o vêem lá no Brasil: estranhamento, o incómodo e, nesses casos,*

⁶²⁵ Sobre este assunto refiram-se as entradas de Cascudo (1962), no Dicionário do Folclore Brasileiro, sobre a presença do Boi em vários locais do Brasil adquirindo várias denominações (bumba meu boi; boi de mamão, bricadeira de boi) assim como, a sua presença universal no âmbito festivo.

⁶²⁶ *“Acho que esse conhecimento está muito pouco acessível. Por exemplo, aqui em Évora, quantas vezes por ano é que tu tens este tipo de manifestações (...) Tens pouquíssimo (...) tens poucos e pouco divulgados”* ‘ICCC’.

⁶²⁷ Sobre este processo de ocultação, relacionado quer com protecções autorais, exercícios de detenção de poder sobre o que se considera um bem raro, ou ainda pela invisibilidade social que muitas destas manifestações têm, já nos referimos detalhadamente no capítulo anterior.

⁶²⁸ *“Há um desconhecimento absoluto! (...) fala-se tanto que não há dramaturgia portuguesa, e tem essas coisas todas. Não é que tu vais transcrever aquilo mas a partir daquilo é possível (...) Da identidade portuguesa (...) Que existe e que te pode inspirar ou que te pode ensinar coisas para a tua escrita (...) tem poucos intelectuais que valorizam isso porque é visto como menor (...) eu fiz essa mistura de Bumba Boi, com candomblé, com Bugiadas e que depois ela (crítica) desvalorizou dizendo que era uma coisa folclórica: ‘não tem interesse, O teatro não é um espectáculo de folclore’ (...) o que eu sinto é (...) um afastamento das pessoas da sua identidade mais profunda (...) é uma coisa marginal”* ‘ICJC’. Segundo este nosso interlocutor a situação no Brasil parece alterar-se, já que *“Bumba Meu Boi não é marginal, mas aí já outros fenómenos: uma mais valia, também já para o turismo (...) De uma região”* ‘ICJC’.

é muito difícil também aceder a essa compreensão, porque não há documentação” ‘ICLM’. Não é impunemente que a arte contemporânea e sobretudo alguma arte mais conceptual integra no seu próprio processo de criação a produção de documentação.

O conhecimento e o aprofundamento dos códigos estéticos e formais da cultura popular tornam-se, pois, necessários para compreender, interpretar e apreciar: *“Tudo depende do nosso valor interpretativo, da capacidade que eu tenho a partir das referências que eu tenho e ver o que é que está aí. (...) você pega alguém que nunca viu uma folia de reis (com 5, 6, 7 vozes) e diz: ‘ah, está desafinado!’ Não está desafinado, ela é que não tem referências para ouvir aquele som (...) Na verdade, aquilo é resultante de doze vozes diferentes (...) (o) que musicalmente é difícil. É o mesmo com alguém que nunca foi ouvir música clássica numa orquestra, independente do gostar ou não gostar, às vezes não compreende a linguagem de um dado compositor (...) Stockausen é difícil (para ouvidos não treinados, para não iniciados nesses códigos artísticos). Tem que existir uma base para se perceber donde é que vem e para onde vai, o sentido. A arte na cultura popular é tão complexa quanto isso*” ‘ICLM’.

De certa forma, esta análise corrobora os resultados obtidos com os questionários aos públicos das Brincas, onde é notória a diferença ao nível da apreciação do desempenho dos performers, por públicos com maior ou menor familiaridade com a performance. Sobretudo quando é a primeira vez que se contacta e assiste à performance, existe um sentimento de estranheza tão grande, que as pessoas não gostam. As interpretações e as leituras que fazem estão, naturalmente, desfocadas das referências a que sempre se habituaram. A questão da interpretação não naturalista é percebida como sinal que evidencia má qualidade, por não se parecer com a interpretação presente habitualmente no circuito de novelas e a que grandes franjas dos públicos se habituou e reconhece.

Efectivamente, a experiência e o conhecimento detêm um papel importantíssimo na apreciação estética.

Mesmo quando não se conhece uma manifestação particular, o conhecimento e o estudo dos sentidos e códigos da cultura popular ajudam a compreender: *“Eu não deixo de achar lindíssimo (o boneco), mas porque conheço e estou familiarizada com outro tipo de peças, com outros sentidos, o valor que têm nos seus contextos, como são usadas (...) as suas proporções, os signos que estão patentes (a coroa, a venda, o coração, as flores) e que me remetem para um conjunto de coisas que pode nem ter a ver com a representação original naquela peça (...) Mas estou alerta, tem a ver com qualquer coisa que me formou dentro desse universo*” ‘ICLM’.

Existem diferentes perspectivas na abordagem em Teatro e Comunidade e delas decorrem obviamente diversos pressupostos estéticos. No entanto, a relação de proximidade e de diálogo com as comunidades deverá ser sempre entendida como um pressuposto básico:

A base teórica do teatro aplicado defende que os processos criativos, que envolvem quase sempre a colaboração entre artistas e grupos comunitários, devam permitir a emersão de um teatro que responda à comunidade, que exerça uma comunicação e impacto específicos para os seus participantes e platéias; que os interesses, temas, histórias, e formas estéticas da comunidade sejam aproveitadas pela cena (Coutinho, 2010, p. 12)

O trabalho numa dada comunidade terá inevitavelmente que assentar num profundo conhecimento das suas referências culturais, dos seus interesses, motivações e expectativas, enquadrados pelo estabelecimento duma relação horizontal. *“Nesse trabalho você vai porque você quis (...) Não vieram lhe pedir nada, então você tem de estar um pouco aberto a essas realidades. E é a dada altura do seu treino, do seu olhar, que tem de perceber que tem semelhanças, que tem separações e recolocar isso nessa relação sempre (...) São pessoas como nós, têm problemas, têm soluções, têm gostos, têm desgostos, têm acertos, têm erros, têm coisas lindas, têm coisas péssimas, são seres humanos como todo o mundo que representam a vida numa maneira diferente da nossa, porque viveram uma vida diferente da nossa e que tem coisas mais ricas que nós e outras que não. Sempre procurei olhar para a cultura tradicional para ver (...) que é que tem de próximo a mim, para depois ver quais são as nossas diferenças e acho que essa postura faz todo o sentido quando é você que vai-se relacionar com o outro”* ‘ICLM’.

De qualquer modo, segundo alguns interlocutores, assiste-se ao exercício de pressão, quer sobre os criadores, quer sobre investigadores, nomeadamente decorrente da valoração de aspectos culturais e sociopolíticos expressos (Borup, 2003). Os contornos que assumem algumas destas práticas conduzem amiúde ao estabelecimento de relações verticais com as comunidades: *“Tem muita gente que vai para o trabalho com a cultura tradicional com um olhar, não vou dizer académico porque a academia também tem sido muito enxovalhada, mas com essa valoração do maior e do menor, mas que não faz sentido pois as coisas não são estáticas, as coisas se transformam ou então por outro lado tem sido olhada numa forma meio infantil e meio freak, de veneração do popular (...) ‘aquela linda e maravilhosa folia’ (denotando paternalismo!)”* ‘ICLM’. Só realmente uma efectiva relação de diálogo intercultural permite superar a desconfiança humana básica face ao outro ou face ao desconhecido. Aliás, nas questões que se colocam ao desenvolvimento de qualquer processo de trabalho teatral na comunidade, não podemos jamais separar ética e estética, sendo que o conhecer autêntico do ‘outro’ passa, ao mesmo tempo, pelo conhecimento e reconhecimento próprios⁶²⁹.

⁶²⁹ Por exemplo: quando se trata de grupos organizados ou espontâneos, com uma forte marca tradicional, como é o caso das Brincas carnavalescas, será que é eticamente aceitável propor uma intervenção promovida a partir do exterior? Para os nossos interlocutores, ainda que reconhecendo a existência de uma pulsão para a intervenção teatral por parte de alguém externo, será sempre desejável a sua emergência dentro do grupo: *“Isso foi uma questão que pensei logo na altura que vi, mas por eu, de facto, gostar mais de encenar. Eu quando olhei para eles, disse: ‘Eu gostava (...) pegava neles, fazia isto, fazia aquilo, fazia aqueloutro’. Isto foi a primeira vontade mas a segunda, claro que (...) reflecti mais profundamente (...) Mas sei se, de facto, se um encenador ou um actor profissional fosse trabalhar com o grupo (...) só se fosse um actor profissional ou encenador que fosse mesmo da comunidade deles. Ou se fosse (...) um das Brincas. Vamos supor que um dia um teria ido estudar teatro e que depois, voltando ali àquela comunidade, já era aceite também pelo grupo dessa forma”* ‘ICRW’.

V. 6. 2. a) 1. Características das práticas de teatro e comunidade

Passamos agora a enunciar algumas das características das práticas de Teatro e Comunidade. A enumeração proposta – quinze características diferenciadas – não é de modo nenhum fechada, antes traduzindo uma preocupação em abranger linhas de força fundamentais que mapeiem estas práticas, por natureza disseminadas e diversas nas suas géneses, propósitos e formas de dizer e de ser:

A) Diversidade estética – A diversidade estética, quer ao nível da complexidade dos signos propostos, quer ao nível das incorporações desse material na comunidade que os gera e interpreta, surge como a primeira das características. E possivelmente a mais importante: *“Uma coisa que, para mim, faz parte da definição de teatro e comunidade é que ele não se define por uma ideologia ou por uma abordagem cénica”* ‘ICMN’. É esse sentido ‘desprogramático’ mas, ao mesmo, denso e tangível na sua comunicação, que enforma – como um dado necessário – a diversidade de propostas estéticas que encontramos nas práticas de teatro e comunidade;

B) Integração de elementos culturais da comunidade – É natural que, nas práticas de teatro e comunidade, se assista à co-presença de elementos integrantes da vida da comunidade e da sua cultura. Esta integração de dados do dia-a-dia na cadeia ficcional assegura a presença do imaginário e do seu reconhecimento na própria manifestação: *“Na pesquisa que eu estou fazendo você encontra grupos com diferentes abordagens, com diferentes propostas estéticas (...) Tem grupos que fazem mais um trabalho de intervenção (...) Outros grupos têm uma preocupação de criações mais bem acabadas. No entanto, reconhece-se a predominância pelos processos colectivos de criação e pela integração de elementos culturais da comunidade na construção das performances: “não importa de onde você tira esses elementos (forma /conteúdo) da comunidade (...) porque você insere no trabalho”* ‘ICMN’;

C) Multiplicidade de elementos da cultura popular – Os aspectos oriundos da cultura popular, desde o uso específico da língua à morfologia da cena, são omnipresentes neste tipo de práticas. Esta realidade apareceu retrospectivada na nossa análise às Brincas Carnavalescas, nomeadamente no que se refere à eficácia das suas formas e ao potenciar dos vínculos comunicacionais que se estabelecem entre os seus diversos participantes. A valorização e o uso de elementos da cultura popular, como já referimos, além de serem percebidos como referências estéticas fundamentais, são amplamente reconhecidos por diversos sectores: *“A cultura popular é uma grande referência estética também de muitos grupos (...) também usei no meu trabalho a perspectiva de Ilo Krugli, o trabalho do Vento Forte como uma referência estética que me acompanhou em diferentes trabalhos”* ‘ICMN’;

D) Dimensão lúdica e festiva – As práticas de teatro e comunidade também se constituem como auxiliares preciosos dos envolvimento pessoais e grupais. O apelo à dimensão lúdica e festiva e à simplicidade das suas formas é francamente mobilizador e não deixa de potenciar a criatividade e a entrega colectiva: *“Uma coisa que para mim caracteriza essas manifestações é que elas são simples de serem aprendidas, as pessoas se envolvem com facilidade e isso gera toda uma energia interessante para o trabalho”* ‘ICMN’;

E) Presença de elementos provenientes não apenas da teatralidade – Muitos dos elementos presentes nas mais diversas práticas de teatro e comunidade escapam à codificação teatral estrita. Cabe neste domínio todo o tipo de elementos expressivos. A dimensão multiexpressiva que caracteriza as performances populares, como ocorre nas Brincas, permite considerar a música e a dança, por exemplo, como constituintes fundamentais: “*O ritmo, a música (...) Acho que é preciso trabalhar muito aliado à música (...) usar a própria música para abrir também reforça muito aquela entrada. A música e uma certa coreografia. Essa coreografia que é muito interessante e que começa logo a chamar a atenção do público*” ‘ICRW’;

F) Factores de distanciamento brechtiano – Várias são os elementos que permitem suavizar a dimensão por vezes pesada das tramas. A dança, sem qualquer exclusividade⁶³⁰, pode desempenhar essa função. Uma das nossas interlocutoras exemplificou a forma como as danças populares integram o desenvolvimento do seu trabalho: “*As danças populares (...) estão sempre presentes no meu trabalho (...) desde que eu comecei a trabalhar com o Ilo kugli, que também usa as danças populares, eu comecei a valorizar (...) elas têm o papel de organizar o grupo (...) de preparar o grupo para o trabalho (...) incluo como parte às vezes só do aquecimento (...) Mas é interessante porque às vezes elas começam só como aquecimento e acabam entrando nas produções teatrais que a gente faz (...) elas entraram no espectáculo e elas têm esse papel de suavizar o conteúdo pesado e permitir num sentido mais brechtiano um distanciamento dele*” ‘ICMN’;

G) Elementos do teatro tradicional como garantes da eficácia performativa – Foi referido, reiteradamente, a integração nas práticas de teatro em comunidade, de certos elementos/formas do teatro tradicional. O argumento recai geralmente na eficácia que tal suscita. Como exemplo, refiramos a identificação das personagens através de dispositivos simples e imediatos (objectos e outros signos), o uso de um prólogo e de um epílogo e ainda o facto de todos se sentirem ‘espect-actores’ da cena, na consideração de que o espaço ficcional construído decorre de uma realidade de que todos são (personagens e público) intrinsecamente parte;

H) O apelo da comicidade – O recurso ao grotesco e à comicidade, tão comum nas performances tradicionais, também é reconhecido como um elemento fundamental nas práticas de teatro e comunidade: “*acho (o uso do cómico) super importante (...) Talvez a gente ainda não tenha explorado essa dimensão bem ainda (...) somos actores, brincando com isso (...) é essa capacidade de rirmos de nós próprios (...) e de assumir*

⁶³⁰ As referências ao distanciamento brechtiano são referidas também por outro interlocutor quando cita o exemplo da performance do boi: “*Outra coisa que (...) em muito a ver com isso também que é (...) como eles fazem (...) vai matar o boi tem uma música que ele canta e uma coisa que ele faz para matar o boi. Se a gente for falar a nível brechtiano é uma coisa distanciada. Porque tu vais matar o boi, enquanto cantas uma canção, quando estás a matar o boi, como é que é? (...) vai matar o boi ou não vai matar o boi? E que eu gosto muito de introduzir (...) Por exemplo, no barba Azul, quando ele vai afiar a faca, tem uma cantilena que pode distanciar ou pode tornar aquilo mais espesso, mais denso. E que também noutros espectáculos eu uso muito este tipo de coisas. “Ah, mas aquilo é um momento dramático? Tu vais cantar num momento tão dramático?” mas eu acho que o teatro é isso (...) tem que buscar uma linguagem específica do teatro e que a gente tem muito nessas coisas populares*” ‘ICJC’.

essa teatralidade não de uma forma naturalista, eu acho que a cultura popular te chama para isso (...) Para uma postura em que você mostra que está brincando com alguma coisa e não se confunde com ela” ‘ICMN’.

I) O círculo como espacialidade privilegiada – A forma circular presente em muitas das performances populares por nós referidas, sendo também o tipo de espacialidade criada pelas Brincas Carnavalescas de Évora, apresenta-se como esteio da performance contemporânea (Miller, 2003). Essa estrutura é valorizada em termos teatrais como um elemento que permite o estabelecimento de um foco: *“Eu acho importante nessas manifestações o facto de elas acontecerem em círculo (...) Acho que o facto de ela acontecer de uma forma circular (...) incluindo todo o mundo, ajuda a sair da dispersão para um foco energético (e) alegre” ‘ICMN’⁶³¹; “Acho (...) uma mais-valia, essa questão do espaço (a disposição em) círculo (...) mágico (...) que ainda é uma coisa que nós usamos, podemos usar muito em rua” ‘ICRW’;*

J) A atemporalidade temática – Muitos dos temas recorrentes nas práticas de teatro em comunidade são habituais no teatro tradicional. De qualquer modo, mesmo que a narrativa seja localizada num tempo distante, o que importa nestas práticas são as acções (simbólicas ou não) que permanecem, atravessando os fios dos tempos. O casamento, a honra, a traição e o perdão são isotopias ahistóricas que estão presentes – hoje e sempre – na vida e nos dilemas contemporâneos (ainda que possam adoptar formas díspares de tratamento): *“Posso procurar temas que, apesar de serem de uma determinada época, possam aproximar (...) o que é que aquilo que me faz sentir a mim como público (...) há coisas que são universais e o buscar esse universal também pode ser para nós uma mais-valia. Em teatro de comunidade, o procurar, de facto, o universal” ‘ICRW’;*

K) Retorno à simplicidade do jogo – Nas práticas de Teatro em Comunidade, verifica-se uma clara tentativa de retorno às formas simples como se o ‘readvento’ do jogo correspondesse a um desejo profundo: *“Isso é uma mais-valia (...) voltar à essência (...) porque hoje em dia, com o cruzamento de linguagens, com a internet, com a televisão, com tudo isso que podes pôr nas linguagens teatrais, muitas vezes, há um esvaziamento do trabalho de actor” ‘ICRW’.* A simplicidade pressupõe sempre a ideia de um regresso, embora corresponda a uma estética de experimentação e despojamento: *“Outra coisa interessante é que a gente vê no teatro profissional uma tentativa de alguns tipos de experimentação, de se aproximarem do teatro nas escolas. Quando vamos ao teatro nas escolas (deixamo-nos surpreender pela simplicidade das suas formas, da depuração do seu espaço). Quando vou a algum teatro, hoje, profissional, contemporâneo, de pesquisa, lembro-me do teatro das escolas (...) é engraçado fazer esse paralelismo” ‘ICRW’;*

L) Factores de inclusão – O uso das formas populares desempenha um óbvio factor de inclusão, já que uma das preocupações deste tipo de trabalho teatral se centra no potenciar da co-participação: *“Quando a gente faz um trabalho o facto de incluir*

⁶³¹ A questão da definição de um “foco” nas actividades dramáticas é amplamente reconhecida e já tivemos oportunidade de a referir como um dos elementos primordiais das técnicas de formação, referidas por Viola Spolin e Ingrid Kudela. Também Beatriz Cabral se refere explicitamente a este elemento do jogo teatral como uma condição para a criação.

essas manifestações nas peças que a gente faz permite que a gente inclua também o público que assiste. No final do espectáculo (...) termina em geral com todo o mundo dançando, sem separação entre quem faz e quem assiste” ‘ICMN’;

M) Metodologia de auto-reflexão – A abordagem de Teatro e Comunidade, ao contemplar a integração de elementos da cultura local, constitui-se igualmente como um desafio e uma oportunidade para que as pessoas (individualmente e enquanto membros de uma dada comunidade) sintam desejo de reflectirem sobre si próprias e sobre as suas próprias vidas:

Theatre can play an important role in the renewal of local culture, helping to organise and structure the community. These elements from the past were remembered and rediscovered collectively by the community audience, and therefore acquired a collective relevance. Performing elements of their past is a way of ‘reconstructing’ a silenced community, bringing strength, and empowering its members. Despite their diminished space, the traditional culture of Ratores was empowered by these theatre performances. As part of these dramatisations of elements from the community past, form and content were linked. It is not only the content that had significance to the audience. The images also had powerful effects (Nogueira, 2006a, p. 231)

É necessário “*perceber exactamente onde é que as pessoas estão e até que ponto é que aquilo que trazes vai ser algo que lhes vai abrir portas (...)* E isso é válido tanto para o teatro na comunidade como para o teatro dentro daquela noção de *democracia cultural*” ‘ICCC’;

N) Procura de uma identificação – A nossa análise às Brincas permitiu uma maior identificação entre os participantes e também um claro reforço de laços: “*Isto para nós também pode ser uma mais-valia no teatro de comunidade, procurar uma certa identificação. Porque se não há identificação e não há elementos comuns (...)* A identificação com o público é fundamental para que depois possa haver essa ligação (...) *Podes ajudar a reflectir ali, sobretudo podes ajudar a criar também algum espírito, acho eu, de comunidade na própria comunidade um sentido de pertença e de prazer (...)* E também eventualmente mudar mesmo comportamentos (...) não tanto porque isso, de facto, mudar comportamentos tem que ser um trabalho muito continuado (...) A maior implicação cívica e política decorrente destas práticas pode influenciar, a longo termo, a mudança dos indivíduos na qualidade da participação enquanto cidadãos (...) nesse sentido, pode haver perfeitamente mudança (...) pode ser para denunciar determinada situação mas também pode ser para evocar esse ‘auto-vazio’ que há” ‘ICRW’

O) Compreensão do impacto nos processos de literacia – Antes de passarmos ao segundo item de análise, que diz respeito à preparação dos dinamizadores/facilitadores, pensamos ser importante referir o impacto que práticas de teatro em comunidade têm nos processos de literacia. Tal facto é evidente sobretudo no domínio da educação não formal e, mais concretamente, no que estas performances desempenham nos grupos que as produzem (devendo esse facto ocupar a primeira frente de uma reflexão sobre as práticas de teatro e comunidade). Num estudo realizado sobre cultura popular e educação, da autoria de Garcia & Faria (2009), cujo objectivo era perceber o estado da arte nesta temática (e onde foram analisadas 16 produções académicas – Teses de Doutoramento e Mestrado – no período compreendido entre 2000 e 2006), é curioso constatar que, na sua maior parte, se referem ao estudo de manifestações culturais

onde as formas de expressão artística se revelam estratégicas para os processos de educação não formal e de construção de conhecimento. Segundo os autores do estudo, é clara a presença de “*elementos novos, relevantes, para reafirmar a educação popular com arte como uma possibilidade real para transformar a vida das pessoas e da comunidade na qual estão inseridas*” (Garcia & Faria, 2009, p. 13).

Dentro da imensa diversidade de acepções em que as práticas de Teatro e Comunidade se desenvolvem, podemos considerar que a promoção do desenvolvimento cultural, educacional e social das comunidades ocupa um dos seus principais vectores de expansão.

Tal como nos resultados que decorrem da análise das Brincas, esta dimensão educacional contribui – muito mais do que poderíamos supor num primeiro momento – para a tomada de consciência e implicação cívica.

No estudo recente de Azevedo (2005) sobre diversas formas da cultura popular tradicional como práticas artísticas, foi possível constatar que o processo de aprendizagem é uma construção colectiva que resulta da relação entre os sujeitos na comunidade. O estudo analisou o processo educativo que decorre nas brincadeiras populares, a partir da experiência dos grupos que as produzem, tentando “*compreender a pedagogia que fundamenta o processo de aprendizagem das mesmas e a influência do meio na transmissão dessas práticas culturais*” (Garcia & Faria, 2009, p. 15). Também se notou que “*dentro da brincadeira, as crianças aprendem num ato solidário de troca de experiências (...) autônomos para descobrir seus métodos de aprendizagem, e para escolher em quem se apoiar nesse ato educativo. Dessa forma, o brincante é sujeito da própria aprendizagem*” (Ibid., p. 15).

V. 6. 2. b) Preparação dos ‘dinamizadores’ teatrais na comunidade

A preparação dos agentes teatrais na comunidade, de que decorrem aspectos como o ensino e o treino, no contexto do desenvolvimento de projectos artísticos e teatrais na comunidade, tem sido uma preocupação de diversos autores (Burnham, 2001; Bernardi, 2004; Bolland, 2008; Nogueira, 2010). No sentido de melhor delimitar os contributos que identificámos para a criação teatral contemporânea com preocupações de índole comunitária e social e assim concluirmos o nosso Estudo, passamos a analisar as dimensões específicas que se colocam a quem actua no contexto de teatro e comunidade.

Começamos por reforçar a condição do profissional de teatro com sólida formação teatral que encare o desenvolvimento da abordagem em teatro e comunidade como um desafio artístico e cívico que corresponde às necessidades da cultura contemporânea. Este terá que ser um “*profissional comprometido com a sociedade e o seu desenvolvimento, elegendo o Teatro Aplicado, enquanto poderosa ferramenta de: promoção cultural; desenvolvimento artístico e estético; mediação entre pessoas, entre instâncias, entre visões e entre projectos; coesão social e identitária; auto e hetero-regulação; conscientização individual e social; emancipação e transformação*”.⁶³² Antes de tudo, deverá

⁶³² Excerto da Fundamentação do Mestrado em Teatro Educação e Comunidade da Universidade de Évora.

assistir-se por parte deste profissional a uma atitude criativa baseada na pesquisa e reflexão permanente e para tanto a sua preparação do ponto de vista científico, técnico e metodológico deverá consistir numa segunda pele. Relevam-se neste sentido, alguns dos princípios que devem guiar a implementação de quaisquer projectos teatrais comunitários: “*Applied theatre is thoroughly researched (...) seeks incompleteness (...) demonstrates possible narratives (...) is task-oriented (...) poses dilemmas (...) interrogates futures (...) is an aesthetic médium (...) gives voice to communities*” (Taylor, 2003, p. 27).

V. 6. 2. b) 1. A necessária clarificação de conceitos

O estudo e conhecimento da diferença são o que permite o reconhecimento do que forma a nossa identidade⁶³³. Importa para tanto levar em consideração nessa análise a noção de alteridade referida por Derrida (1994): “*Não há diferença sem alteridade, não há alteridade sem singularidade, não há singularidade sem aqui-e-agora*” (Ibid., p. 51). Estas interligações pressupõem que a perspectiva e o perspectivado criam os seus campos e definem os seus tempos, tal como Halbwachs (2004) referiu a propósito da memória e da construção do devir: “*cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva*” (Ibid., p. 50). Para uma interlocutora, a questão essencial “*é o respeito à comunidade e aí impõe-se reflectir sobre o que é*” ‘ICMN’. A reflexão sobre o próprio conceito de comunidade e a sua circunscrição operatória para o desenvolvimento do trabalho a levar a cabo torna-se assim imprescindível.

Para efectuar essa reflexão, torna-se necessário convocar o próprio significado de comunidade:

“*Como «comunidade» significa entendimento compartilhado do tipo «natural» e «tácito», ela não pode sobreviver ao momento em que o entendimento se torna auto-consciente. Daí que a comunidade ‘falada’ (mais exactamente, a comunidade que fala de si própria) seja uma ‘contradição’*” (Bauman, 2003, p. 17). Há comunidade, como vimos anteriormente, quando o que ela abarca não suscita interrogação, distância e meta discurso. A comunidade existe na sua afirmação e no seu ser, havendo apenas nesse ‘de dentro’ factores de alteridade e de singularidade. A percepção da comunidade é a do peixe que perspectiva o interior do seu aquário, projectado na ilimitada transparência dos seus limites e horizontes.

A partilha em comunidade é algo construído semioticamente, mas, ao mesmo tempo, corresponde a algo que é dado no seu funcionamento e no seu dar-se a ver (daí a sua “*naturalidade*”). Este ‘ser dado’ está na base da visão de comunidade de Bauman: “*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*” (Ibid., 2003, p. 48).

⁶³³ “*Apesar das diferenças e por causa delas, nós sempre nos reconhecemos nos outros e eu estou inclinado a acreditar que a distância é o elemento fundamental na percepção da igualdade entre os homens. Deste modo, quando vejo um costume diferente é que acabo reconhecendo, pelo contraste meu próprio costume*” (DaMatta, 1997, p. 24).

Neste sentido, qualquer que seja a perspectiva de abordagem em Teatro e Comunidade, o tempo desempenha um papel fundamental, não apenas o tempo da disponibilidade para com tranquilidade estar envolvido na comunidade, mas também o tempo que leva a que se construam laços e ainda o tempo do processo de co-criação no seio da comunidade (e que a 'en-forma'). Dando seguimento a este conceito, uma das interlocutoras afirma que não se pode "*deixar a comunidade após a concretização de um projecto, de uma peça*" 'ICMN', o que não se pode confundir com casos em que, nas "*situações de montagem de projectos*", a comunidade acaba por servir como espaço de experimentação ou "*como objecto de pesquisa*" 'ICMN', pressupondo, portanto, uma abordagem diferente.

A noção de '*identidade*', conceito mobilizado para fundamentar muitos dos projectos em teatro e comunidade, terá que ser percebida como consequência da reflexão em torno de comunidade, já que se caracteriza como a compensação de uma desagregação. Apenas o meta discurso e a distância criada entre 'si' e o 'ser-se no mundo' colocará, portanto, a questão da identidade, esvaziado que terá ficado o sentido virtual e inicial da comunidade.

Outro conceito correlacionado tem que ver com a noção de '*tradição*' que, como já tivemos ocasião de referir, não é estática, reinventando-se em cada dia que passa: "*A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das formas culturais (...) Os elementos da tradição pode ser reorganizadas para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância*" (Hall, 2003, p. 243).

V. 6. 2. b) 2. A reflexão em torno da nomeação

A questão da nomeação destes agentes teatrais na comunidade constitui-se novamente como um item que merece a nossa reflexão.

Alguns autores referem-se a estes profissionais como "*facilitadores*" (Taylor, 2003; Nogueira, 2010) já que se pressupõe que não deve ser apenas entendido como "*aquela pessoa que sabe, que vai ensinar para os outros, mas é aquela pessoa que vai fortalecer a comunidade dando espaço, garantindo as condições para uma experimentação segura, no sentido de um ambiente de respeito, um ambiente de estímulo, de amizade. Vai facilitar o trabalho com questões que podem ser sérias para a comunidade*" 'ICMN'. Uma outra interlocutora, apesar de reconhecer a indefinição do termo, opta pela designação "*orientadores*": "*Eu acho que é muito importante (...) a formação de formadores, ou formação de criadores (...) Dinamizadores (...) Pessoas que vão estar à frente, ao lado, atrás*" (riso) "*vamos-lhes chamar os orientadores*" 'ICCC'.

Advinda das práticas de teatro social ainda aparece a designação de "*operador*" (Bernardi, 2004; Cassanelli & Garzella, 2002; Chafirovitch, 2008) e do campo da animação teatral remete-nos obviamente para a designação de "*animador*".

Outra designação referida é a de "*catalisador*": "*Se chama também a esse professor que vai para a comunidade de catalisador (...) Mas a definição química do catalisador é que ele entra numa solução, ele activa essa solução e se mantém inalterável. Então claramente o facilitador não é apenas um catalisador porque ele também se*

transforma (...) ele aprende com isso” ‘ICMN’. A este profissional caberá a função de formador que a um mesmo tempo é educador, investigador e artista. Nesta acepção, ele é sobretudo um agente social, segundo a visão formulada por Weber (2002): “*Precisamos saber primeiramente o tipo de ação que é funcional em termos de sobrevivência e, acima de tudo, necessária à continuidade da unidade cultural e à continuidade dos tipos correspondentes de ação social, antes de podermos investigar suas origens e motivações*” (Ibid., p. 29). Dificilmente se estabelecerá a melhor designação, cabendo-nos, neste momento, apenas reflectir sobre as funções que lhe estão preconizadas.

V. 6. 2. b) 3. A designação de uma nova profissionalidade: “mediadores” em teatro e comunidade

Para alguns autores o processo de mediação na construção de uma cidadania plena é vital nas sociedades contemporâneas (Six, 2001; Santos, 1989).

Efectivamente, assiste-se actualmente ao “*reconhecimento da prática teatral como espaço de mediação no qual os sujeitos se expressam, constróem conhecimentos, se educam e se percebem como parte de um coletivo organizado*” (Araújo, 2005, p. 87).⁶³⁴ Neste sentido, poderemos referir a função de ‘mediador’⁶³⁵ (já que se torna pertinente acentuar o carácter de ‘dialogicidade’ que deverá estar presente em contextos que envolvem referências de ordem cultural, social, artística e estética). Deste modo, ao ‘facilitador’, ‘dinamizador’, ‘catalisador’ ou ‘agente teatral’ na comunidade –, mais do que conferir-lhe o papel de director, encenador ou coordenador, será importante que perceba e interiorize o papel de ‘mediador’ entre mundos, pontos de vista, histórias de vida e experiências naturalmente diferenciadas:

A passagem por diferentes mundos dá a alguns indivíduos a possibilidade de desempenhar, com maior ou menor sucesso, o papel de mediador. Assim, a circulação por universos distintos gera condições, em princípio, para que certos agentes sociais desenvolvam o potencial supracitado e que ativem essa competência específica (Velho & Kuschnir, 1996, p. 98)

No processo de mediação que ocorre nestes cenários é necessário tentar “*perceber o grupo com que se está a lidar, o percurso que têm, em termos culturais (...) daquilo que é resíduo de toda a experiência de vida (...) Com todos os elementos tradicionais, contemporâneos, linguagem, etc. (...) Onde isso está mais evidente e onde se pode aceder sem ser de uma forma puramente intelectual é precisamente nesse tipo de manifestações, teatro tradicional, manifestações populares variadas, tem muito a ver com religião, com valores. Por isso (...) é de grande importância para os que estão a ser formados que possam sentir no corpo o que é que é (...) Acho que é muito importante que percebam sem ser pelos livros, sem ser pelos textos e isso só se percebe quando*

⁶³⁴ Como já referimos no início deste capítulo assistiu-se à evolução da designação animação para mediação, compreendendo “*não somente procedimentos artísticos e pedagógicos*” mas abrangendo igualmente “*as diversas etapas do evento teatral, desde a concepção artística até sua recepção pelo público*” (Desgranges, 2003, p. 65).

⁶³⁵ Estes mediadores poderão ser entendidos como pessoas capazes de estabelecerem a ligação entre *nação e comunidade* (Wolf, 1971), entre o local e o global.

se está lá corpo a corpo. Quando se vê, quando se participa como qualquer outro espectador. Portanto, é importante que eles acedam a essas formas, que sejam espectadores delas, que sejam promotores delas, que sejam participantes. Quanto mais dentro puderem estar, quanto mais acesso tiverem a todas essas formas culturais, mais ricos ficam e mais capazes ficam de as identificar, de perceber quais são os limites (...) como podem desafiar as pessoas para irem mais longe” ‘ICCC’.

Assim, a preparação destes “mediadores” em teatro e comunidade não poderá ser encarada apenas do ponto de vista do aperfeiçoamento das técnicas teatrais e da sua formação artística e estética, mas terá que ter em conta os aspectos culturais, de natureza antropológica e de análise educacional que promovam de forma mais eficaz a sua acção de mediação⁶³⁶. Este tipo de comprometimento passa pelo investimento numa relação de longo prazo, cuidadosa e atenta a todos os sinais: “*ele está entrando (...) ele não está como alguém que vai ensinar a comunidade, ele não está como alguém que vai cotucar e sair como se nada lhe tivesse tocado*”. Este profissional é “*alguém que se compromete com aquilo que está fazendo e esse compromisso implica você não chegar lá e fazer um monte de coisas e ir embora (...) procurar ter um trabalho mais de longo prazo. Mesmo numa experiência mais pontual a ideia de você retornar, de não ser uma comunidade onde você nunca foi ou que não vai voltar*” ‘ICMN’.

V. 6. 2. b) 4. Processo contínuo de reflexão

Dado o tipo de metodologias participativas mobilizadas, as práticas de teatro na comunidade podem claramente definir um tipo de teatro que pretende reflectir sobre os problemas das pessoas de hoje e servir para uma dada tomada de consciência, inevitável na construção da mudança. De alguma forma, tal como no processo de construção das Brincas, existe uma forma de reflexão partilhada sobre a vida e a construção de futuro. Enquanto membros activos de um grupo, de uma comunidade, todos participam nas opções e decisões locais, de forma autónoma e regulada internamente. Em muitos casos, nalguns projectos de teatro comunitário, assiste-se a uma instrumentalização excessiva, direccionada e com uma intencionalidade definida externamente, servindo propósitos político-partidários não partilhados por todos os membros. Tal facto, pode potenciar o aparecimento de novas formas de exercício de poder, retirando a capacidade plena do exercício de cidadania e de expressão de uma “*voz própria*” levando-nos a considerar as diversas formas que o pós-colonialismo pode assumir⁶³⁷.

⁶³⁶ “*Ao nível do trabalho (...) numa comunidade, esses ingredientes têm que ter presença (...) ao ter consciência da importância desse lado transcendente, desse lado extra-quotidiano, é extremamente importante ter isso presente, por exemplo, quando estás numa situação de formação como tiveste aqui, em Évora*” ‘ICJC’.

⁶³⁷ Refiram-se a este propósito as reflexões de Said (2001) e Prentki (2009).

Canclini (1990) alerta-nos referindo-se, no mesmo sentido, ao carácter subalterno das culturas populares por via da imposição de uma visão hegemónica de cultura:

La bibliografía sobre cultura acostumbra suponer que existe un interés intrínseco de los sectores hegemónicos por promover la modernidad y un destino fatal de los populares que los arraiga en las tradiciones. Los modernizadores extraen de esa oposición (...) su posición hegemónica; en tanto, el atraso de las clases populares las condena a la subalternidad. Si la cultura popular se moderniza, como en los hechos ocurre, esto es para los grupos hegemónicos una confirmación de que su tradicionalismo no tiene salida; para los defensores de las causas populares, resulta otra evidencia, de la manera en que la dominación les impide ser ellos mismos (ibid., p. 192)

A reflexão em torno de questões ligadas à autonomia e livre expressão (Será que certos grupos populacionais se fazem escutar? Será que exprimem uma voz própria?) tem sido motivo de aceso debate académico e tem alimentado uma reflexão sã em torno do teatro educação e comunidade. Nogueira (2010), ao apresentar-nos o já referido *Núcleo de Formação de Facilitadores* – FOFA (projecto de extensão do Centro de Artes da UDESC e que existe desde o final de 2008), enquadrou estas preocupações alertando para os seus propósitos:

A linha condutora dos trabalhos no FOFA segue a abordagem Dialógica do Teatro para o Desenvolvimento, principalmente no sentido de valorizar as vozes das comunidades na construção de processos criativos. Fundamenta-se primordialmente em Paulo Freire. Para ele, no lugar de tratar as pessoas das comunidades como objetos, deve-se tratá-las como sujeitos. Dessa forma, os projetos do FOFA partem sempre do ponto de vista de seus integrantes e visam ao fortalecimento das comunidades. Em nossos projetos, a perspectiva política é diferente das mensagens transformadoras, o foco aqui é descobrir, articular e dar forma para conteúdos, problemas ou histórias significativas para as pessoas da própria comunidade e (para) os contextos sociopolíticos em que estão inseridas. O teatro aqui é um passo importante na solução de problemas, no enfrentamento de dificuldades, e na construção de um mundo melhor (ibid.)

No âmbito destas preocupações com a preparação de “*facilitadores/ dinamizadores/mediadores*”, Boland (2008) desenvolveu um projecto teatral – simultaneamente educacional – seguindo os pressupostos de Freire: “*within a higher education setting, and a challenge for theatre-makers who need to know more about the ‘thought-language-context’ of their site-specific audiences*” (Boland, 2008, p. 5). A questão aqui colocada – do pensamento e da sua tradução pela linguagem não poder ser entendida fora do contexto cultural em que se desenvolve – correspondendo, aliás, a uma das premissas da pedagogia de Paulo Freire, nomeadamente a referente à nomeação do mundo.

O processo de reflexão pessoal surge como uma condição para o trabalho em Teatro e Comunidade e para tal é necessário “*preparar o facilitador. Um dos elementos que estamos trabalhando, nomeadamente nesse curso com o Tim Prentki, é a coisa de você estar também se examinando. Você não está aí só como alguém que sabe (...) O Paulo Freire fala daqueles que ‘vêm a ignorância só nos outros e não em si-mesmos’. Então o facto de você entrar por um processo de reflexão pessoal (...) e em certo sentido abrir para as pessoas com quem você está trabalhando algumas de suas fragilidades, não é um exercício de crueldade*” (ri) “*mas é um sentido de sensibilização para o outro*

(...) *para si mesmo e para o outro*" 'ICMN'. A noção praxiológica inerente a todo e qualquer processo reflexivo encontra nesta procura o seu sentido, tal como nos relembra Freire (1978): "*Práxis que, sendo reflexão e ação verdadeira transformadora da realidade, é fonte de conhecimento reflexiva e criativa*" (ibid., p. 108).

Tal como na formação contínua de outros profissionais, nomeadamente na formação de professores, a dimensão reflexiva é um imperativo que recai na análise sobre as próprias práticas:

na formação permanente do professor, o momento fundamental é a da reflexão crítica sobre a prática. É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática. O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem de ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática: "o distanciamento epistemológico da prática, enquanto objetivo de análise, deve dela aproximá-la ao máximo. Quanto melhor for esta operação, tanto mais inteligência ganha da prática em análise e maior comunicabilidade exerce em torno da superação da ingenuidade pela rigorosidade (Freire, 1996, p. 44)

No entanto, se esta é uma recomendação defensável para o profissional de teatro (e se considerarmos que o trabalho teatral na comunidade é uma co-construção), temos de considerar a perspectiva de Bauman (2003) sobre a impossibilidade de uma comunidade se auto-examinar. Segundo Redfield (1971) existem três características que impossibilitam uma dada comunidade à reflexão, à crítica e à experimentação: Uma comunidade verdadeira é "*distinta*", "*pequena*" e "*auto-suficiente*". Para Bauman (2003) estas "*três características se unem na efectiva protecção dos membros da comunidade em relação às ameaças a seus modos habituais. Enquanto cada um do trio estiver intacto, é muito pouco provável que a motivação para a reflexão, a crítica e a experimentação possam surgir*" (Ibid., p. 18). Deste modo, o processo de reflexão numa comunidade, tão necessário à criação e à acção consciente e cívica, terá que ser induzido/conduzido.

Com esta questão uma outra se prende; trata-se da reflexão de natureza ética em torno da diversidade de valores e aceções que moldam atitudes. Para uma nossa interlocutora, esta preparação do profissional se "*dá no nível intuitivo (...) Ela vai surgir a partir de situações concretas (...) de um relacionamento (...) e não de uma forma teórica (...) Dentro dessa situação concreta você vai resgatando elementos para reflectir sobre isso (gera a discussão ...) e nessa discussão, nessa reflexão, é que o facilitador também aprende vai-se crescendo*" 'ICMN'.

Neste domínio, torna-se então importante reflectir sobre as características pessoais que deverão ser desenvolvidas neste tipo de profissional teatral. Questões que se ligam obviamente com uma visão ética do mundo. Num projecto de Teatro e Comunidade apenas existem "*sujeitos que se propõem a um relacionamento, que assumem a sua diversidade e que entendem essa diversidade como um elemento enriquecedor do processo (...) todos estão comprometidos com o processo*" 'ICMN'. Desta forma, as dimensões da personalidade e das características na liderança serão factores a ter certamente em conta. Embora algumas destas qualidades possam ter traços relativamente inatos, a verdade é que (sem que nos apoiemos numa visão determinista),

pensamos ser possível desenvolver aspectos ligados a estes factores. O processo de auto-conhecimento e o desenvolvimento de capacidades auto-reflexivas dos profissionais impõem-se efectivamente como condições inultrapassáveis.

V. 6. 2. b) 5. Desenvolvimento pessoal

Num estudo realizado por Posner (2008) sobre o fenómeno de construção da liderança (através da observação de um grupo em preparação de uma performance) conclui-se que no teatro, tal como noutros espaços organizacionais, se assiste a características de liderança efectivas, podendo ser este domínio de grande utilidade, sobretudo quando estão em causa acções multiplicadoras, como aliás é também sugerido nas metodologias de desenvolvimento de Teatro do Oprimido: *“Leaders turn their followers into leaders, and this transformation begins by enabling each and every person to find his or her inner voice so that they can act with authenticity”* (ibid., p. 38).

Posner (2008) sublinha os processos comuns das práticas teatrais, sobretudo o treino do actor e os processos de ensaio, para o entendimento da construção da liderança⁶³⁸, afirmando que outros tipos de organizações poderão aprender com o teatro:

All too many organizations and their leaders give lip service to being a learning organization. Few of them are as explicit in their aspiration as the theater. The acting process is repetitive experimentation – “Let’s try this”, “Let’s try this”, “Let’s try this” – is not just the mantra of the director but is echoed by each of the actors (at one point we’ll spend more than an hour working on the last 60 seconds of the play!). The actors’ struggle to find their truth is not conceptual but is experiential. They make lots of little mistakes, even subtle ones, quickly and move on. There’s little recrimination but rather great patience on everyone’s part as one actor works on his intonation or another works on her blocking (movements). As each actor is working to be as good as she or he can be, there is mutual respect for the inevitable struggles (experimentation) involved (ibid., p. 39)

Tendo em vista a identificação de características que deverão estar presentes nos *“dinamizadores/facilitadores/mediadores”*, destaquemos os traços de personalidade (i.e., as disposições biológicas básicas que caracterizam os seres humanos). Num estudo realizado por Hofstede & McCrae (2004) sobre personalidade e cultura, os autores sugerem a existência de uma forte relação entre os traços de personalidade e as dimensões culturais como pista para pesquisas futuras. Referem-se sobretudo a dois modelos: *“The Five-Factor Model of personality”* e *“The IBM study (conducted by Hofstede) dimensions of culture”* – como contributos válidos para a sistematização sob forma de – *“taxonomies of personality traits and cultural values”* (Hofstede & McCrae, 2004, p. 52). A título exemplificativo refira-se que no Sistema *“Five Factor Model”*, os traços de personalidade aparecem agrupados em grandes categorias, examinando dife-

⁶³⁸ *“Leaders bring out the best in others by appreciating people for who they are and what they do. The path to success in the theater, as with any new endeavor, is not always obvious nor without personal risks how leaders make a difference through the importance of Establishing a vision Realizing that it’s not just the leader’s vision; Enabling people to find their voice; Empowering through coaching; Fostering experimentation and learning from experience; Facilitating mutual respect; Providing feedback and encouraging the heart”* (Posner, 2008, pp. 40/41).

rentes características, de acordo com a fórmula recentemente vulgarizada NEO-PI-R: “*In the NEO-PI-R, they are called neuroticism (N), extraversion (E), openness to experience (O), agreeableness (A), and conscientiousness (C)*” (ibid. p. 57). Cada uma destas características é, por sua vez, representada por um conjunto de atributos específicos que podem ser medidos, nomeadamente: “*conscientiousness represented by subscales measuring competence, order, dutifulness, achievement striving, self-discipline, and de-liberation*” (ibid., p. 57).

V. 6. 2. b) 6. Compreensão da diversidade cultural

O facto das culturas se constituírem como entidades importantes no tipo de trabalho perspectivado na abordagem em Teatro e Comunidade, interessa assinalar as características que percorrem as várias noções de cultura segundo diversas perspectivas: “*culture is (a) a collective, not individual, attribute; (b) not directly visible but manifested in behaviors; and (c) common to some but not all people*” (Hofstede & McCrae, 2004, p. 58). Do mesmo modo, importa compreender as dimensões de cultura articuláveis, ou seja: as dimensões que esta noção dinâmica de cultura projecta (ao caracterizar-se pelo ‘não dito’; mais concretamente ao enfatizar atributos não directamente visíveis).

Deste tipo de compreensão sistémica para a qual concorrem os diversos aspectos da vivência comunitária, decorrem importantes contributos que não podem ser menosprezados pelo valor que assumem nas dinâmicas relacionais e sociais.

Referimo-nos a título de exemplo, nomeadamente, à valia da presença de diversidade geracional no desenvolvimento dos processos de criação (Nicholson, 2009), praticamente inexistentes noutros contextos criativos.

Também as perspectivas de Canclini (1990), mais do que nunca devem ser objecto de reflexão prévia a qualquer abordagem teatral comunitária. Contrariando as visões folcloristas sobre as culturas populares, o autor argumenta que:

a) el desarrollo moderno no suprime las culturas populares (...) b) las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular (...) c) lo popular no se concentra en los objetos (...) d) lo popular no es monopolio de los sectores populares (...) e) lo popular no es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica com las tradiciones (...) la preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar su situación (ibid., pp. 200/218)

Desta forma, teremos que ter presente a diversidade com que as manifestações das expressões culturais se apresentam e se reinventam, num tempo em que não se assiste já à reverência a cânones estéticos. O princípio da heterogeneidade é, portanto, denominador comum na contemporaneidade: “*Tanto las transformaciones de las culturas populares como las del arte culta coinciden en mostrar la realización heterogénea*” (Canclini, 1990, p. 235).

O conhecimento sobre os diversos reportórios e formas das performances populares é, por este facto, também imprescindível, sobretudo por legitimar alguns aspectos que deverão estar presentes no trabalho de criação no âmbito do teatro e comunidade. Assiste-se, curiosamente, em determinados contextos, a um recrudescimento de

certas manifestações, que correspondem a reinvenções e a hibridações⁶³⁹. Uma das explicações para a existência deste tipo específico de vitalidade da cultura popular é referida da seguinte forma por Coutinho (2010)⁶⁴⁰:

A vida cultural não escapa da influência que exerce a globalização sobre a nossa existência. Se por um lado observa-se a ação da cultura de massas, buscando impor-se sobre a cultura popular, de outro é notório também a reação da cultura popular (...) evidente, por exemplo, nas manifestações expressivas próprias das comunidades populares que reinventam a música, o corpo, a fala (Ibid., pp. 45/46)

De qualquer modo, é importante considerar os diferentes códigos de linguagens com incidência nos significados atribuídos às práticas performativas por diferentes tipos de grupos, o que influi, naturalmente, nas expectativas que vão sendo acalentadas. Consideremos, por exemplo, o interessante caso das quadrilhas juninas, no contexto das manifestações populares brasileiras:

Considerar as quadrilhas como “espetáculos de teatro e dança” sem relativizar os usos e sentido das categorias arte e cultura popular por trás dessa construção, além de alocar os quadrilheiros em uma posição bastante desconfortável, de entremeio, empurra os artistas/jurados ao exercício infértil de convencer a todos da “veracidade” da referida prerrogativa. Uma vez que tal afirmação perde sua polissemia pode, por exemplo, afastar as quadrilhas das discussões e políticas públicas voltadas especificamente para as culturas populares, e como não são plenas detentoras dos códigos das artes cénicas dificilmente serão contempladas nos editais de fomento, eventos e espaços a elas destinados (Neto, 2010, p. 17)

V. 6. 2. b) 7. A incorporação de elementos da cultura popular

Ao termos o privilégio de acompanhar o trabalho do “FOFA” (Facilitação de Formadores), tivemos a oportunidade de confirmar na prática (através da preparação de um pequeno exercício na comunidade) a utilização de elementos e formas populares. Nogueira (2010), ao realizar a apresentação do desenvolvimento da intervenção teatral comunitária realizada pelo FOFA, esclarece:

O trabalho incluiu vinte membros e a ele estiveram ligados pessoas da universidade, alunos de graduação, bolseiros, estagiários, voluntários, alunos de mestrado e a professora coordenadora do projecto, mas também pessoas exteriores à universidade, líderes comunitários e coordenadores de trabalhos artísticos em comunidades, escolas e sindicatos (ibid.)

Boland (2008) refere o recurso a procedimentos dramatúrgicos tendo como base os já mencionados temas geradores na perspectiva freiriana: “*the students’ dramaturgical research focuses them on the ‘generative words’ (Freire, 1998: 50–55) and the ‘meaningful thematics’ (Freire, 1994: 93) of their prospective audiences.*” (Boland, 2008,

⁶³⁹ Não poderá esquecer-se o carácter híbrido que caracteriza as manifestações da cultura na contemporaneidade: “*em nosso mundo nenhuma cultura é uma ilha*” e, nesse sentido, “*todas as formas culturais são mais ou menos híbridas*” (Burke, 2006, p. 101-102).

⁶⁴⁰ Coutinho (2010) apoia-se nas perspectivas optimistas de Santos (2007) e na noção de narrativa alternativa de Prentki (2009).

p. 6). Também é apresentado o recurso intencional às formas da performance popular e do teatro tradicional que reconhecemos da nossa análise realizada sobre as Brincas Carnavalescas: “We have condensed the dramatic action of traditional European forms of mummary into a specific sequence of direct-address interactions” (Ibid., p. 6).

Também ao nível das referências teatrais invoca as estratégias usadas por Dario Fo: “The ‘presenter’ uses ‘backtracking’ conventions (Fo, 1985: 133) (...) they come forward they use wacky rhyming verse” (ibid. p. 6). A estrutura de cortejo e o uso da canção de despedida, tal como nas Brincas de Évora, são facilmente reconhecidas como familiares: “The entertainment concludes with some further reflections by the ‘presenter’, or with a farewell song, and then the rambunctiously joyful exit procession” (ibid. p. 6).

Não procurando a fidelização aos conteúdos e temas das manifestações tradicionais, as formas performativas podem possibilitar, no entanto, a vivência de um processo criativo que se deseja livre e actualizado pelas pesquisas contemporâneas: A propósito do processo de resgate da performance popular Boi de Mamão, a nossa interlocutora refere que “se reconstituiu como ele era e paralelamente a gente fez um trabalho teatral criando uma história que era uma analogia de situações da comunidade (...) Misturava situações da comunidade (...) e a história do boi de mamão, fazendo intersecções e saindo, foi um trabalho criativo montado todo em cima e paralelo ao processo de resgate. Em cima da história do boi mas não tentando ser fiel à história (...) tendo um processo criativo mais livre mas tendo o boi como tema” ‘ICMN’.

V. 6. 2. b) 8. Motor de desenvolvimento criativo, estético e artístico

Deste modo, na preparação do “dinamizador/facilitador” em Teatro e Comunidade, o profundo conhecimento de que deve estar munido, nomeadamente sobre os aspectos das culturas populares em presença, deverá servir para guiar o trabalho criativo, artístico e teatral a realizar. Exemplifiquemos: o recurso à forma de cortejo pode ser usado de forma crítica e criativa, apenas porque “a forma de cortejo garante a convocação do público para as apresentações, com intervenções populares características: instrumentos, canto, cores e interatividade” (Carleto, 2009, p. 34) e não como reprodução fiel de uma estratégia popular, para a qual não se encontraria justificação. A eficácia dos processos de intervenção em teatro e comunidade tem sido um tema de constante reflexão (Chinyowa, 2008, Bolland, 2008, Nogueira, 2008) e um dos motivos de eficácia deste tipo de performances – na sua relação com os contextos de trabalho em teatro e comunidade – fica a dever-se às funções atribuídas a actores e a espectadores que são diferentes das do teatro tradicional:

numa apresentação bem sucedida, a distinção entre espectadores e brincantes torna-se, senão totalmente abolida, muito diminuída (...) Em muitos momentos, o espectador torna-se um brincante que não apenas saúda a passagem da escola mas que se une efetivamente a ela, como um participante especial. (Cavalcanti, 2002)

Tal como nas Brincas e em alguns dos grupos de teatro comunitário que têm como referência as formas expressivas da cultura popular, também aqui o “dinamizador/facilitador” deverá saber adoptar estratégias que mantenham “... o envolvimento da

platéia: a música, a proximidade do elenco com o público, os cenários e figurinos de extrema funcionalidade e beleza, além de apresentarem informações sintéticas que facilitam a compreensão do enredo e da característica social das personagens" (Carleto, 2009, p. 65).

Nogueira (2008a), ao indicar as possíveis razões para o sucesso das práticas teatrais na comunidade em que esteve envolvida e que contribuíram para aprofundar o conhecimento sobre este tipo de abordagem, nomeadamente através da realização do seu PhD, incitou-nos a considerar quatro dimensões de relevo para a compreensão do impacto nos participantes destes tipos de performance: "*vinculação com as tradições culturais da comunidade (...) envolvimento da comunidade com a pesquisa (específica de determinada performance) (...) histórico (do envolvimento) junto com a comunidade*" (...) e "*qualidade estética (mesmo que) diferente de uma estética de um teatro profissional*" (ibid., p. 128). Poderia adicionar-se ainda o valor pedagógico, baseado na integração de diversos saberes e fazeres: "*a ideia de integrar a comunidade toda que é (...) se há um rancho folclórico então vai-se buscar o rancho folclórico, se há um grupo de músicos então vai-se buscar, se há uns que fazem improvisação em décimas também se vai buscar, porque também há-de haver uma altura, no final ou no princípio ou a meio*" 'ICAE' em que é possível convocar as várias sensibilidades, os vários grupos e indivíduos que compõem uma determinada comunidade.

Uma outra interlocutora, fazendo a ponte com as abordagens do Teatro Educação, sublinhou a importância do desenvolvimento de processos criativos capazes de estimular um pensamento próprio. Ponto de vista francamente útil na abordagem em Teatro e Comunidade: "*Interessa-me é as ideias e os caminhos para encontrar as formas para exprimir as ideias. Não me interessa o apuramento formal (...) Cada vez menos isso me interessa e tem sido uma libertação enorme cada vez menos me preocupar com isso (...) Porque me deixa o espaço todo para me preocupar com aquilo que é o fundamental, que é a formalização das ideias e depois encontrar a forma expressiva para as tornar pertinentes. Esse é que é o processo criativo do teatro que é importante para a educação (...) Que é aprender a pensar (...) Por vezes faço desafios, faço propostas de se jogar, de se brincar com os jogos populares e os jogos tradicionais no sentido de procurar formas que dêem forma a ideias nossas (...) é sobre a produção de sentidos (...) utilizando uma linguagem que é a linguagem dramática (...) E aí tudo é estímulo, tudo é possibilidade de ponto de partida*" 'ICJCC'.

V. 6. 2. b) 9. Potenciar os processos de co-criação colectiva

A abordagem de Teatro e Comunidade como desenvolvimento de um processo de co-criação dialógica implica naturalmente uma preocupação com o grupo, enquanto estrutura colectiva em processo de construção: "*a questão do colectivo e do colectivo viver num espaço que não é cá nem lá (...) tem muito a ver com essas formas para teatrais. A forma como tu valorizas o colectivo (...) E é importante que todos estejam (...) nessa área. (...) Utilizo as lengalengas, utilizo as canções (...) Utilizo os cânticos, a voz em comum. Agora é para servir esse tal colectivo e é até mais num primeiro momento. É a primeira coisa que interessa formar, quando estamos como pedagogos*" 'ICCC'.

Também Nogueira (2006a) reforçou este aspecto da criação colectiva, fundamentando as suas influências: “*The content of our performances came from the group and its contact with their own community. Based on collective creative processes, our devising method was influenced by two theatre practitioners: Ilo Krugli and Catherine Dasté*” (ibid., p. 221).

Para finalizar, gostaríamos de pugnar pela valorização destas performances tradicionais, no sentido da “*autenticidade*” que lhe é conferida pelos próprios protagonistas, valor tão caro à actual reflexão em torno da performance (Rubridge, 1995). Podemos encontrar nelas um repositório imenso para o trabalho teatral contemporâneo que não se limita aos processos de criação em teatro e comunidade. Estas performances tradicionais valem sobretudo pelo seu valor educacional, enquanto promotoras de criadores activos em vez de consumidores passivos. Como Carleto (2009), aliás, consistentemente referiu: “*Manter vivas as manifestações populares implica em valorizar aqueles que produzem essa cultura, além de fomentá-la para que outros mais possam partilhar dessa construção, em vez de serem educados para apenas consumir*” (ibid., p. 95).

Nesse sentido, refira-se a necessária preocupação com a eficácia da intervenção teatral, no sentido de incluir mais e mais as audiências e chamá-las à co-participação. A relação entre o que Boland (2008) designa por um complexo de temas interligados e as personagens criadas pressupõe um tipo de cena sem a chamada “*quarta parede*” (de acordo com a ênfase de Fo), dando especial sentido ao “*direct-address by empowering the audience to give utterance to their thoughts and feelings throughout the performance*” (ibid., p. 10)⁶⁴¹. O objectivo deste tipo de teatro comunitário de raízes populares passa pela identificação entre performers e audiência, de modo também a confrontar o todo da comunidade com expectativas e interesses que, ao nível deste tipo de representação face a face, acabam por flutuar e problematizar-se⁶⁴².

⁶⁴¹ “*The audience-specific ‘complex of interacting themes’ (1994: 83) are investigated by the theatre-makers and theatrically reframed as compound codifications’ (Freire, 1994: 102) that are subsequently expressed through the personages of the mumming characters that they develop. We embrace Dario Fo’s emphasis on the need for destroying the fourth wall (1985: 136), for this value/means underscores a determination to foster multiple rhetorical conventions of direct-address by empowering the audience to give utterance to their thoughts and feelings throughout the performance. In this way, they too can feel that they have crossed an invisible threshold and entered into a new quality of ludic being, as a type of ‘aesthetic reflexivity’ (Kershaw, 1999: 20), in communion with the performers*” (Boland, 2008, p. 10).

⁶⁴² “*The purpose is to promote a sense of spontaneous celebration... by facilitating a ‘liminoid’ experience of ‘threshold’ crossing (Turner, 1982: 41, 54–55) that has the objective of promoting a playful interlude that temporarily reframes the audience members’ experience of the mundane social world of drinking in their local pub. By using music, and transforming themselves into wildly eccentric yet identifiable characters who represent the interests of the audience, the performers attempt to facilitate a ‘threshold crossing’ interlude that marks an abrupt rupture of the audience’s expectations about what they imagined would happen when they enter their local pub. The immediacy of their interactions with our mobile mumming shoes works to alter the audience’s sense of occasion by marking it as a bracketed period of 20 minutes, during which time they experience a ludic encounter with entertainments that function as cultural interventions which are designed to valorise the audience’s own ‘generative themes’ through the distorting lens of the carnivalesque aesthetic*” (Boland, 2008, p. 10).

CONCLUSÕES

"Most of what is called theatre anywhere in the world is a travesty of a word once full of sense. War or peace, the colossal bandwagon of culture trundles on, carrying each artist's traces to the evermounting garbage heap... We are too busy to ask the only vital question which measures the whole structure: why theatre at all? What for?... Has the stage a real place in our lives? What function can it have? What could it serve?"
(Brook, 1977, pp. 45-46)

1. Cumprir objectivos

Face aos objectivos definidos no Estudo, consideramos pertinente referir de forma pragmática cada um deles de forma a concluirmos como se foram cumprindo e quais as implicações para as conclusões globais.

Face ao 1.º objectivo – Analisar os princípios e práticas das manifestações performativas e das culturas populares na contemporaneidade, empreendemos de forma aprofundada a revisão teórica dos conceitos envolvidos através da incursão em distintos campos do conhecimento. Esta tarefa árdua e exigente, dado o sentido plural de cada conceito, conduziu-nos a um permanente atravessar de fronteiras esclarecendo a par e passo as diversas perspectivas epistemológicas e metodológicas. Este processo revelou, no entanto, o seu imenso potencial para uma visão integrada (Weil, 1998) de manifestações que, como as Brincas Carnavalescas de Évora, têm actualmente lugar.

Para tal, foi necessário também compreender a diversidade destas manifestações, quer através de uma longa revisão bibliográfica, quer através do contacto directo com alguns exemplares contemporâneos.

Começámos por traçar as ligações possíveis entre diversos conceitos de cultura e da performatividade. Dessas ligações deduziu-se uma lógica partilhada por vários autores (Erickson, 1987; Nunez & Beraza, 1989; Foster, 1986) que sublinhava a importância do conflito como matriz das representações, a apropriação comunitária do irrepresentável (do ‘não dito’) como algo perene e ainda uma dimensão relacional que nos remeteu para conceitos de Deleuze (1980), aliás permeáveis às ponderações de Burke (1996), Tönnies (1957), Bourriaud (2002) ou Nancy (2004). Equacionámos também a performatividade num quadro em que a teatralização do mundo e a emergência meta comunicacional (sob a forma de imaginary act, frame ou make-believe) surgem já para além da axialidade do texto (Lehmann, 2007). Seguidamente, seguimos o trajecto que conduziu a uma tal descorporização do palco contemporâneo tomando como principais referências os “*quatro B’s*” – Brook (2002, 2011), Barba (1994, 2006), Boal (1984, 2008, 2009), Brecht (1963, 1967) – entre outros, estabelecendo-se relações com as “*origens*”, ou seja, com registos simultaneamente mimético-imitativos e tradicionais/populares. Nestas focalizações – cultura, nexos da performatividade e implicações entre a desmontagem contemporânea e a tradição – esteve sempre presente o intuito de criação de um quadro, para a análise subsequente, quer à especificidade expressiva/performativa das variantes populares, quer à análise da natureza da performance, ela mesma.

Analisámos ainda o confronto estabelecido entre a teatralidade e a tensão clássica “*Universais*” versus categorias empíricas, atendendo às diversas variantes adjectivas e particulares do teatro, com destaque para a popular/tradicional, filtradas de acordo com conceitos operativos, tais como a public performance de Tillis (1999) (que coloca ao mesmo nível o mito, a fábula e os registos populares) ou a distorção de Pettitt (2005).

Ao verificarmos a existência de um campo comum a diversas variantes da teatralidade popular, por via dos vínculos de proximidade, dos contextos de partilha e auto-construção; das disposições estéticas e ainda da construção da cena, independentemente das antinomias ‘poder/não poder’, tivemos que percorrer os diversos aspectos

do teatro tradicional – “*folk drama*”, tendo enfatizado quer os níveis da improvisação, diálogo, dimensões conflituais e ausência de estrutura (a que se acrescentaria, a rematar, o pendor analógico), quer os dispositivos originários na mimesis (“representação que se propõe ser um outro, sendo o próprio”) e filtrados pelo “pré-conhecimento”, comuns quer à tradição erudita, quer à tradição popular.

Por fim, mas não de somenos importância, passámos revista à grande relativização da noção de performance. No entanto, aferiu-se da sua real eficácia significativa, quando confrontada a fins ou com terrenos específicos. Do teor antropológico, ao artístico, da suspensão de Turner (1982) e tensional de Schechner (1988) às perspectivas etnocenológicas (Pradier, 1998), por natureza questionadoras e inclusivas, compreendemos o potencial imenso deste campo em que o ‘fazer’ excede sempre a natureza da sua designação. Relacionámos este dado vivamente pragmático com a noção de comunidade, que a si mesma se diz (uma invisibilidade activa que pressupõe também uma apropriação natural), quando confrontada com as sociedades contemporâneas que se socorrem da identidade como espelho já instrumental. Antes ainda de uma análise às necessárias perspectivas de convergência, verificámos que a performance pode assumir, em todas as suas extensões/acepções, um cariz de iconicidade ou de ‘encarnação’ (mostrar o mundo por dentro, simulando-o) e não apenas indexical, ou seja, de simples sinalização (mostrar o mundo, denotando-o de fora para dentro). Esta moldura conceptual relevou-se de grande abertura e potencial para o estudo de caso, na medida em que sugeria uma ancoragem persistente entre dimensões contemporâneas (simulação) e tradicionais (suspensão), revelando-se cruciais para a análise pormenorizada das Brincas Carnavalescas de Évora.

Sentimos também necessidade de aprofundar esse conhecimento dum ponto de vista prático contactando com exemplos pertinentes das que ainda hoje se apresentam com vitalidade.

Elencar crítica e descritivamente a imensa diversidade das formas performativas populares seria a missão, por si só, de uma tese. A diferenciação existente numa imensa geografia configura especificidades de sabor local, tornando o tema tão aliciante quanto impossível de se sustentar num âmbito meramente contextual, como é o nosso.

O estudo deste tipo de performances culturais – a abrangente designação genérica inicialmente sugerida por Singer (1972) e usada tanto por antropólogos (Turner, 1982; Guss, 2000; Hartmann, 2005; Raposo, 2005) como por teatrólogos (De Marinis, 1997; Camargo, Reinato & Capel, 2011), permite-nos entender a criação de uma corporalidade e de uma espacialidade que religa, de modo ritual ou cíclico, os fundamentos da tradição com o agir-agora da comunidade, na medida em que ela se revê, de modo transparente, no agir dos performers e das situações criadas no decorrer do processo de representação.

Nesta medida, as Brincas Carnavalescas de Évora, na sua compósita enunciação (onde se inclui acção dramática, divertimento, oralidade, comicidade, hibridez expressiva, música, katarsis, etc.), constituem uma ferramenta em work-in-progress que visa uma ininterrupta reapropriação da comunidade por si própria, com todos os efeitos que tal operação social comporta a nível educativo, comunicacional e de consolidação de laços.

Como hiato entre a tradição e os inevitáveis acenos da contemporaneidade, as Brincas Carnavalescas de Évora assumem um cariz de profundo esteio social e, como é natural, não constituem um caso isolado. Pelo contrário, elas agenciam e reflectem atributos, conteúdos e dimensões formais que surgem, de modos diversos, nos Autos Hagiográficos, nos Momos, nos Jogos, no domínio do Cordel, nos Espectáculos Folclóricos e sobretudo no quadro do Património familiar partilhado com a comunidade. Não é por acaso que se verifica uma intensa intertextualização (no sentido não linguístico do termo, mas situacional e semiótico) com outras manifestações teatrais populares, como são, entre muitas outras, as Papeladas de Valongo, as Comédias Mirandesas, os Autos de Floripes – no Minho e Ilha do Príncipe, as Danças do Entrudo da Terceira, a festa dos Bugios de Sobrado, o Tchiloli de São Tomé e as muitas e férteis variedades com que o Brasil se representa de modo fecundo através das muitas variantes da dança do Boi e do Cavalo Marinho, das Congadas, Cordões de Pássaros Juninos, Marujadas e Folias, e de novo, fechando o círculo: de toda a imensa sorte de '*Danças Dramáticas*' e '*Brincadeiras*'.

O 2.º objectivo e o mais complexo consistiu em identificar os princípios e as práticas estruturantes das manifestações da teatralidade popular, a partir do estudo de caso das "*Brincas*" de Évora, nomeadamente:

- Contextualizando histórica e socialmente o seu desenvolvimento;
- Caracterizando as práticas e textos da performance;
- Caracterizando os seus performers e levando a cabo uma análise aos aspectos motivacionais
- Procedendo à identificação e análise dos elementos facilitadores dos processos performativos grupais, como a dimensão espacial, verbal, gestual e relacional;
- Analisando os aspectos de construção do conhecimento e dos processos de aprendizagem implícitos na construção performática.

A profundidade que almejámos para a prossecução deste 2.º objectivo conduziu a nossa reflexão no sentido da consideração de que a nomeação e definição precisa das Brincas não ofereciam clarificação conceptual. Efectivamente, esta clarificação apenas se produz no quadro da atribuição de significados e de partilha de códigos verbais comuns. A natureza émica desta tarefa posiciona-nos face à inevitabilidade dos processos de tradução e mesmo da impossibilidade de "*decifração*" considerados por Taylor (2000).

No sentido de uma mais profunda compreensão, tomámos em linha de conta os elementos formais que se reflectem no modo como cada actuação é enunciada, considerando:

- A existência de uma estrutura basicamente fixada em três grandes blocos, saudação e introdução, desenvolvimento do plot e despedida como uma constante do desenvolvimento ficcional de muitos destes tipos de performance;

- A constância dum sequência relativamente fixa permite o seu reconhecimento, enquanto categoria-Brinca. Contudo, a fixidez estrutural convive com a abertura. Com efeito, tal como noutras performances, a existência de elementos fixos é o que acaba por permitir a introdução dos elementos de novidade e a partilha de responsabilidade na co-criação

No quadro desta estrutura composta sobretudo por invariantes, assiste-se a um encadeado de acções com predominância expressiva diferenciada: do canto à dança, da palavra falada ao movimento e da expressão corporal (por vezes hiperbolizada e algo afectada) ao coro.

A audiência procede por habituação e funde normalmente as suas expectativas com a estrutura tradicional que lhe é sistematicamente brindada, embora se manifeste aberta e livre para atender às novidades, à história que decorre do Fundamento, aos novos gags (e, portanto, a poder rir-se com eles). Esta percepção de encontro premeditado, mas simultaneamente aberto está também presente nos interlocutores que integram o Grupo de Brincas e revela-se amiúde por um sentido dramático a que não é alheio alguma compulsão.

O processo improvisacional na performance mobiliza a atenção de todos e cria o vínculo necessário para a co-participação. Assim, a improvisação e a liberdade de romper a fixidez de fundo fazem intrinsecamente parte das Brincas.

Os performers das Brincas assentam a sua visão de “*tradição*” num tipo de transmissão geracional e de preparação iniciática proveniente de um saber prático que se observa e que reproduz. Trata-se de um saber apurado que está directamente ligado à incorporação progressiva de códigos e, portanto, de formas de significação estáveis.

O espaço da festa e o seu carácter celebratório constituem uma oportunidade de confirmação dos vínculos que unem todos os seus participantes sendo a motivação dos performers dos Grupos de Brincas a chave para a compreensão da eficácia da performance e da sua continuidade no mundo actual.

Podemos considerar que esta necessidade de encontro e de manifestação de prazer e divertimento justifica-se como resposta local a um excesso de oferta global e mediatizada, correspondendo, também, a uma lógica de pertença e sobretudo a uma responsabilização partilhada que vela pela ‘manutenção’ das formas e manifestações específicas de uma “*comunidade*”. A responsabilização que os performers denotam na sua continuidade, confere a estas práticas o estatuto de “*uma brincadeira levada muito a sério!*” ‘IPG (LC,CF)’.

Durante a performance das Brincas, quer os performers, quer as suas audiências desempenham papéis sociais que lhe estão assegurados pela estrutura da própria performance, fazendo dessa interacção um evento ritualizado e espelhando, ao mesmo tempo, o tipo de partilha que remete para uma ideia de comunidade “*afirmativa*”.

O 3.º e último objectivo do estudo pretendeu compreender as implicações das manifestações da teatralidade popular, a partir do estudo de caso das “*Brincas*” de Évora, para a criação contemporânea e para a educação comunitária, enquanto instrumentos da formação de agentes teatrais na Comunidade.

Para tal, tivemos de equacionar os diversos pressupostos presentes quer na educação formal, quer na de natureza informal e comunitária, apelando a toda a sorte de influências de âmbito teatral e psico-pedagógico que enformam as recentes abordagens do Teatro e Comunidade. Ao longo do nosso trabalho de pesquisa, houve a oportunidade de reflectir sobre os desafios das suas abordagens práticas (Valente, 2009b; Nogueira, 2008a, 2010) e aprofundar conhecimentos, nomeadamente sobre os resultados obtidos com o desenvolvimento de estudos similares (Bolland, 2008, 2005; Gonçalves, 2006, 2000; Azevedo, 2005, Coutinho, 2010).

De entre os vários estudos consultados salientamos a Tese de Doutoramento de Reonaldo Gonçalves, com o título: Educação popular e boi-de-mamão: diálogos brincantes, realizada em 2006, na UFSC em Florianópolis.

O objectivo do estudo, na área da educação não formal, consistia na identificação dos contributos da brincadeira do boi de mamão na formação de educadores populares.

O seu exemplo foi para nós de um intenso fulgor e gerou a motivação para perseguir um dos objectivos da nossa pesquisa, no sentido de compreender como se processa a construção do conhecimento no seio dos Grupos de Brincas. Como se não mais pudéssemos duvidar do que se nos revelava e se tornava visível.

Tal como no âmbito das Brincas Carnavalescas de Évora, e parafraseando o autor referido, “descobri homens enraizados em uma brincadeira que para eles era o local onde exercitavam o seu saber e o transmitiam” (Gonçalves, 2006, p. 13).

Na verdade e apesar de se tratar, de um conhecimento tácito proveniente da experiência, os processos informais de educação são fundamentais para a continuidade da performance das Brincas, já que se trata de uma manifestação regida por uma organização informal, sem vínculos às estruturas de produção e apoio cultural.

No rasto da questão lançada por este pesquisador – “*o boi de mamão educa?*” – também nós pudemos inquirir da mesma forma simples e autêntica: As brincas educam?

A análise e reflexão realizada no Capítulo IV do nosso Estudo confirmam positivamente de forma inequívoca a questão colocada, cabendo-nos afirmar que se verifica construção de conhecimento partilhado no seio dos Grupos de Brincas, nomeadamente durante o processo de preparação e apresentação das Performances.

2. Perguntas e respostas: um ciclo sem fim!

Tendo em vista a operacionalização de respostas às questões iniciais, propostas pelo nosso estudo, temos que ter em conta os diversos níveis de aprofundamento em que estas se vão colocando, como se a cada camada de questionamento se seguisse outra e ainda outra. Na verdade o trabalho consistiu num conjunto de aproximações utilizando cada vez mais lentes que permitiram a compreensão para além das questões inicialmente colocadas: Assim a primeira interrogação, e ponto de partida: Se ‘isto’ está morto, o que é ‘isto’? Que fenómeno é este que do nada ameaça afinal ser qualquer coisa, permitiu-nos, tão só, esclarecer os principais objectivos do Estudo formalizando as questões de investigação.

Os resultados que ao longo da nossa análise fomos dando conta, permitem-nos afirmar que as Brincas Carnavalescas de Évora tendem a ocupar um espaço obviamente teatral, visível a partir de um conjunto de elementos: A vivência organizada, num espaço e num tempo específico, por um grupo de performers – que usam os seus recursos expressivos, corporais e vocais – apresentando-se para outros.

Analisar dramaturgicamente as Brincas Carnavalescas de Évora é percorrer uma geologia com várias camadas: o papel formador/motivador do texto, a matriz tradicional da convenção, a tensão entre as ortodoxias e heterodoxias da teatralidade e a função de um pragmatismo que emerge de uma comunidade como uma liturgia que enuncia.

Efectivamente assiste-se: à musicalidade do texto fruto do seu versejamento em décimas; à observância de normas e códigos existentes no quadro da elocução; à importância dada ao “*dizer*” pelos performers que é visível no tempo, cuidado e trabalho dispendido face à preparação de outros elementos; à clara inscrição da manifestação no extenso repositório da tradição oral (o que pressupõe contágio com outras formas locais, riquíssimas e presentes no quotidiano dos performers, tais como o cante, as anedotas, os contos e a poesia).

Estas características permitem-nos situar as Brincas no esteio da tradição dramática que considera o teatro como o espaço onde se ouve, articulado com todo o desenvolvimento do teatro ocidental feito de rupturas e alterações significativas.

Estes dados contribuem para fixarmos um certo tipo de recepção e de horizonte de expectativas – as audiências das Brincas mais do que espectadores são atentos ouvintes (Zarrilli, 2006) – que remonta e actualiza toda uma tradição oriunda dos autos, loas e farsas medievais onde, como referiu Zurbach (2007) – na linha de Austin (1971) – “*o falar é agir*”. Note-se ainda, que estas manifestações não acompanharam as modificações introduzidas pela escrita impressa, continuando a dar à voz a sua expressão pura e transmissora de um ‘aqui-agora’ que ritualiza o eco da narrativa matriz. Estes dados inalienáveis não implicam, de modo nenhum, que as Brincas sejam impermeáveis a interferências e influências próprias do mundo que as envolve, incluindo aqui as próprias codificações culturais e, portanto mais especificamente, os diálogos com o teatro (que têm tornado possível a sua permanente actualização e recriação).

Na verdade, a performance das Brincas revela-se como um extraordinário exemplo do que poderemos denominar como forma de Teatro total.

Assim, em relação à 1.^a questão: Como é que as manifestações de teatralidade organizadas em torno das tradições carnavalescas, como as Brincas Carnavalescas de Évora se definem? Podemos concluir que, se incluem nos padrões do teatro tradicional europeu (Tillis, 1999; Pettitt, 2005; Fo, 1999; Zarrilli, 2006) privilegiando o uso das formas narrativas lineares, contrapondo-se desta forma a manifestações com origens nas estéticas não ocidentais, nomeadamente as africanas, que se poderão caracterizar pela sua circularidade e uso de uma multiplicidade de signos (Schechner, 1982)

No entanto seria redutor apenas concentrar-nos nesta acepção, descurando os valiosos contributos dos Estudos da Performance para a compreensão dos sentidos que estas realizações têm para os seus “*fazedores*”, homens e mulheres que se assumem como não profissionais e que invocam o prazer e a preservação da tradição como factores mobilizadores bastantes.

Como questão de destaque no desenvolvimento da nossa investigação é a que releva das oposições dicotómicas que ocorrem na reflexão sobre esta temática. Tal como alerta Canclini (2003), acerca de falsas oposições, concluímos este estudo compreendendo a utilidade de termos demorado o nosso olhar e juízo interpretativo a partir dos vários ângulos num intermitente/permanente périplo multidisciplinar que permitiu uma melhor compreensão destas performances:

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e verificar se sua hibridização pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente (ibid., p. 19)

Uma reflexão que se evidencia em vários momentos do estudo refere-se à construção das redes de sociabilidade. A procura do prazer no encontro, na celebração e partilha quer dos momentos quotidianos, quer da vivência das suas interrupções ilustram bem quão significativos são estes momentos na vida individual, dos grupos e das comunidades.

A dimensão lúdica que se associa a todo este tipo de manifestações, permitiu-nos compreender o papel que o jogo desempenha contemporaneamente na vida de homens e mulheres. Nomeadamente o factor “*segredo*” mobiliza expressiva e criativamente o desempenho dos performers actuais, consistindo num esteio importante na manutenção das redes de sociabilidade. Huizinga (1992), na caracterização que realiza sobre a actividade lúdica do homem, associa o segredo ao jogo já que este promove “*a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo...*” (Ibid., p. 16). Nas práticas das Brincas, como já foi referido, o segredo desempenha um papel fundamental criando também uma sugestiva ambivalência: Se por um lado pode ser o meio para a sua preservação, também poderá erguer-se como factor para o seu esquecimento/desaparecimento.

O secretismo é aliás também apanágio de muitas outras manifestações, algumas delas actualmente com imensa notoriedade como os desfiles das Escolas de Samba cariocas: “*...era convenção, no mundo do samba, tratar como segredo a performance da comissão da Frente, pouco ou nada se falando sobre sua fantasia e coreografia dentro do desfile. Esta era uma das alegações para escolha de lugares desertos nos ensaios de evolução*” (Manzini, 2010, p. 309).

Uma questão saliente que emergiu do nosso estudo relaciona-se com os efeitos provocados na performance, pela tentativa de corresponder a uma determinada percepção de tradição. Com efeito as relações de género e o exercício de poder delas decorrentes, legitimam-se numa ideia de imutabilidade e fixação que não acompanha de todo a evolução da performance nos mais variados aspectos. A esta necessidade de fixação a uma prática imaginada como “*tradicional*” e “*genuína*”, que atravessa muito do discurso dos nossos interlocutores, poderá corresponder uma resposta à evidência dos novos papéis sociais desempenhados por mulheres, em contextos tradicionalmente masculinos (Cutileiro, 2004; Almeida, 2006; Saraiva, 2006) Estes factos são discutidos aprofundadamente no Capítulo IV.

Após o longo processo de reflexão que nos permitiu identificar, descrever e caracterizar as manifestações tradicionais na contemporaneidade, nomeadamente as Brincas Carnavalescas de Évora, estávamos em situação de procurar as respostas à 2.^a questão do nosso estudo: As formas da teatralidade e da performance populares podem contribuir para as abordagens teatrais em comunidade?

Os caminhos do Teatro e Comunidade apresentam uma grande diversidade o que levou a considerar os contributos de Nogueira (2007, 2006) e Valente (2005) que postulam a existência de três grandes modelos: (a) teatro para a comunidade, (b) Teatro com a comunidade e (c) teatro da comunidade.

Seja qual for a perspectiva, assiste-se ao pressuposto básico que liga cultura popular e teatro e comunidade: O trabalho numa dada comunidade terá inevitavelmente que assentar num profundo conhecimento das suas referências culturais, dos seus interesses, motivações e expectativas, enquadrados pelo estabelecimento duma relação horizontal.

Como resultado saliente do Estudo considere-se a importância do conhecimento dos diversos aspectos das culturas populares na sua intersecção com a teatralidade e performance na contemporaneidade, quer ao nível das componentes de manifestação espectacular, quer ao nível das múltiplas manifestações de carácter literário, quer ainda ao nível das relações estabelecidas entre os performers, para um efectivo trabalho de criação na abordagem de Teatro e Comunidade.

Do conhecimento, reflexão e crítica aprofundada dos mecanismos das performances populares decorre a incorporação nos processos criativos de reportórios e estruturas significativas.

Revelaram-se óbvios os contributos das performances populares, tendo a experiência – corpórea e sensível – a memória e o conhecimento sido distinguidos como desempenhando papéis importantíssimos no desenvolvimento criativo e da apreciação estética.

Podemos organizar a diversidade dos contributos em três grandes níveis: as formas; os temas e os dispositivos processuais.

Foi possível identificarmos algumas das características das práticas de Teatro e Comunidade. A enumeração proposta – quinze características diferenciadas – não é de modo nenhum fechada, antes traduzindo uma preocupação em abranger linhas de força fundamentais que mapeiem estas práticas, por natureza disseminadas e diversas nas suas géneses, propósitos e formas de dizer e de ser:

A diversidade estética, quer ao nível da complexidade dos signos propostos, quer ao nível das incorporações desse material na comunidade que os gera e interpreta, surge como a primeira das características. É possivelmente a mais importante. Com efeito é o sentido 'desprogramático' mas, ao mesmo, denso e tangível na sua comunicação, que enforma – como um dado necessário – a diversidade de propostas estéticas que encontramos nas práticas de teatro e comunidade;

Revela-se natural que, nas práticas de teatro e comunidade, se assista à co-presença de elementos integrantes da vida da comunidade e da sua cultura. Esta integração de dados do dia-a-dia na cadeia ficcional assegura a presença do imaginário e do seu reconhecimento na própria manifestação;

Assiste-se à manipulação da multiplicidade de elementos da cultura popular, aspectos que vão desde o uso específico da língua à morfologia da cena, são omnipresentes neste tipo de práticas. Esta realidade apareceu retrospectivada na nossa análise às Brincas Carnavalescas, nomeadamente no que se refere à eficácia das suas formas e ao potenciar dos vínculos comunicacionais que se estabelecem entre os seus diversos participantes. A valorização e o uso de elementos oriundos da cultura popular são percebidos ainda como referências estéticas fundamentais.

As práticas de teatro e comunidade também se constituem como auxiliares preciosos dos envolvimentos pessoais e grupais, nomeadamente no desenvolvimento metodológico da discussão/argumentação como ingrediente fulcral duma praxis dialógica e reflexiva com a comunidade (Yenawine, 2009, Bolland, 2008). O apelo à dimensão lúdica e festiva e à simplicidade das suas formas é francamente mobilizador e não deixa de potenciar a criatividade e a entrega colectiva.

Muitos dos elementos presentes nas mais diversas práticas de teatro e comunidade escapam à codificação teatral estrita. Cabe neste domínio todo o tipo de elementos expressivos provenientes não apenas da teatralidade. A dimensão multiexpressiva que caracteriza as performances populares, como ocorre nas Brincas, permite considerar a música e a dança, por exemplo, como constituintes fundamentais.

Reiteradamente é fundamentada a integração nas práticas de teatro em comunidade, de certos elementos/formas do teatro tradicional. O argumento recai na eficácia performativa que tal suscita. Como exemplo, refiramos a identificação das personagens através de dispositivos simples e imediatos (objectos e outros signos), o uso de um prólogo e de um epílogo e ainda o facto de todos se sentirem 'espect-actores' da cena, na consideração de que o espaço ficcional construído decorre de uma realidade de que todos são (personagens e público) intrinsecamente parte;

Algumas disposições espaciais colhem especial preferência pela oportunidade de coesão que proporcionam. Entre elas destacam-se o cortejo e a roda, que se apresentam em muitas das performances populares referidas e também nas Brincas Carnavalescas de Évora. A forma circular é valorizada em termos teatrais como elemento que permite o contacto visual entre todos, a inclusão das audiências e o estabelecimento de um foco de atenção.

Muitos dos temas recorrentes nas práticas de teatro em comunidade são habituais no teatro tradicional. Assiste-se a uma atemporalidade temática, no entanto, mesmo que a narrativa seja localizada num tempo distante, o que importa nestas práticas

são as acções (simbólicas ou não) que permanecem, atravessando os fios dos tempos. O casamento, a honra, a traição e o perdão são isotopias ahistóricas que estão presentes – hoje e sempre – na vida e nos dilemas contemporâneos

Nas práticas de Teatro em Comunidade, verifica-se uma clara tentativa de retorno às formas simples como se o ‘readvento’ do jogo correspondesse a um desejo profundo: A simplicidade pressupõe sempre a ideia de um regresso, embora corresponda a uma estética de experimentação e despojamento.

O uso das formas populares desempenha um óbvio factor de inclusão, já que uma das preocupações deste tipo de trabalho teatral se centra no potenciar da co-participação. Este aspecto é reforçado pelas opções temáticas, de espacialidade, de linguagem e de recursos técnico-estéticos.

As abordagens de Teatro e Comunidade assumem-se metodologicamente como auto-reflexivas. Efectivamente, ao contemplar a integração de elementos da cultura local, constitui-se como um desafio e uma oportunidade para que os participantes – individualmente e enquanto membros de uma dada comunidade – sintam desejo de reflectirem sobre si próprios, sobre as suas vidas, os seus projectos e esperanças futuras.

Revelou-se importante o impacto que práticas de teatro em comunidade têm nos processos de literacia. Tal facto é evidente sobretudo no domínio da educação não formal e, mais concretamente, no que estas performances desempenham nos projectos de desenvolvimento pessoal dos participantes dos grupos que as produzem

O recurso ao grotesco e à comicidade também é reconhecido como um elemento fundamental nas práticas de teatro e comunidade. Com efeito, como refere Suassuna (2008), que desenvolveu um estilo de teatro muito próprio fundado nas tradições populares, defende que “*do ponto de vista social, o riso é uma espécie de castigo ou reprimenda que a sociedade inflige a alguma coisa que a ameaça*” (Ibid., p. 155).

O humor é um dos elementos de maior realce nos resultados do nosso estudo. Está sempre presente nas diversas manifestações da cultura popular e poderá constituir-se como um contributo insubstituível nos ambientes educacionais, recurso inteligente e estímulo de criatividade no processo de aprendizagem:

O humor não é uma atividade mecânica que você acrescenta ao método dialógico de ensino, como uma cobertura de bolo. Tem que ser um dos ingredientes. Mas frequentemente penso que os professores podem se beneficiar de seminários de teatro, voz, movimento e comédia. Não que esses exercícios dramáticos vão transformar os professores em homens e mulheres novos, mas sim porque os talentos cômicos e criativos são por demais ignorados. Não são considerados de forma séria como recursos e ensino. Talvez os seminários de teatro possam pôr para fora a criatividade latente. Um professor que não é criativo pode liderar uma classe dialógica criativa? (Freire & Shor, 1986, p. 193)

Finalmente, a 3.^a e 4.^a questão do nosso estudo, surgem na sequência da confirmação desta estreita relação entre cultura popular e práticas teatrais na comunidade. Efectivamente, a partir do quadro de resultados podíamos inquirir articuladamente: Quais são os contributos das formas performativas tradicionais para a criação contemporânea? E quais as implicações educacionais pertinentes dos resultados do estudo para a preparação de profissionais em teatro e comunidade?

Relativamente às implicações na criação, e tendo em conta as diversas perspectivas dos criadores teatrais, de âmbito local, nacional e internacional, que desenvolvem a sua actividade artística e/ou formativa com preocupações socioculturais, conseguimos identificar os seguintes contributos:

- O processamento da transmissão de saberes, englobando não apenas os representantes de diversas gerações mas toda uma comunidade, ser realizado de uma forma intuitiva e natural. Desta forma, valoriza-se a aprendizagem decorrente do contacto directo e experimentação;

- A integração no processo criativo das dimensões rituais, arquetípicas e oníricas das performances populares pressupõem um reconhecimento e leituras universais;

- A comicidade e o uso do grotesco, característicos das performances populares permitem o “*espelhamento*” e um olhar crítico imediato;

- A valorização de espaços alternativos de sociabilidade, pelo fazer artístico e vivência estética, fidelizam os seus participantes como públicos mais críticos e produtores culturais autónomos;

- A recuperação de temas e formas do teatro tradicional traduz-se numa preocupação pelo ‘não dito’, pela preferência por um tipo de recriação que evita o óbvio; aposta na autenticidade – recusando o artifício – e ainda na reinvenção do espaço e da própria ordem da representação;

Relativamente ao profissional que desenvolve a sua acção teatral na e com a comunidade considera-se uma diversidade de funções: A um tempo formador; educador; investigador; e artista. Tendo igualmente o estatuto de agente social de desenvolvimento, a polissemia com que aparece designado – animador, orientador, catalisador, operador, facilitador – define a sua polivalência. Indubitavelmente apresenta-se como mediador entre visões, mundos e contextos, envolvendo diferentes referências de ordem cultural, social, artística e estética e acentuando o carácter dialógico da relação.

Quanto a aspectos que merecem particular atenção na preparação dos animadores/facilitadores de projectos teatrais comunitários identificou-se o processo de reflexão pessoal, como condição primeira para o trabalho em comunidade. A dimensão reflexiva é um imperativo que recai na análise sobre as próprias práticas. Assim o profissional terá que promover o desenvolvimento das competências de análise e reflexão individual dentro do grupo, incluindo-se a si próprio, já que o trabalho teatral na comunidade é uma co-construção.

O desenvolvimento de uma visão ética do mundo – no respeito de diferentes valores, aceções e perspectivas – terá que se articular com as necessárias qualidades de liderança e pro-actividade do animador/facilitador.

O conhecimento fundamentado e experienciado, numa praxis dialógica, das formas das performances populares torna-se ferramenta necessária ao animador/facilitador. No entanto, tal conhecimento não pressupõe uma fidelização aos conteúdos e temas tradicionais. O recurso a formas performativas consideradas eficazes pode, contudo, possibilitar a vivência de um processo criativo que se deseja livre e actualizado pelas pesquisas contemporâneas.

A heterogeneidade com que as expressões culturais se apresentam e se reinventam, isentas da reverência a cânones estéticos, apresentam-se como denominador comum na contemporaneidade (Canclini, 1990). O carácter híbrido acompanha a crescente vitalidade da cultura popular, pelo que se impõe, como imprescindível, a contínua investigação em conjunto com as comunidades, sobre os seus reportórios, temas e formas.

A construção do conhecimento terá que se constituir numa das maiores preocupações do *'animador/facilitador/mediador teatral'*.

Com efeito, o conhecimento é o motor de desenvolvimento e transformação individual, o que remete para a consideração da abordagem de Teatro e Comunidade como eminentemente processual, no sentido em que se promovem no seio do grupo, as competências co-investigativas, co-criativas e co-avaliativas de âmbito artístico, estético e social.

3. Desafios para Estudos Futuros

Com base na sistematização apresentada, esperamos poder humildemente contribuir na formação/intervenção na Universidade de Évora – e em redes de pesquisa mais alargadas a projectar em pós-doutoramento – que visarão religar quer a epistemologia educacional, quer os estudos teatrais, a um cenário mais criativo e solidário, bastante negligenciado e sobretudo ancorado a uma dimensão imemorial. Esta correspondência íntima entre as manifestações vivas da cultura (actualizadoras, elas mesmas, de esferas conceptuais tradicionais) e a lógica de um longo processo de investigação que agora finaliza, é afinal o eixo decisivo de todo este trabalho e também a sua justificação.

Num sentido pragmático tentámos operacionalizar conceptualmente o campo do Teatro e Comunidade, ainda emergente em Portugal, como campo de estudo de pleno direito, no interface entre várias áreas do conhecimento.

O Estudo pretendeu desenvolver uma abordagem transformativa, do ponto de vista metodológico, preconizando que se caminhe para além da compreensão das manifestações artísticas e festivas no contexto da cultura popular, implicando-nos na compreensão dos processos de criação e fruição, presentes neste tipo de performance como forma de intervenção comunitária.

Tomando como referência as concepções freirianas de educação que remetem para *“uma pedagogia que cultiva a sensibilidade intercultural e a consciência performativa necessárias à formação de novas comunidades solidárias e cooperativas”* (Baron, 2004 p. 419), pretendemos salientar nas manifestações da teatralidade popular, a dimensão que privilegia a superação identitária, o diálogo intercultural e a pertença a um colectivo.

Ao constatarmos a influência da diversidade cultural, tal como se manifestou no paradigma de transição analisado (entre local e global, rural e urbano, tradicional e contemporâneo), sobre as práticas concretas destas manifestações permitimo-nos uma maior sistematização das intervenções teatrais na comunidade. Para tal teremos que atender às dimensões de operacionalização dos processos memoriais, implementando

metodologias e recursos que promovam nos participantes a necessária autonomia reflexiva. Com efeito o trabalho sobre a memória colectiva, como aparelho conceptual de investigação poderá revelar-se qualitativamente muito eficaz:

Cultural memory is reflexive in three ways: a) it is practice-reflexive in that it interprets common practice in terms through proverbs, maxims, "ethno-theories," to use Bourdieu's term, rituals (for instance, sacrificial rites that interpret the practice of hunting), and so on. b) It is self-reflexive in that it draws on itself to explain, distinguish, reinterpret, criticize, censure, control, surpass, and receive hypoleptically. c) It is reflexive of its own image insofar as it reflects the self-image of the group through a preoccupation with its own social system (Assman & Czaplicka, 1995, p. 132)

A análise efectuada no IV Capítulo sobre as Brincas Carnavalescas de Évora, ao permitir compreender as motivações da comunidade na sua relação com a vivência cultural e com uma expressão estética própria, impôs como condição a qualquer acção futura, atender aos processos paródicos, dialógicos e intertextuais deste tipo de manifestações populares. Dessa forma, em pesquisas futuras poderemos identificar os níveis de impacto (sentimento de pertença, e processos de construção de comunidades imaginadas) destas manifestações da teatralidade popular sobre as comunidades locais e dessa forma actuar articuladamente.

4. Considerações Finais

Este estudo tem duas grandes incidências estratégicas. Cada uma delas reflectirá um dado procedimento hermenêutico que pressupõe perguntas e respostas. O horizonte desse procedimento define, por um lado, um ponto de partida inicial (o fenómeno As Brincas de Évora) e, por outro lado, diversos pontos de chegada que, de modo heurístico, contribuirão para potenciar futuras investigações.

A primeira incidência estratégica deste estudo baseia-se no esclarecimento de uma antinomia que pressupõe uma flutuação conceptual: Podem as Brincas de Évora ser consideradas uma forma de teatro? Trata-se de uma questão aparentemente de estatuto, mas que acabou sobretudo por interrogar um quadro de referências fixas, estratificadas e estruturalmente fechadas. A nossa pesquisa, neste âmbito, foi transversal e permitiu entender a teatralidade como um território maleável onde diversas tradições e inovações operam proximidades e interações. A nossa resposta final é afirmativa, salvaguardadas algumas especificidades que desenvolvemos no Estudo de Caso.

A segunda incidência estratégica baseou-se na concepção de um processo dialogante entre vários pólos, a partir da manifestação que, na presente investigação, foi objecto de estudo de caso. O conceito, nesta situação, correspondeu de raiz a um interface onde as Brincas de Évora interagem com a educação, a performance e a comunidade. Esta incidência estratégica propõe uma verdadeira rede relacional produtiva entre factos e saberes:

- A – Brincas de Évora/ Manifestação;
- B – Comunidade/ 'ser em comum' que não se interroga enquanto tal;
- C – Processos educativos/aprendizagem/ transmissão de saberes;

D – Performance/Acto de afirmação da comunidade/ tradição-contemporaneidade;

R – Relação/fluxo de interligação entre A, B, C e D.

Um aspecto importante decorre do facto de existir uma relação (R) que é independente dos intervenientes (A, B, C e D) agenciados e que conduz a resultados próprios (ou seja, a uma esfera de significação autónoma). Quer isto dizer que a interligação em rede é tão importante quanto os pólos e os processos que nela intervêm e que nela se agenciam. Daí que a conclusão deste estudo tenha acabado por reflectir uma multiplicidade de percursos, tal como foi explicitado no Capítulo I e II, e não um conjunto transcendente de dados em relação aos factos analisados.

Se, como vimos no capítulo IV, a comunidade é o esteio de uma vida em comum, cujo espelhamento é essencialmente afirmativo, a performance é uma das suas traduções motivadas (relação quase natural e não de fundo arbitrária entre o que é representado e a sua representação). Neste jogo entre um fundo (a comunidade) e a sua afirmação ‘manifestatária’ (a performance), a educação implica a cadeia de transmissão e as diversas codificações necessariamente implicadas. Por fim, a interligação autónoma entre estes três processos, modelados e ritualizados pelo tempo, desencadeia tensões sobre o par tradição – contemporaneidade que, tal como vimos no Capítulo IV, acabam por caracterizar a especificidade e a actualidade do caso estudado (As Brincas de Évora).

Estas duas incidências estratégicas estão em consonância com as duas “*constantes*” que Petitot (1988) considerou existirem na crítica contemporânea: uma, a “*isotopia baseada no evento: descontinuidade, ruptura, fractura, corte, falha*”; outra, a “*isotopia acentrista: redes, deslocalização, disseminação*” (Ibid. p. 388). Por outras palavras: uma, baseada no acontecimento ou na manifestação, cujo estatuto foi interrogado (podem as Brincas de Évora ser consideradas uma forma de teatro?); outra, baseada na rede – ou no interface autónomo – agenciado pela experiência das próprias Brincas de Évora e onde intervêm/intervieram figuras como a comunidade, a performance e a multiplicidade de processos educativos, modeladas pelo diálogo entre tradição e contemporaneidade.

A complementaridade entre estas duas constantes – evento particular (as Brincas de Évora) versus rede acentrada (interface A-B-C-D-R) – tornou-se clara ao longo da nossa investigação e a abordagem que a suportou, de natureza necessariamente multidisciplinar (ameaçando por vezes estilhaçar fronteiras)⁶⁴³, confirmou a pertinência das duas incidências estratégicas em que todo o estudo se fundou. Por um lado, porque focalizámos o estatuto das Brincas, propondo um território de pertença que é simultaneamente um território de confluências. Por outro lado, porque analisámos cirurgicamente esse território tal como ele empiricamente se nos evidenciou, ou seja, como um circuito ou um vaivém muito maleável entre instâncias (comunitárias e manifestatárias), experiências (educativas e performativas) e processos (tradição e contemporaneidade).

⁶⁴³ “*como saber quando uma disciplina ou um campo de conhecimento mudam? Uma forma de responder é: quando alguns conceitos irrompem com força, deslocam outros ou exigem reformulá-los*” (Canclini, 2006, p. 17).

A terminar, desejamos ainda enfatizar um facto relevante no quadro do nosso horizonte de procedimento (relação entre pontos de partida e pontos de chegada) e da nossa metodologia.

Tal como foi referido por Turner (1982) a própria metodologia etnográfica joga um papel fundamental no desenvolvimento pessoal e profissional do investigador, sobretudo quando pudemos contar com a colaboração participante e empenhada de tão diversas perspectivas dos nossos interlocutores:

The 'playing' of ethnography is genuinely an inter disciplinary enterprise, for if we are to satisfy ourselves of the reliability of our script and our performance of it, we need advice from various non anthropological sources. Professionals in the field of drama in our own culture- script, writers, directors, actors, even stagehands-draw on centuries of professional experience in performing plays. Ideally, we need to consult, better still, bring in as part of the cast, members of the culture being enacted. We may, sometimes, be lucky enough to enlist the aid of theatrical or folk professionals from the society we are studying. But, in any case, those who know the business from the inside can help enormously (Ibid., p. 90)

Com efeito, a mais-valia do Estudo centra-se no processo dialógico só possível através do recurso às vozes dos nossos mais variados interlocutores.

Ao reflectirmos sobre esta questão, questionámo-nos frequentemente de que forma as vozes individuais, múltiplas se fizeram ouvir neste estudo? Deparámo-nos, desde logo, com uma profunda interrogação: será que, nesta escrita, são as vozes dos interlocutores que se ouvem, ou as nossas interpretações subjectivas dos seus depoimentos?⁶⁴⁴

As dúvidas que nos assaltaram acabaram por conferir mais e melhor profundidade e implicação no processo de investigação, afectando positivamente os seus resultados.

Esse dado não apenas amplificou a perspectiva de análise do objecto, como o reconfigurou, na medida em que essas vozes não são dissociáveis do objecto. Trata-se de uma aproximação ao caso que foi, ao mesmo tempo, um modelar do próprio caso. Com efeito, a própria investigação conviveu projectual e ritualmente com as Brincas de Évora e a 'sua' comunidade, ao longo de vários anos, e os procedimentos de bordo

⁶⁴⁴ Bauman, referindo-se aos trabalhos inovadores no campo da antropologia cultural que têm privilegiado a interacção entre culturas diversas, reafirma a importância da "tentativa coletiva, por parte desses autores, de reconstruir a chamada "vision de los vencidos" (Bauman, 2003, p. 10). Este tipo de preocupação correspondeu ainda ao ponto de partida da reflexão de Spivak (1988) em "Can the Subaltern Speak?" A autora, neste polémico estudo no contexto indiano, questiona qualquer possibilidade efectiva dos "subalternos" terem uma voz própria. Segundo Graves (1998), Spivak "suggests that any attempt from the outside to ameliorate their condition by granting them collective speech invariably will encounter the following problems: 1) a logocentric assumption of cultural solidarity among a heterogeneous people, and 2) a dependence upon western intellectuals to "speak for" the subaltern condition rather than allowing them to speak for themselves. As Spivak argues, by speaking out and reclaiming a collective cultural identity, subalterns will in fact re-inscribe their subordinate position in society" (Graves, 1998). Para Spivak, a subjectividade pós-moderna – que enforma as perspectivas tendentes a integrar as vozes dos "mais fracos" na escala social não passariam afinal de uma forma encapotada de "neo-colonialismo".

assim como os testemunhos, se se converteram em material de análise (objectivamente distanciáveis) também substancializaram o próprio caso analisado, tal como referenciamos no IV Capítulo.

Como ensaio académico que não pôde deixar de ser, as nossas tentativas ficaram aquém do que almejamos produzir. O artifício está sempre presente, o mundo “*ao vivo e a cores*” ficou lá fora....

Assim como os tons e melodias das vozes, das inflexões, pausas e respirações, dos silêncios, olhares e risos... os odores e os calores das tardes e as frias e nevadas noites de um Janeiro mágico, assim como as brancas madrugadas de insónia!

Com efeito, e considerando a existência do escorregadio conceito “*subalternizado*”⁶⁴⁵, a única forma plausível de contemplar toda a diversidade de vozes seria a criação de um espaço de expressão espontânea, tarefa impossível no quadro desta investigação. Podemos esperar apenas, que desta tentativa, emergja nos próprios homens e mulheres dos Grupos de Brincas, de forma autónoma, o uso duma escrita própria tendente a romper com o exotismo no quadro de um processo de “*heritagização*”⁶⁴⁶ cada vez mais alargado.

⁶⁴⁵ O conceito de “*subalterno*” usado por Gramsci enquanto trabalhador oprimido, não tem no actual contexto sócio-histórico obviamente o mesmo significado. Também no contexto não ocidental usado por Spivak adquire uma conotação especial de grupo social/étnico minoritário que não consegue fazer ouvir-se no quadro das relações instituídas dentro de um sistema político e económico.

⁶⁴⁶ “*critical views on heritagisation are strikingly uncommon because heritage, either material, natural or immaterial, is often looked upon as authentic or irreducible civilisational testimony, as well as a real powerful tourism-related tool of economic development. Heritage is generally studied and used (...) as a «corpus» ‘per se’, to be considered and valorised as a mere ‘civilisational trace’, cut off from the social, historical and cultural context that produced it*” (Isnart, 2009)

BIBLIOGRAFIA

Abdallah-Pretceille, M. (1990). *Vers une pédagogie interculturelle*. Paris: Publications de La Sorbonne.

Abelho, A. (1968). *Teatro popular português – Trás-os-Montes*. Braga: Pax.

Abelho, A. (1973). *Teatro popular português – Ao sul do Tejo*. Braga: Pax.

Abercrombie, N. & Longhurst, B. (1998). *Audiences: A sociological theory of performance and imagination*. Londres: Sage Publications

Abrahams, R. (1972). Folk drama. In R. Dorson (Ed.), *Folklore and folklife*. (pp. 351-362). Chicago: University of Chicago Press.

Abreu, A. (2000). O teatro popular no aro de Viana do Castelo. *Cadernos Vianenses*, 27, pp. 27-49.

Ackroyd, J. (2000). Applied theatre: Problems and possibilities. *Applied Theatre Researcher/Idea Journal*, 1, artigo 1. Acedido em 8 de Fevereiro de 2008, disponível em http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf

Ackroyd, J. (2007). Applied theatre: An exclusionary discourse? *Applied Theatre Researcher/Idea Journal*, 8, artigo 1. Acedido em 8 de Fevereiro de 2008, disponível em http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0005/52889/01-ackroyd-final.pdf

Aguilar, L. (1989). *Le jeu dramatique spontané: Étude théorique descriptive d'un projet éducatif*. Dissertação de Mestrado. Montréal: Université de Montréal.

Aguilar, L. (2009). *Morreu o Leão da Arena: Augusto Boal*. Acedido em 2 de Abril de 2009, disponível em <http://www.luisaguilar.ca/jornalismo/augustoboal.htm>

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

Alge, B. (2005). *Os pauliteiros de Miranda e os “lhaços”*: Entre a literatura popular, a dança e a música. Lisboa: Apenas Livros.

Almeida, M. (2006). Quando a máscara esconde uma mulher. In B. Pereira (Coord.), *Rituais de Inverno com máscaras*. (pp. 61-73). Lisboa: Instituto Português de Museus.

Almeida, S. (2007). *A ruralidade na transição democrática portuguesa. Campanhas de dinamização cultural e acção cívica do Movimento das Forças Armadas (1974-1975)*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.

Alvarellos, L. (1963). Teatro Popular. Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore, Câmara Municipal de Braga, (22 a 25 de Junho de 1956), vol. 3, (pp. 51-57), Lisboa: Biblioteca Social e Corporativa.

Álvaro, E. (1981). Performances. Paris: Diagonale.

Alves, A. (2001). Introdução. In J. Tomás, Tratado dos Signos. (pp. 9-34). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Alves, V. (2007). “*Camponeses estetas*” no Estado Novo: Arte popular e nação política folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.

Amado, J. (2000). A técnica de análise de conteúdo. Referêcia, 5, pp. 53-63.

Amaral, R. (1998). Festa à brasileira: Significados do festejar no país que “*não é sério*”. Tese de Doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Amaral, R. (2010). A alternativa da festa à brasileira. Revista Sexta Feira, 2 – Festas. Acedido em 5 de Agosto de 2011, disponível em http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/a_alternativa.pdf

Amarelo, J. (1993). O teatro popular – Região da Guarda – Pousade, vol. 1. Ed. Marques e Pereira Lda.

Amarelo, J. (1995). O teatro popular – Região da Guarda – Pousade, vol. 2. Ed. Marques e Pereira Lda.

Amorim, A. (2008). Um fogo que se deita no mar: Um estudo sobre a Marujada do município de Quatipuru do estado do Pará. Tese de Doutoramento. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

Ander-Egg, E. (1991). Metodología y práctica de la animación sociocultural. Buenos Aires: Humanitas.

Andrade, M. (1982). Danças dramáticas no Brasil (O. Alvarenga, org.), tomos 1, 2 e 3. Belo Horizonte: Itatiaia/INL/Pró memória.

Antunes, C. (2005). A criação dramática: O fazer e o pensar – Um estudo com futuros professores do 1.º ciclo do Ensino Básico. Tese de Doutoramento. Braga: Instituto de Estudos da Criança – Universidade do Minho.

Appadurai, A. (2000). Aqui e agora: Dimensões culturais da globalização. Revista de Comunicação e Linguagem, 28, pp. 195-220.

Araújo, A. (1959). A Congada nasceu em Roncesvales. Separata da Revista do Arquivo Municipal, 163, São Paulo.

Araújo, J. (2005). A cena ensina: Uma proposta pedagógica para a formação de professores de teatro. Tese de Doutoramento. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Areal, F. (1998). O síndrome da planície – O suicídio no Alentejo. *Psiquiatria Clínica*, 19 (4), pp. 331-340.

Arendt, H. (2005). A condição humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

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

Arimateia, R. (1996). Cultura alentejana e identidade cultural: O Alentejo e (é) o (um) mundo. *Arquivo de Beja*, 2 (3.^a série), pp. 147–151.

Arimateia, R. (2004, 6 de Janeiro). Em memória de mestre Raimundo... e das Brincas de Évora. *Diário do Sul*, p. 9.

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

Aristóteles (1986). *Poética* (E. Souza, trad.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Artaud, A. (1996). *O Teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.

Assmann, J. & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *Cultural History/Cultural Studies*, 65, pp. 125-133.

Augé, M. (2005). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da modernidade*. Lisboa: 90 Graus.

Austin, J. (1971). *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil.

Ávila, P. (2005). A literacia dos adultos: Competências-chave na sociedade do conhecimento. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.

Avó, T. (2010). A Sociedade Harmonia Eborense. In C. Almeida (Coord.), *Catálogo da exposição: A colecção fotográfica da Sociedade Harmonia Eborense*. (pp. 11-13). Évora: Sociedade Harmonia Eborense.

- Azevedo, L. (2001). Festas, festas de santo: Rituais amazónicos. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, UFMS, Campo Grande. Acedido em 17 de Junho de 2009, disponível em <http://www.intecom.org.br/gt/folkcomunicação>
- Azevedo, L. (2003). Marujada de Bragança: (Des)construções e construções. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, 1, pp. 64-73.
- Azevedo, Y. (2005). Boi-de-Rei, Cavalo-Marinho e Ciranda: Práticas culturais como práticas educativas. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.
- Azinhah, M. (2004). Recordando Azinhah Abelho. O Sexo dos Anjos. Acedido em 1 de Agosto de 2009, disponível em <http://viriatos.blogspot.com/2004/09/recordando-azinhah-abelho.html>
- Bakhtine, M. (1970). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bakhtine, M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtine, M. (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Balandier, G. (1971). *Sens et puissance: Les dynamiques sociales*. Paris: Press Universitaires de France.
- Balfour, M. (2004). *Theatre in prison – Theory and practice*. Bristol: Intellect Books.
- Balfour, M. & Sommers, J. (2006). *Drama as social intervention*. Concord: Captus University Press.
- Bamford, A. (2006). *The wow factor: Global research compendium on the impact of the arts in education*. Münster: Waxmann.
- Banks, M. (2001). *Visual methods in social research*. Londres: Sage Publications.
- Baptista, A. (2000). Um teatro de sete fôlegos. *Adágio*, 27, pp. 12-23.
- Baptista, A. (2001). *Floripes Negra*. Coimbra: Cena Lusófona.
- Baptista, A. (2006). *Teatro Popular*. Coimbra: Cena Lusófona. Acedido em 6 de Março de 2008, disponível em <http://www.cenalusofona.pt/paginas/06edicoes.html>

- Barata, J. (1981). *Estética teatral – Antologia de textos*. Lisboa: Moraes Editores.
- Barata, J. (1991). *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Barba, E. (1991). *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: UNICAMP.
- Barba, E. (1994a). *A canoa de papel*. São Paulo: Hucitec.
- Barba, E. (1994b). *A tradição da ISTA*. Londrina: ISTA.
- Barba, E. (2008). In *Praise of Fire*. Discurso de agradecimento por ocasião do Doutoramento Honoris Causa atribuído a Eugenio Barba pela Universidade Nacional das Artes de Buenos Aires (IUNA), 5 de Dezembro de 2008.
- Barba, E. & Savarese, N. (2006). *A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer*. Nova Iorque: Routledge.
- Bardin, L. (1988). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Baroja, J. (2006). *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial.
- Baron, D. (2004). *Alfabetização cultural, a luta íntima por uma nova humanidade*. São Paulo: Alfarrábio.
- Barret, G. (1986). *Pour une définition de l'expression dramatique*. *Repères – Essais en Éducation*, 7, Université de Montréal.
- Barret, G. & Landier, J-C. (1994). *Expressão dramática e teatro*. Porto: Edições Asa.
- Barriga, M. (2003). *Cante ao baldão: Uma prática de desafio no Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.
- Barros, K. (2008). *Teatro jesuítico: Um instrumento da pedagogia jesuítica*. *Revista Travessias*, vol. 2 (1). Acedido em 8 de Fevereiro de 2010, disponível em <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2924>
- Barros, R. (2007). *Diálogos de quatro séculos de autos portugueses: Aproximações entre o teatro de Gil Vicente (1465?-1537?) e os autos de António Aleixo (1899-1949)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Barros, J. & Costa, S. (2002). *Festas e tradições portuguesas*, vols. 2 e 8. Lisboa: Círculo de Leitores.

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.

Barthes, R. (2006). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70.

Bastos, F. & Biazus, M. (2009). Abordagens conceituais de comunidade em arte/educação: Perspectivas internacionais. Actas do Congresso Latinoamericano e Caribenho de Arte/Educação, Belo Horizonte, 2009. Acedido em 3 de Novembro de 2010, disponível em <http://www.cleabrasil.com.br/Grupos/GRUPO%209%20VERDE/ABORDAGENS%20CONCEITUAIS%20DE%20COMUNIDADE.pdf>

Bauer, M. & Gaskell, G. (Org.). (2002). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático*. Petrópolis: Vozes.

Bauman, Z. (1986). *Story, performance, event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bauman, Z. (1992). *Folklore, cultural performances & popular entertainments*. Oxford: Oxford University Press.

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

Beaud, S. & Weber, F. (2007). *Guia para a pesquisa de campo: Produzir e analisar dados etnográficos*. Petrópolis: Vozes.

Beebe, S., (1999). *Public Speaking: An Audience-Centered Approach*. Nova Iorque.

Beja, F. (1988). *A question of balance – A new curriculum for drama in education at the initial teacher's training courses at the O'Porto School of Education*. Dissertação de Mestrado. Leeds: University of Leeds.

Beltrame, V. (1995). *Teatro de bonecos no Boi-de-Mamão: Festa e drama dos homens do litoral de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.

Beltrame, V. (2004). *A Tradição das Artes Cênicas Populares de Santa Catarina. Poéticas Teatrais*, CEART/UEDESC. Acedido em 20 de Março de 2009, disponível em http://www.ceart.udesc.br/PoeticasTeatrais/pesquisa_atradicao.php

Bendix, R. (2005). Final reflexions: "*The politics of folk culture*" in the 21st century. *Etnográfica*, 9 (1), pp. 195-203.

Benjamin, W. (1994). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, W. (2000). *Expérience et pauvreté. Oeuvres Complètes*, tomo 2. Paris: Gallimard.

Bennett, S. (1997). *Theatre Audiences – A Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge.

Bentley, E. (1967). *The theatre of commitment, and other essays on drama in our society*. Nova Iorque: Atheneum.

Bento, A. (2003). *Teatro e animação: Outros percursos do desenvolvimento sociocultural no Alto Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.

Benton, M. (1995). A plain guide to video-recording performance. *Proceedings of the SIBMAS Congress, Antuérpia, 1995*, pp. 87-94. Acedido em 5 de Abril de 2007, disponível em http://www.sibmas.org/congresses/sibmas94/antw_25.html

Berelson, B. (1952). *Content analysis in communication research*. Nova Iorque: Free Press.

Bergson, H. (1990). *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.

Bergson, H. (1993). *O riso: Ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores.

Bernardi, C. (2004). *Il teatro sociale: L'arte tra disagio e cultura*. Roma: Carocci.

Berthold, M. (2005). *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Bertrand, A. (1984). *L'animation théâtrale en milieu rural*. Clermont-Ferrand: Imprimerie de Bursac.

Best, D. (1996). *Racionalidade do sentimento*. Lisboa: Edições 70.

Bezelga, I. (2003). *Expressões artísticas e diversidade cultural. Provas de Capacidade Pedagógica e Competência Científica*. Évora: Universidade de Évora.

Bezelga, I. (2006). *Abordagens artísticas interculturais na formação de professores*. [CD-ROM]. *Actas da Conferência Mundial de Educação Artística*. Lisboa: UNESCO.

Bezelga, I. (2007). *Drama theatre & education in Portugal. The Situation of Drama/Theatre and Education (D/T & E) in the European Countries*, pp. 57-64. Atenas: «IDEA Europe» and «Education & Theatre Journal» Publication.

Bezelga, I. (2008). A abordagem intercultural do tradicional ao contemporâneo: Um contributo para a educação artística. *Revista Imaginar*, 49, pp. 26-31.

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

Bezelga, I. & Valente, L. (2005). As artes e a interculturalidade. *O Estado da Arte em Ciências da Educação*, pp. 131-142. Porto: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação.

Bezelga, I. & Valente, L. (2009). "*Brincas of Évora*" Rituals of Carnival and performance in the south of Portugal: Rural and traditional festivities in the contemporary world. *The International Journal of the Arts in Society*, vol. 4 (3). pp. 73-86.

Bezelga, I. & Valente, L. (2010). Aprender com a arte popular. In T. Eça, M. Pardiñas, C. Martínez & L. Pimentel (Org.), *Desafios da educação artística em contextos ibero-americanos*. pp 254-266. Porto: APECV.

Bezelga, I., Carvalho, I. & Espiridião, A. (2006). *Imaginary fair: A community work in the field of arts*. [CD-ROM]. Proceedings of the International InSEA Congress 2006: *Interdisciplinary Dialogues in Arts Education*. Viseu: Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual.

Bhabha, H. (1990). The third space – Interview. In J. Rutherford (Ed.). *Identity, community, culture, difference*. (pp. 207-221). Londres: Lawrence and Wishart.

Bharucha, R. (2000). *The politics of cultural practice – Thinking through theatre in an age of globalization*. Londres: The Athlone Press.

Bharucha, R. (2007). Interview with cultural critic Rustom Bharucha. Acedido em 20 de Julho de 2009, disponível em www.community-art.nl

Bianchi, A. (2010). Comunicação pessoal decorrente da reflexão realizada sobre o Grupo Catalinassur no Congresso da IDEA, Belém.

Bião, A. (1999). Etnocenologia, uma introdução. In C. Greiner & A. Bião (Org.), *Etnocenologia: Textos selecionados*. (pp. 15-22). São Paulo: Annablume.

Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.

Biriba, R. (2007). Os Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso: Uma abordagem etnocenológica do festival folclórico de Parintins. Anais do V Colóquio Internacional de Etnocologia. Vol. 1, (pp. 213-224). Salvador: Fast design.

Bitter, D. (2010). A bandeira e a máscara: A circulação de objectos rituais nas folias de Reis. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Bitter, D., Pacheco, G. & Mazzillo, M. (2005). Careta de Cazumba. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.

Blackburn, S. (1997). Dicionário de filosofia. Lisboa: Gradiva.

Bloch, M. (1974). Symbols, song, dance and features of articulation: Is religion an extreme form of traditional authority?. Archives Européennes de Sociologie, 15, pp. 55-81.

Blumenberg, H. (1990). Arbeit am Mythos (trad. inglesa: Work on Myth). Londres/Cambridge/Massachusetts: The MIT Press.

Boal, A. (1984). Técnicas latino-americanas de teatro popular. São Paulo: Hucitec.

Boal, A. (1990). Méthode Boal de théâtre et therapie – L'arc-en-ciel du désir. Paris: Editions Ramsay.

Boal, A. (1996). Teatro legislativo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Boal, A. (2004). Arena conta Arena – 50 anos. Depoimentos 15/9 e 24/11, Teatro Eugenio Kusnet, São Paulo. Acedido em 4 de Novembro de 2010, disponível em <http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>

Boal, A. (2008). Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Boal, A. (2009a). A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Garamond.

Boal, A. (2009b). Boal na 1.^a pessoa. Revista Vintém, 7. Acedido em 17 em Agosto de 2010, disponível em <http://www.companhiadolatao.com.br/html/publicacoes/vintem.html#v8>

Boissevain, J. (1992). Revitalizing european rituals. Londres: Routledge.

Boland, G. (2005). Conscientising cultural performance: Theatre-making amongst event-specific popular audiences. *Applied Theatre Researcher*, 6, artigo 4. Acedido em 21 de Março de 2009, disponível em http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/54940/conscientising-cultural.pdf

Boland, G. (2008). Devising original entertainments for popular audiences: 'New lamps for old!', 9, artigo 3. Acedido em 21 de Março de 2009, disponível em http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0007/114955/04-Boland.pdf

Bogdan, R. & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora.

Bolton, G. (2007). A history of drama education: A search for substance. In L. Bresler (Ed.), *International handbook of research in arts education*, vol. 16 (1). pp. 45-66. Dordrecht: Springer.

Bonito, R. (1963). Do Teatro popular maiato. Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore, Câmara Municipal de Braga, (22 a 25 de Junho de 1956), vol. 3, (pp. 195-203), Lisboa: Biblioteca Social e Corporativa.

Boon, R. & Plastow, J. (1998). *Theatre matters, performance and culture on the world stage*. Cambridge: Cambridge University.

Booth, C. (1886). *Inquiry into the life and labour of the people in London*, (1886/1903). *Life and labour of the people in London*, 17 vols. Londres: Macmillan (1902-1903).

Borges, V. (2002). Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 40, pp. 87-106.

Borrupt, T. (2003). Dialectic of community arts practice and globalization, or is this parade going the wrong way?. CAN/API Publication, Junho de 2003. Acedido em 1 de Novembro de 2009, disponível em http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2003/06/dialectic_of_co.php

Bourdieu, P. (1980). Le capital social: Notes provisoires. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 31, pp. 2-3.

Bourdon, A. (1985). L'Alentejo, espace mythique ou nouvelle frontiere?. Actes du Colóquio Les Campagnes Portugaises de 1870 a 1930: Image et Realité, pp. 365-378. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Paris: Les Presses du Réel.

Bouzada, X. (2000). Acción cultural e comunidade: Da animación sociocultural ó desenvolvemento comunitário. In M. Vieites (Coord.), *Animación teatral – Teorias, experiéncias, materiais*. (pp. 39-52). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Braga, T. (1986). *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, vol. 2 (11), col. Portugal de Perto. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Bramford, A. (2006). *The wow factor: Global research compendium on the impact of the arts in education*. Münster/Nova Iorque: Waxmann.

Brandon, J. (1967). *Theatre in Southeast Asia*. Massachusetts: Harvard College Paperback.

Brecht, B. (1963). *Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche.

Brecht, B. (1967). *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Brecht, B. (1973). *Teatro e vanguarda*. Lisboa: Presença.

Brederode-Santos, M. (1994). *Avaliação da Escola Superior de Educação pela Arte*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.

Brennan, E. (2001). *Tecendo os fios da sociedade: Reforçando os nós da interação Freire – Habermas*. III Colóquio Internacional Paulo Freire, Recife, 16 a 19 de Setembro de 2001. Acedido em 26 de Junho de 2009, disponível em http://www.paulofreire.ce.ufpb.br/paulofreire/Files/revista/Tecendo_os_fios_da_sociedade_reforcando_os_nos_da_interacao_Freire-Habermas.pdf

Bretão, J. (1998). *As danças do Entrudo: Uma festa do povo – Teatro popular da ilha Terceira*, vol. 1. Angra do Heroísmo: Direcção Regional de Cultura.

Bretão, J. (2001). *As danças do Entrudo: Uma festa do povo – Teatro popular da ilha Terceira*, vol. 2. Angra do Heroísmo: Direcção Regional de Cultura.

Brino-Dean, T. (2002). *Popular theatre in political culture: Britain and Canada in focus, and: The stuff of dreams: Behind the scenes of an american community theater, and: Community theatre: Global perspectives (review)*. *Theatre Journal*, vol. 54 (2), pp. 329-330. The Johns Hopkins University Press

Brígido, M. (1991). *Mestros, santos & brincantes*. In B. Nascimento (Org.), *Estudos de folclore em homenagem a Manuel Diégues Júnior*. (pp. 68-73). Rio de Janeiro: Comissão Nacional de Folclore/Instituto Arnon de Mello.

Brites, J. (1992). O barro e o cimento armado. In M. Serôdio. O teatro e a interpelação do real – 11.º Congresso Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Fundação Callouste Gulbenkian, (11-15 de Setembro de 1990). (pp. 33 – 36). Lisboa: Edições Colibri.

Brites, J. (2009). O percurso do Bando. Comunicação proferida no Encontro Pedagogia do Teatro – Práticas e Contextos, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 26 e 27 de Abril.

Brito, J. & O'Neill, B. (1991). Lugares de aqui. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Brody, A. (1969). The english mummers and their plays: Traces of ancient mystery, Londres: Routledge and Kegan Paul.

Bromberger, C., Chevallier, D. & Dossetto, D. (Eds.). (2003). De la metamorphose de la châtaigne à la renaissance du Carnaval – Relances de traditions dans l'Europe contemporaine. Die: Editions A Die.

Bromley, R. (2010). Storying community: Re-imagining regional identities through public cultural activity. *European Journal of Cultural Studies*, vol. 13 (1), pp. 9-25.

Bronfenbrenner, U. (1989). Ecological system theory. *Annals of Child Development*, 6, pp. 187-249.

Bronfenbrenner, U. (1996). A ecologia do desenvolvimento humano: Experimentos naturais e planejados. Porto Alegre: Artes Médicas.

Brook, P. (1970). O teatro e o seu espaço. Petrópolis: Vozes.

Brook, P. (1972). Interview. In A. Smith, *Orghast at Persepolis*. Londres: Eyre Methuen.

Brook, P. (1977). *The empty space*. Harmondsworth: Penguin Books.

Brook, P. (1993). O diabo é o aborrecimento: Conversas sobre teatro (C. Porto, trad.). Porto: Edições Asa.

Brook, P. (2002). *A porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Brook, P. (2011). *O espaço vazio* (R. Lopes, trad.). Lisboa: Orfeu Negro.

Brunner, J. (2000). *Cultura da educação*. Lisboa: Edições 70.

Burke, P. (1996). Culturas populares e cultura de elite, palestra proferida na Universidade Estadual de Maringá, 23 de Março de 1996. Acedido em 11 de Julho de 2009, disponível em http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/Rev_a01.htm

Burke, P. (2003). *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos.

Burnard, P. (2007). *Creative Learning and Progression*. Arts Education- symposium. educart, Centre Pompidou, Paris. Acedido em 27 de Fevereiro de 2009, disponível em <http://www.centrepompidou.fr/PDF/symposium/session3/Pamela Burnard.pdf>

Burnham, L. (2001). *An Introduction to Training in Community Arts*. CAN/API Publication, Setembro de 2001. Acedido em 29 de Agosto de 2010, disponível em http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2001/09/training_in_com.php

Butler, J. (1990). *Gender trouble – Feminism and the subversion of identity*. Londres: Routledge.

Butler, C. & Swain, M. (1996). *Anti-Bias education – Cultural awareness through the arts*. Ontario: Lennox & Addington County Board of Education.

Cabeça, S. & Santos, J. (2010). A mulher no Cante alentejano. *Actas da Conferência Internacional da Tradição Oral*, vol. 2, pp. 31-38. Ourense: Concellaria de Cultura de Ourense.

Cabral, B. (1998). Drama como método de ensino. *Arte em Foco – Revista de estudos sobre produção artística*, vol. 1 (1), pp. 12-93.

Cabral, B. (Org.). (1999). *Ensino do teatro – Experiências interculturais*. Florianópolis: Departamento de Artes Cénicas/Universidade Federal de Santa Catarina.

Cabral, B. (2005), O diferente em cena: Integração ou interação?. *Ponto de Vista*, 6-7 (2004/2005), pp. 27-42.

Caetano, A. (2007). A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária. Lisboa : CIES-ISCTE, (CIES e-Working Paper, 25). <http://hdl.handle.net/10071/345>

Caillois, R. (1990). *Os jogos e os homens: A máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia.

Calamaro, L. (1999). De cuerpos y viajes: Notas sobre la transferencia intercultural de formas espectaculares. In C. Greiner & A. Bião, *Etnocenologia: Textos seleccionados*. (pp. 75-84). São Paulo: Annablume.

Caldas, J. (1997). *Vinte anos de teatro e miscigenação*. Porto: Ed. Autor.

Camargo, R., Reinato, E. & Capel, H. (Org.). (2011). Performances culturais. Goiás: Huitec/PUC.

Camarotti, M. (2001). Resistência e voz: O teatro do povo do Nordeste. Recife: UFPE.

Campbell, J. (2008). Masque scenery and the tradition of immobilization in The First Part of The Countess of Montgomery's Urania. *Renaissance Studies*, vol. 22 (2), pp. 221-239.

Campbell, P. (Ed.). (1996). *Analysing performance: A critical reader*. Manchester: Manchester University Press.

Canário, R. (2000). *Educação de adultos: Um campo complexo em expansão*. Lisboa: Educa.

Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Cidade do México: Grijalbo.

Canclini, N. (2003). *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras.

Canclini, N. (2006). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.

Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Candeias, A., Antunes, D, Neves, J., Canário, N., Abêbora, P., Fragoso, T. & Ramalho, L. (2009). Flow, creativity and happiness: The case study of a traditional company of Theater. Poster no 11.º Congresso Europeu de Psicologia, Oslo, Julho de 2009.

Caprettini, G. (1994). Código. *Enciclopédia Einaudi*, 31 – Signo, pp. 98-137. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Cardaillac, D. (1981). Interpretación de dos culturas en un relato aljamiado morisco. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30, pp. 174-184.

Cardoso, C. (1996). *Educação multicultural – Percursos para práticas reflexivas*. Lisboa: Texto Editora.

Caria, T. (2003). *Experiência etnográfica e teoria social*. Porto: Afrontamento.

Caride, J. & Vieites, M. (2006). *De la educación social à la animación teatral*. Gijón: Trea.

- Carleto, S. (2009). *Teatro União e Olho Vivo: Cultura tradicional e arte popular*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP.
- Carlson, M. (1997). *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP.
- Carlson, M. (2004). *Performance: A critical introduction*. Nova Iorque: Routledge.
- Carmelo, L. (2003). *Semiótica: Uma introdução*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Carmelo, L. (2008). *Sebenta criativa para estudantes de jornalismo*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Carreira, A. (2007). *Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos de 1960. Uma paixão no asfalto*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild.
- Carretas, J. (1998). *A queima do Judas, texto sobre o espectáculo de rua apresentado no Porto, 11 de Abril de 1998*. http://www.teatroartimagem.org/pt/arquivo/048_queima_judas_1998.htm
- Carrière, J. (2001). *In search of the Mahabharata: Notes of travels in India with Peter Brook, 1982-1985*. Calcutá: MacMillan India.
- Carroll, N. (1986). *Performance*. *Formations*, 3 (1), pp. 63-81.
- Carvalho, S. (2009). *Notas sobre a prática dialética de Boal*. *Revista Vintém*, 7 – Dossier Augusto Boal, pp. 61-70.
- Cascudo, L. (1962). *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC.
- Case, S. (1988). *Feminism and Theatre*. Nova Iorque: Methuen.
- Casimiro, D. (2007). *Auto da Criação do Mundo ou Princípio do Mundo – Apresentação e edição crítica de um texto da tradição oral transmontana*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Cassanelli, F. & Garzella, A. (2002). *L'attore sociale: L'utopia formativa nell'arte teatrale*. Lucca: Maria Pacini Fazzi.

Castelo-Branco, S. (1989). A etnomusicologia, a política e acção culturais e a música tradicional em Portugal. In F. Baptista, J. Brito, M. Braga & B. Pereira (org.), Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira. (pp. 85-100). Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia.

Castelo-Branco, S. & Branco, J. (Orgs.). (2003). *Voices do povo: A folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.

Castelo-Branco, S. & Lima, M. (1998). Práticas musicais locais: Alguns indicadores preliminares. OBS – Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais, 4, pp. 10-13.

Cavalcanti, M. (2000). O Boi-Bumbá de Parintins: Breve história e etnografia da festa. *Revista História, Ciência e Saúde – Visões da Amazônia*, 6 (supl. especial), pp. 1019-1046.

Cavalcanti, M. (2002). Os sentidos do espectáculo. *Revista de Antropologia*, vol. 45 (1), pp. 37-78.

Cavalcanti, M. (2006a). *Carnaval carioca: Dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Cavalcanti, M. (2006b). Tempo e narrativa nos folguedos do boi. *Revista Pós-Ciências Sociais*, vol. 3 (6), pp. 61-88.

Cavalcanti, M. (2009). Festa e contravenção: Os bicheiros no carnaval do Rio de Janeiro. In M. Cavalcanti & R. Gonçalves (Org.), *Carnaval em múltiplos planos*. (pp. 91-124). Rio de Janeiro: Aeroplano.

Cavalcanti, M. (2011). Corpos performativos e ritual. Comunicação oral ao “*No Performance’s Land?*” – Encontro de Antropologia da Performance, ISCTE, Lisboa, 15 a 17 de Abril.

Cavalcanti, L. & Gonçalves, R. (Org.). (2009). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Certeau, M. (1990). *A beleza do morto: O conceito de cultura popular*. Lisboa: Difel.

Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.

Chafirovitch, A. (2008). “*Não quero ser rato de biblioteca*”: Reflexões acerca da investigação através da prática artística. *Revista Imaginar*, 50, pp. 27-29, Porto: APECV.

Chancerel, L. (1958). *Le théâtre et la jeunesse*. Paris: Bourrelieir.

- Charone, O. (2009). O teatro dos pássaros como uma forma de espetáculo pós-moderno. *Revista Ensaio Geral*, vol. 1 (1). Belém. Acedido em 12 de Novembro de 2010, disponível em http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/100/30
- Chase, S. (2005). Narrative inquiry: Multiple lenses, approaches, voices. In N. Denzin & Y. Lincoln (Ed.), *The Sage handbook of qualitative research*. (pp. 651-679). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Chaves, L. (1947). Teatro rural. A evolução e o espírito do teatro em Portugal, 2.º ciclo (2.ª parte), conferências promovidas pelo “*Século*”. Lisboa: Jornal “*O Século*”.
- Chinyowa, K. (2008). Evaluating the efficacy of community theatre intervention in/as performance: A south african case study. *Applied Theatre Researcher*, 9, artigo 5. Acedido em 18 de Janeiro de 2008, disponível em http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0009/114957/06-Chinyowa.pdf
- Cintra, L. (1976). Texto de apoio ao espectáculo “*AH Q*”, tragédia chinesa baseada em “*Lu Sun*” de Jean Jourdheuil e Bernard Chartreux. Lisboa: Teatro da Cornucópia.
- Cintra, L. (2000). Texto de apoio ao espectáculo “*Cimbelino, Rei da Britânia*” de William Shakespeare. Lisboa: Teatro da Cornucópia.
- ClandininL, D. & Connely, F. (2000). *Narrative Inquiry: Experience and story in qualitative research*. San Francisco: Jossey Bass.
- Clanet, C. (1993). *L'interculturel: Introduction aux approches interculturelles en education et en sciences humaines*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Clark, B. (2002). *Growing up gifted*. Columbus: Merrill.
- Clifford, J. & Marcus, G. (Eds.). (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, L. & Manion, L. (1989). *Research methods in education*. Londres: Routledge.
- Cohen-Cruz, J. (2005). *Local acts : Community-based performance in the United States*. Nova Jérquia: Rutgers University.
- Cohen-Cruz, J. & Schutzman, M. (2006). *A Boal companion: Dialogues on theatre and cultural politics*. Nova Iorque: Routledge.
- Coleman, J. (1990). *Foundations of social theory*. Massachusetts: Harvard University Press.

Collier, J. & Collier, M. (1986). *Visual anthropology: Photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Conceição, O. (2010). Teatro, jongo e jogo: Possíveis interações no contexto da rua. In F. Ferreira & R. Müller (Org.), *Performance: Arte e antropologia*. (pp. 280-298). São Paulo: Hucitec.

Connerton, P. (1999). *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora.

Conquergood, D. (1985). Performing as a moral act: Ethical dimensions of the ethnography of performance. *Literature in Performance*, 5 (2), pp. 1-13.

Conquergood, D. (1991). Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. *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

Cook, H. (1917). *The play way*. Nova Iorque: Frederick A. Stokes.

Cordeiro, G. (1997). *Um lugar na cidade: Quotidiano, memória e representação no bairro da Bica*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Cordeiro, G. (2001). Territórios e identidade sobre escalas de organização sócio-espacial num bairro de Lisboa. *Estudos Históricos*, 28, pp. 125-142, Rio de Janeiro.

Correia, C. (1989). *Auto da Criação do Mundo – Espectáculo de teatro popular pelos bonecos de Santo Aleixo*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

Correia, J. (1999). *Literatura e cultura popular*. Conferência do Ciclo “*As Reticências da Literatura*”, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 27 de Outubro de 1999. Acedido em 11 de Abril de 2009, disponível em <http://www.attambur.com/Recolhas/conflitpopular.htm>

Correia, J. (2003). *Literatura de cordel*. Catálogo da exposição: 2.^a Jornada CTPP “*Voz e Escrita Populares*”, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Dezembro de 2003.

Correia, J. C. (1993). *A consideration of the potential of drama – Theatre in portuguese secondary education*. Dissertação de Mestrado. Leeds: University of Leeds.

Correia, J. C. (2010). A presença de Bertold Brecht em teorias e práticas em Drama Educação em Portugal. Comunicação oral ao Congresso Mundial da IDEA, Belém do Pará, 17 a 23 de Julho de 2010.

Correia, J. C. (2011). Teatro na educação ou teatro educacional. In *InVisibilidades – Revista Ibero-Americana de Educação Artística*, 1, pp. 84-91.

Cortazzi, M. (1993). *Narrative Analysis*. Londres: The Falmer Press.

Corvin, M. (Ed.). (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.

Counsell, C. & Wolf, L. (Eds.). (2001). *Performance analysis: An introductory course book*. Londres: Routledge.

Costa, A. (1999). *Sociedade de bairro: Dinâmicas sociais da identidade cultural*. Oeiras: Celta Editora.

Costa, A. (2004). Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: Algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação. *Públicos da Cultura – Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais*, Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003, pp. 121-140.

Costa, A. J. (1996). *Teatro dos concelhos de Vimioso e Miranda do Douro*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

Costa, B. (1974). *Boi-Bumbá: Um auto popular*. Belém: Barra.

Costa, I. (1997). *Le désir de théâtre: L'instinct de jeu têtâtral comme donnée anthropologique*. Tese de Doutoramento. Paris: Université de La Sorbonne Nouvelle Paris III.

Costa, S., (2009), *Danças de Entrudo*. Sarrabal. Acedido em 1 de Abril de 2009, disponível em <http://sarrabal.blogs.sapo.pt/79448.html>

Courtney, R. (2003). *Jogo, teatro e pensamento*. São Paulo: Perspectiva.

Coutinho, M. (2010). *A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade – Sujeito*. Tese de Doutoramento. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Cox, H. (1969). *The feast of fools: A theological essay on festivity and fantasy*. Cambridge: Harvard University Press.

Craig, E. (1911). *On the art of the theatre*. Londres: Methuen.

Creswell, J. (1994). *Research design: Qualitative and quantitative approaches*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Creswell, J. (1998). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Cruz, D. (2006). O teatro em português: Da expansão às independências. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófona, Teatro, Digressões em Língua Portuguesa*, 19, pp. 14-61. Acedido em 19 de Fevereiro de 2009, disponível em <http://www.instituto-camoes.pt/revista/revista19c.htm>

Cruz, H. (Org.). (2010). *Texturas: Um projecto de arte comunitária*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.

Cruz, J. (1994). Auto dos Pastorinhos: Teatro de tradição oral na aldeia do Lamegal, concelho de Pinhel, na Beira Alta. *Hispania*, vol. 77 (1). Acedido em 2 de Dezembro de 2008, disponível em <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593429792365954198846/p0000001.htm#3>

Cruz, J., Valente, L. & Charréu, L. (1998). A integração das Artes: Uma resposta educativa aos problemas do nosso tempo. *Actas de III Jornades D'História de L'Éducató Artística, Universitat de Belles Arts, Facultat de Barcelona*, pp. 387-398.

Cruz, M. T. (1988). Arte, mito e modernidade: Sobre a metaforologia de Hans Blumenberg. *Revista de Comunicação e Linguagem: Moderno/Pós-moderno*, 6-7. Acedido em 14 de Setembro de 2010, disponível em <http://cecl.com.pt/rci/index.html>

Csikszentmihalyi, M. (1997). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. Nova Iorque: Harper Perennial.

Cutileiro, J. (2004). *Ricos e pobres no Alentejo*. (2.^a ed.). Lisboa: Livros Horizonte.

DaMatta R. (1978). *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

DaMatta, R. (1986). *Você tem cultura?. Explorações – Ensaio da Sociologia Interpretativa*, pp. 121–128, Rio de Janeiro: Rocco.

DaMatta, R. (1997). *Relativizando: Uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco.

DaMatta, R. (2000). Individualidade e liminaridade: Considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. *Revista Mana*, vol. 6 (1), Rio de Janeiro. Acedido em 11 de Outubro de 2011, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010493132000000100001&script=sci_arttext

Dawsey, J. (2005). Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, 13, pp. 163-176, São Paulo.

Dawsey, J. (2006). Teatro em carrocerias de caminhões. *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 3 (4). Acedido em 3 de Fevereiro de 2008, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131999000200009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

Dawsey, J. (2007). Sismologia da performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista de Antropologia*, vol. 50 (2), São Paulo. Acedido em 4 de Fevereiro de 2010, disponível em http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S003477012007000200002&script=sci_arttext

Deci, E. & Ryan, R. (1985). *Intrinsic motivation and self-determination in human behavior*. Nova Iorque: Plenum.

Deely, J. (1995). *Introdução à semiótica: História e doutrina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Deldime, R. (1993). *Fou de théâtre*. Carnières: Lansman.

Deldime, R. (1998). La médiation: Un nouveau défi. *La Médiation Théâtrale: Sociologie du Théâtre – Actes du 5e Congrès International de Sociologie du Théâtre*, Mons, Março de 1997, pp. 48-52. Carnières: Lansman.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*. Paris: Editions du Minuit.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DeMarinis, M. (1993). *The semiotics of performance*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

DeMarinis, M. (1997). *Comprender el teatro: Lineamentos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.

Denzin, N. & Lincoln, Y. (Ed.). (2005). *The Sage handbook of qualitative research*. (3.^a ed.). Thousand Oaks: Sage Publications.

- Derrida, J. (1981). *Glas : Que reste-t-il du savoir absolu?*. Paris: Denoel/Gonthier.
- Derrida, J. (1994). *Espectros de Marx. O estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume.
- Desgranges, F. (2003). *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec.
- Desgranges, F. (2008). *Mediação teatral: Anotações sobre o projeto formação de público*. *Urdimento*, 10, pp. 75-84.
- Dewey, J. (1958). *Art as experience*. Nova Iorque: Capricorn Books/G. B. Putnam's Sons.
- Dewey, J. (1971). *Experiência e educação*. São Paulo: Editora Nacional.
- Dewey, J. (1990). *O sentido do projecto*. In Leite, E., Malpique, M. & Santos, M., *Trabalho de projecto – 2: Leituras comentadas*. Porto: Afrontamento.
- Dias, G. (1977). *António Aleixo – Problemas de uma cultura popular*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Dias, J. (1963). *O teatro popular na Beira Baixa da idade média à actualidade – autos, representações e recreações*. *Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore, Câmara Municipal de Braga, (22 a 25 de Junho de 1956), vol. 3, (pp. 203-208)*, Lisboa: Biblioteca Social e Corporativa.
- Diener, E. (2000). *Subjective well-being: The science of happiness*. *American Psychologist*, 55, pp. 34-43.
- Dieuzayde, L. (1998). *Pour une dépliage de la problématique de la médiation. La Médiation Théâtrale: Sociologie du Théâtre – Actes du 5e Congrès International de Sociologie du Théâtre, Mons, Março de 1997, pp. 53-58*. Carnières: Lansman.
- Domingos, N. (2006). *Estudo sobre as bibliotecas da Casa do Povo*. In D. Curto (Ed.), *Estudos de sociologia da leitura em Portugal no século XX. (pp. 197-238)*. Lisboa: FCG/FCT.
- Dominicé, P. (1988). *O processo de formação e alguns dos seus componentes relacionais*. In A. Nóvoa & M. Finger (Eds.), *O método (auto)biográfico e a formação. (pp. 51-61)*. Lisboa: Ministério da Saúde.
- Dominicé, P. (1990). *L'histoire de vie comme processus de formation*. Paris: Editions Harmattan.

- Dömötör, T. (1981). *Hungarian folk beliefs*. Bloomington: Indiana University Press.
- Donnat, O. (1998). *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997*. Paris: La Documentation Française.
- Dumas, A. (2009). Oralidade, escrita e encenação: Uma breve análise sobre o Auto de Floripes (Príncipe África). VI Coloquio Internacional de Etnocologia: A voz do corpo, o corpo da voz – Artes e ciências do espetáculo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Acedido em 20 de Dezembro de 2010, disponível em <http://etnologia.org/anaisvicoloquio/pdf/19%20GT%20'coros%20e%20parentes'.pdf>
- Dundes, A. (1978). Who are the folk?. In W. Bascom (Ed.), *Frontiers of folklore*. (pp. 17–35). Washington: Westview Press.
- Duvignaud, J. (1972). Problemas de sociologia da arte. In G. Velho (Org.), *Sociologia da arte*. (pp. 23-36). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Duvignaud, J. (1983). *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Duvignaud, J. (1997). *El juego del juego*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1977). *O signo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Eco, U. (1983). *Leitura do texto literário: Lector in fabula*. Lisboa: Editorial Presença.
- Eco, U. (1989). Los marcos de la “*libertad*” cómica. In U. Eco, V. Ivanov & M. Rector (Org.), *Carnavall!*. (pp. 9-20). Cidade de México: Fondo de Cultura Económico.
- Eco, U. (2000). *Entre a mentira e a ironia*. Lisboa: Difel.
- Eco, U., Ivanov, V. & Rector, M. (1984). *Carnavall!*. Berlim: Thomas A. Sebeok, Mount Publishers.
- Edwards, A. (2001). Researching pedagogy: A sociocultural agenda. *Pedagogy, Culture and Society*, 9, pp. 161-186.
- Eisner, E. (1998). *The kind of schools we need*. Portsmouth: Heinemann.
- Eliade, M. (1992). *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- Epskamp, K. (2006). *Theatre for development*. Londres: Zed Books.

Erikson, F. (1987). Conceptions of school culture: An overview. *Educational Administration Quarterly*, 23 (4), pp. 11-24.

Eriksoon, S. (2011). Distancing at close range: Making strange devices in Dorothy Heathcote's process drama teaching political awareness through drama. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol. 16 (1), pp. 101-123.

Espanca, T. (1993). Évora. Lisboa: Editorial Presença.

Espiridião, A. (2011, 4 de Março). Anjos do deserto festejam Carnaval, *Diário do Sul*, p. 17.

Estrela, A. (1994). Teoria e prática de observação de classes: Uma estratégia de formação de professores. Porto: Porto Editora.

Farias, S. (2008). A elaboração de peças didáticas a partir de textos de Ariano Suassuna: Abordagem brechtiana de elementos culturais do Nordeste do Brasil no teatro-educação. *Plural Pluriel – Revue des Cultures de Langue Portugaise*, 1 – Dossier Ariano Suassuna 80 ans. Acedido em 23 de Outubro de 2010, disponível em http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=91:a-elaboracao-de-pecas-didaticas-a-partir-de-textos-de-ariano-suassunaabordagem-brechtiana-de-elementos-culturais-do-nordeste-do-brasil-no-teatro-educacao&catid=51:numero-01&Itemid=55

Feldman, D., Csikszentmihalyi, M. & Gardner, H. (1994). *Changing the world: A framework for the study of creativity*. Westport: Greenwood Publishing.

Fentress, J. & Wickham, C. (1992). *Memória social*. Lisboa: Teorema.

Fernandes, M. (2008). *Canaviais: Memórias e património de um bairro eborense*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Aberta.

Ferracini, R. (2001). *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: UNICAMP.

Ferracini, R. (2003). Corpo cotidiano e corpo subjetil. *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Florianópolis, 8 a 11 de Outubro de 2003, pp. 101-103. Florianópolis: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE. 2003 (Memória ABRACE VII).

Ferreira, F. & Müller, R. (Org.). (2010). *Performance: Arte e antropologia*. São Paulo: Huitec.

Ferreira, J. (2007). Da variante ao texto, do texto à variante. In C. Zurbach, J. Ferreira & P. Seixas, *Autos, passos e bailinhos: Os textos dos bonecos de Santo Aleixo*. (pp. 53-65). Évora: Casa do Sul.

Ferreira, M. (2006). Teatro Participativo – Projecto europeu DRAMAWAY. *Ballzine – Revista da Baal* 17, 4, p. 7, Companhia de Teatro na Educação do Baixo Alentejo.

Finnegan, R. (1998). *Oral traditions and the verbal arts*. Londres: Routledge.

Fischer-Lichte, E. (1992). *The semiotics of theater*. Bloomington: Indiana University Press.

Fo, D. (1999). *Manual mínimo do ator*. São Paulo: SENAC.

Folque, M. A. (no prelo). *O aprender a aprender no Pré-escolar: o modelo pedagógico do Movimento da Escola Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ FCT.

Fontana, A. & Frey, J. (2005). Interviewing: From neutral stance to political involvement. In N. Denzin & Y. Lincoln, *The Sage handbook of qualitative research*. (pp. 695-728). Thousand Oaks: Sage Publications.

Fontana, R. & Cruz, N. (1998). *Psicologia e trabalho pedagógico*. São Paulo: Atual.

Fortuna, C. (1997). Destradicionalização e imagem da cidade: O caso de Évora. In C. Fortuna (Org.), *Cidade, cultura e globalização: Ensaios de sociologia*. (pp. 231-257). Oeiras: Celta Editora.

Fortuna, C. & Silva, A. (Orgs.). (2002). *Projecto e circunstância: Culturas urbanas em Portugal*. Porto: Afrontamento.

Foster, H. (1986). *Ribbin', jivin', and playin' the dozens*. Nova Iorque: Ballantine.

Foster, S. (1997). Dancing bodies. In J. Desmond (Ed.), *Meaning in motion: New cultural studies in dance*. (pp. 235-258). Durham: Duke University Press.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1988). *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70.

Fragateiro, C. (1997). Mas que teatro para este projecto. *Escola do espectador – Teatro, novo quadro de referências*, pp. 5-14. Lisboa: INATEL – Teatro da Trindade.

- Fragateiro, C. (2001). A relação teatro e educação em Portugal no fim do 2.º milénio – Das lições da história à construção de novas perspectivas. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Fredrickson, B. (2002). Positive emotions. In C. Snyder & S. Lopez (Eds.), *Handbook of positive psychology*. (pp. 120-134). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Fredrickson, B. (2004). Cultivating positive emotions to optimize health and well-being. *Apa Online: Prevention & Treatment*, vol. 3. Acedido em 17 de Novembro, disponível em <http://appreciativeinquiry.case.edu/practice/bibPosArticlesDetail.cfm?coid=9146>
- Freire, P. (1978). *Cartas à Guiné-Bissau: Registros de uma experiência em processo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (1980). *Conscientização: Teoria e prática da libertação – Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Moraes.
- Freire, P. (1981). *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (1985). *The politics of education: Culture, power, and liberation*. Westport: Bergin & Garvey.
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freire, P. & Shor, I. (1986). *Medo e ousadia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freud, S. (1996a). *O interesse educacional da psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1996b). *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago.
- Froebel, F. (2001). *A educação do homem*. Passo Fundo: UPF.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gadotti, M. (2005). A questão da educação formal/não-formal. *Instituto Paulo Freire – Estudos, Pesquisas, Formação e Documentação*, 1 (11). Acedido em 10 de Julho de 2009, disponível em http://www.paulofreire.org/Moacir_Gadotti/Artigos/artigos_gadotti_portugues.htm
- Gallop, R. (1936). *Portugal: A book of folkways*. Cambridge: University Press.

Garcia, P. & Faria, H. (2009). Educação e cultura popular: Um estado da arte de 1999 a 2006. *Revista e-Curriculum*, vol. 5 (1), pp. 1-23, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Acedido em 27 de Janeiro de 2009, disponível em <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=76613025006>

Gardner, H., Torff, B. & Hatch, T. (1996). The age of innocence reconsidered: Preserving the best of the progressive traditions in psychology and education. In D. Olson & N. Torrance (Eds.), *The handbook of education and human development: New models of learning, teaching and schooling*. (pp. 28-55). Cambridge: Blackwell Publishers.

Gaspar, J. (2010). Évora e Alentejo: Espaços de aprendizagem. Conferência proferida pelo Professor Jorge Gaspar na cerimónia do seu Doutoramento Honoris Causa pela Universidade de Évora.

Geer, R. (1993). Of the people, by the people, and for the people: The field of community performance. *High Performance*, 64, pp. 28-31.

Geertz, C. (1978). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Geertz, C. (2002). *O saber local: Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes.

GEFAC (2003). *Teatro popular mirandês – Textos de cariz profano*. Coimbra: Almedina.

GEFAC (2005). *Teatro popular mirandês – Textos de cariz religioso*. Coimbra: Almedina.

GEFAC (2009). *Teatro Popular*. Acedido em 3 de Novembro de 2009, disponível em http://www1.ci.uc.pt/gefac/teatro_popular/teatro_teatro.htm

Genette, G. (1982). *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Ghiglione, R. & Matalon, B. (2005). *O inquérito: Teoria e prática*. Oeiras: Celta Editora.

Giacometti, M. (1975). *Guia de inquérito musical popular [versão electrónica]*. Acedido em 8 de Fevereiro de 2008, disponível em <http://www.attambur.com>

Gibbs, A. (1997). Focus groups. *Social History*, 19. Acedido em 27 de Janeiro de 2009, disponível em <http://www.soc.surrey.ac.uk./sru/SRU19.html>

Giddens, A. (1997). *Modernização reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: UNESP.

- Giddens, A. (2000). O mundo na era da globalização. Lisboa: Editorial Presença.
- Gil, J. (1994). Monstros. Lisboa: Quetzal Editores.
- Gil, J. (2004). Portugal, hoje: O medo de existir. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gil, J. C. (2006). A história da Escola do Espectador. Tese de Doutoramento. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Gilbert, H. & Tompkins, J. (1996). Post-colonial drama – Theory, practice, politics. Londres: Routledge.
- Giroux, H. (1992). Decentering the canon: Refiguring disciplinary and pedagogical boundaries. In H. Giroux, *Border crossings: Cultural workers and the politics of education*. (pp. 89-110). Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Godinho, P. (1998). A festa dos rapazes: Nova arquitectura do género num meio em mudança. *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. 10 (2.ª série), pp. 241-254, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa.
- Godinho, S. (1985). Temas oitocentistas eborenses. *A Cidade de Évora – Boletim de Cultura da Câmara Municipal de Évora*, n.º 67-68 (1984-85), pp. 51-56.
- Goetz, J. & LeCompte, M. (1984). *Ethnography and qualitative design in educational research*. Orlando: Academic Press.
- Goffman, E. (1959). *Presentation of self in everyday life*. Nova Iorque: Doubleday Anchor Books.
- Gohn, M. (2006). Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. *Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas Educativas*, vol. 14 (50), pp. 27-38, Rio de Janeiro.
- Goldenberg, M. (1997). *A arte de pesquisar – Como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- Gómez Peña, G. (2005). Excerpt from *Philosophical Tantrum*. *e-misférica*, *Revista de Hemispheric Institute for Performance & Politics*, 81. Acedido em 2 de Outubro de 2009, disponível em <http://hemi.nyu.edu/hemi/pt/e-misferica-81/gomez-pena>
- Gonçalves, R. (2000). *Cantadores de Boi-de-Mamão: Velhos cantadores e educação popular na ilha de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Gonçalves, R. (2006). Educação popular e Boi-de-Mamão: Diálogos brincantes. Tese de Doutoramento. Florianópolis: UFSC.

Gonçalves, R. S. (2003). Cronistas, folcloristas e os ranchos carnavalescos, perspectivas sobre a cultura popular. *Estudos Históricos*, vol. 32, pp. 89-105, Rio de Janeiro.

Gonçalves, R. S. (2007). Os ranchos pedem passagem: O carnaval no Rio de Janeiro do começo do séc. XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas.

Gonçalves, T. (2010). Farsa. *Inspiração Literária*. Acedido em 6 de Maio de 2010, disponível em http://inspiracaoliteraria.blogspot.com/2010_02_01_archive.html

González, J. (2002). Auto Santiago de Afonso Alvares. Corunha: Biblioteca Arquivo Teatral "*Francisco Pillado Mayor*".

Gould, S. (1983). Hen's teeth and horse's toes: Further reflections in natural history. Nova Iorque: Norton.

Graff, G. (1989). Co-optation. In H. Veesser (Ed.), *The new historicism*. (pp. 168-181). Nova Iorque: Routledge.

Graves, B. (1998). Recensão. Spivak's Essay: "*Can the Subaltern Speak?*". Acedido em 22 de Junho de 2010, disponível em <http://www.postcolonialweb.org/poldiscourse/spivak/spivak2.html>

Green, T. (1978). Toward a definition of folk drama. *Journal of American Folklore*, 91, pp. 843-850.

Greimas, A. (1970). *Du sens, essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

Greiner, C. & Bião, A. (1999). *Etnocologia: Textos selecionados*. São Paulo: Annablume.

Grotowski, J. (1975). *Para um teatro pobre*. Lisboa: Forja.

Guattari, F. (1992). *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Guba, E. & Lincoln, Y. (1998). Competing paradigms in social research. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The landscape of qualitative research*. (pp. 195-220). Londres: Sage Publications.

Guba, E. & Lincoln, Y. (2005). Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging confluences. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research*. (pp. 191-216). Thousand Oaks: Sage Publications.

Guedes, J. (2000). Umas tantas notas para a partitura dramatúrgica da 'Floripes 21'. *Cadernos Vianenses*, 27, pp. 61-65.

Guedes, J. (2009). Urgente, precisa-se: Giacometti e Lopes Graça no teatro!. *Revista Triplov*. Acedido em 17 de Fevereiro de 2010, disponível em <http://www.triplov.com/teatro/Castro-Guedes/2009/urgente.html>

Guerra, M. (1993). Théâtre, culture, education: Le cas Unité – Enfance du Centre Culturel d'Evora, Portugal, *Memória de DEA*. Paris: Institut d'Etudes Théâtrales – Université de La Sorbonne Nouvelle Paris III.

Guerra, M. (2000). A Unidade-Infância do Centro Cultural de Évora: Uma experiência de formação e de criação teatral. *Adágio – CENDREV 25 Anos em Cena*, 26, pp 44-69.

Guerreiro, A. M. (1976). Introdução. In L. Vasconcellos, *Teatro popular português*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis.

Guerreiro, A. M. (1972). Comédia dos doze pares de França. *Revista de Etnografia*, 12, pp. 141-158.

Guerreiro, M. V. (1983). Para a história da literatura popular portuguesa, col. *Biblioteca Breve*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Guerreiro, M. V. (1992). Poesia popular: Conceito, a redondilha, a décima – Décimas em poetas do Alentejo e Algarve. *Actas do Colóquio Literatura Popular Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, (Novembro de 1987), (pp. 191-237). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Guha, R. (Ed.). (1997). *A subaltern studies reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Guimarães, A. (2000). *Nós de vozes: Àcerca da tradição popular portuguesa*. Lisboa: Edições Colibri.

Guimarães, A. (2002). *Cuidar da criação: Galinhas, galos, frangos e pintos na tradição popular portuguesa*. Lisboa: Apenas Livros.

Guinsburg, J., Netto, J. & Cardoso, R. (Orgs.). (1988). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Guiraud, P. (1973). *A semiologia*. Lisboa: Editorial Presença.

Guss, D. (2000). *The festive state – Race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*. Los Angeles: University of California Press.

Gutkin, A. (1981). Teatro popular e festa. *Revista Teatruniversitario*, n.º 4-5, pp. 40-52, Coimbra: TEUC.

Halbwachs, M. (2004). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.

Hall, S. (2003). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.

Hall, S. (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Hall, S. (2006). Cultural identity and diaspora. In B. Ashcroft, G. Griffiths & H. Tiffin (Ed.), *The post-colonial studies reader*. (pp. 432-441). Londres: Taylor & Francis.

Hansen, K. (2009). Staging composite culture: Nautanki and Parsi theatre in recent revivals. *South Asia Research*, vol. 29 (2), pp. 151–168.

Harper, D. (2002). Talking about pictures: A case for photo elicitation. *Visual Studies*, vol. 17 (1), pp. 13-26.

Hartmann, L. (2005). Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*, 24, pp. 125-153, Porto Alegre.

Hastrup, K. (1995). *A passage to anthropology*. Londres: Routledge.

Havelock, É. (1996). *A musa aprende a escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva.

Hayman, J. (1984). *Investigación y educación*. Barcelona: Paidós.

Heathcote, D. (1984). Subject or system? In L. Johnson & C. O'Neill (Eds.). *Dorothy Heathcote: Collected writings on education and Drama*. (pp. 61-79). Londres: Hutchinson.

Heathcote, D. (1980). *Drama as context*. Aberdeen: National Association for the Teaching of English – Aberdeen University Press.

Heers, J. (1987). *Festas de loucos e Carnavais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Helbo, A., Johansen, J., Pavis, P. & Ubersfeld, A. (1991). *Approaching theatre*. Bloomington: University of Indiana Press.

- Helm, A. (1980). *The English mummers' play*. Mistletoe Series, 14, Woodbridge: The Folklore Society.
- Helm, J. & Katz, L. (2001). *Young investigators: The project approach in the early years*. Nova Iorque: Teachers College Press.
- Herder, J. (1979). *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*. Buenos Aires: Losada.
- Hiebert, T. (2003). *Becoming Carnival: Performing a postmodern identity*. *Performance Research*, vol. 8 (3), pp. 113–125.
- Hill, M. & Hill, A. (2000). *Investigação por questionário*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Éditions du Minuit.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (1997). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hofstede, G. & McCrae, R. (2004). *Personality and culture revisited: Linking traits and dimensions of culture*. *Cross-Cultural Research*, vol. 38 (1), pp. 52-88.
- Holland, D. & Lave, J. (Eds.). (2001). *History in person: Enduring struggles, local contentious practice, intimate identities*. Santa Fé: School of American Research Press.
- Holsti, O. (1969). *Content analysis for the social sciences and humanities*. Reading: Addison-Wesley.
- Hornbrook, D. (1998). *Education and dramatic art*. Londres: Routledge.
- Hosoe, I. (2007). *Neomadic design*. Innovation Arts and Culture Symposium, Florença, 24 de Fevereiro de 2007. Acedido em 19 de Fevereiro de 2009, disponível em http://www.inter-artes.org/info/intro_164.pdf
- House, E. (1990). *An ethics of qualitative field studies*. In E. Guba (Ed.), *The paradigm dialog*. (pp. 158-164). Newbury Park: Sage Publications.
- Howard, V. (1992). *Learning by all means: Lessons from the arts*. Nova Iorque: Peter Lang.
- Huberman, A. & Miles, M. (1998). *Data management and analyses methods*. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Collecting and interpreting qualitative materials*. (pp. 179-210). Thousand Oaks: Sage Publications.

- Huizinga, J. (1992). *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Londres: Methuen.
- Ibañez, G. (1989). La psicología social como dispositivo desconstruccionista. In G. Ibañez (Ed.), *El conocimiento de la realidad social*. (pp. 109-133). Barcelona: Sendai.
- Icle, G. (2002). *Teatro e construção de conhecimento*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Isnart, C. (2009). *Heritagisation: A community will be as a community does*. New Albany First. Acedido em 5 de Dezembro de 2010, disponível em <http://cityofnewalbany.blogspot.com/2009/12/heritagisation-community-will-be-as.html>
- Jakobson, R. (1973). *Questions de poétique*. Paris: Seuil.
- Janesick, V. (2000). The choreography of qualitative research design: Minuets, improvisations and crystallization. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research*. (pp. 379-399). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Jauss, H-R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Jennings, S. (2009). *Dramatherapy and social theatre: Necessary dialogues*. Londres: Routledge.
- Jensen, K. (1995). *The social semiotics of mass communication*. Londres: Sage Publications.
- Jobert, G. (1996). Les formateurs et le travail – Chronique d'une relation malheureuse. *Revue Education Permanente*, 116, pp. 7-18, Paris.
- Jourdheuil, J. (1975). O Artista na Época da Produção. Programa do espectáculo "Ah Q", tragédia chinesa baseada em Lu Sun de Jean Jourdheuil e Bernard Chartreux, estreado pelo Teatro da Cornucópia, em 5 de Março de 1976, no Teatro do Bairro Alto, Lisboa.
- Júnior, J. (2003). Por uma arqueologia do teatro brasileiro. *Itinerários*, 21, pp. 189-191.
- Jung, C. (1964). *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Kalewska, A. (2005). O Tchiloli de São Tomé e Príncipe: A inculturação africana do discurso dramático europeu. 8.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho de 2005. Acedido em 19 de Setembro de 2010, disponível em <http://www.uea-angola.org/artigo.cfm?ID=666> http://www.ueangola.com/index.php/criticas-e-ensaios/item/270-o-tchiloli-de-s%C3%A2o-tom%C3%A9-e-pr%C3%ADncipe-a-incultura%C3%A7%C3%A3o-africana-do-discurso-dramat%C3%B3gico-europeu*.html

Kerckhove, D. (1998, 18 de Setembro). Entrevista. *O Independente*, supl. Indy, p. 13.

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

Kershaw, B. (1999). *The radical in performance: Between Brecht and Baudrillard*. Londres: Routledge.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1999). *Performance studies*. Nova Iorque: Rockefeller Foundation, Culture and Creativity. Acedido em 3 de Junho de 2010, disponível em <http://www.nyu.edu/classes/bkg/issues/rock2.htm>

Knutsen, O. (2006). *Class voting in Western Europe: A comparative longitudinal study*. Oxford: Lexington Books.

Kocur, M. (2008). *Body and voice performances in the Elizabethan theatre*. BodyMusicEvent – International Musicological Conference, Wrocław, 30 a 31 de Maio de 2008. Acedido em 7 de Maio de 2009, disponível em <http://www.kocur.uni.wroc.pl/index.php?body-and-voice-performances-in-the-elizabethan-theatre>

Kolb, D. (1984). *Experiential learning – Experience as a source of learning and development*. Nova Jérsei: Prentice Hall.

Konkola, R. (2001). Developmental process of internship at polytechnic and boundary-zone activity as a new model for activity. In T. Tuomi-Gröhn, Y. Engeström & M. Young (Eds.), *Between school and work: New perspectives on transfer and boundary crossing*. Oxford: Pergamon.

Koudela, I. (1984). *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva.

Koudela, I. (1991). *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva/USP.

Koudela, I. (2007). Leitura das pinturas narrativas de Peter Brùghel, o velho. Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, Belo Horizonte, 2007. Acedido em 2 de Maio de 2009, disponível em <http://www.portalabrace.org/ivreuniao/pedagogia.htm>

Koudela, I. (2009). A cidade como alegoria: Diálogos entre Heinner, Müller e Brueghel. Palestra no Seminário Internacional Espectáculo/Cidade/Teatro, Coimbra, 2 de Julho de 2009.

Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè*. Paris: Seuil.

Krom, M. (2008). Festivals of moors and christians: Performance, commodity and identity in folk celebrations in Southern Spain. *Journal of Mediterranean Studies*, vol. 18 (1), pp. 119-138.

Krugli, I. (s. d.). Tocar e olhar o inusitado. Camarim – Revista da Cooperativa Paulista de Teatro. Acedido em 12 de Março de 2010, disponível em <http://www.cooperativadeteatro.com.br/camarim/camarim30/depoimentos.htm>

Kuppers, P. & Robertson, G. (Ed.). (2007). *The community performance reader*. Oxon: Routledge.

Laban, R. (1978). *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus.

Lacaba-Gutierrez, A. (2006). Jeu carnavalesque ou mise en scène du spectacle? – Le rôle des acteurs du carnaval face au tourisme dans l'île de Tenerife aux Canaries. Colóquio internacional "*La fête au présent, mutations de la fête au sein des loisirs*", MTE – Mutations des Territoires en Europe, Nîmes, 14 a 16 de Setembro de 2006.

Laffon, V. (1994). Les Danças de Carnaval dans une freguesia rural de l'Alentejo. Actes du Colloque Ethnologie du Portugal: Unité et Diversité, pp. 49-57. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian.

Langdon, E. (1996). Performance e preocupações pós-modernas em antropologia. In J. Teixeira (Org.), *Performáticos, performance e sociedade*. (pp. 23-29). Brasília: Universidade de Brasília.

Langdon, E. (1999). A fixação da narrativa: Do mito para a poética de literatura oral. *Horizontes Antropológicos*, 12, pp. 13-37. Porto Alegre.

Langdon, E. (2007). Performance e sua diversidade como paradigma analítico: A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Acedido em 22 de Maio de 2009, disponível em <http://pt.scribd.com/doc/37229544/langdon-jean-esther-a-contribuicao-de-bauman-e-briggs>

Lapierre, A. & Aucouturier, B. (1985). *Os contrastes e a descoberta das noções fundamentais*. São Paulo: Manole.

Laplantine, F. & Nouss, A. (2001). *Métissages*. Paris: Pauvert.

Larson, R. (2000). Toward a psychology of positive youth developmeny. *American Psychologist*, vol. 55 (1), pp. 170-183.

Lash, S. (1997). A reflexividade e seus duplos: Estrutura, estética, comunidade. In U. Giddens, A. Beck & S. Lash (Orgs.), *Modernização reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna*. (pp. 135-206). São Paulo: UNESP.

Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Nova Iorque: Cambridge University Press.

Lé, J. e Lé, M. (2002). *Dia de Reis – Evocando a tradição da Figueira da Foz*. Figueira da Foz: Ed. Autor.

Lé, J. e Lé, M. (2004). *Autos pastoris – Evocando a tradição de natal da Figueira da Foz*. Figueira da Foz: Ed. Autor.

Leal, J. (2001). Orlando Ribeiro, Jorge Dias e José Cutileiro: Imagens do Portugal mediterrânico. *Ler História*, 40, pp. 141-163.

Leite, R. (2005). Patrimônio e consumo cultural em cidades enobrecidas. *Sociedade e Cultura*, vol. 8 (2), pp. 79-89, Goiás: Universidade Federal de Goiânia.

Le Goff, J. (1996). *História e memória*. Campinas: UNICAMP.

Lehmann, H. (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.

Lemos, V. (1980). *Le théâtre traditionnel religieux en Portugal: Étude de quelques manifestations*. Dissertação de Mestrado. Paris: Université de Sorbonne.

Le Play, F. (1879). *La méthode de la science social*. Tours: Editora: Alfred Mame et fils.

Lewinsohn, A. (2009). *O ator brincante: No contexto do teatro de rua e do Cavalo-Marinho*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP.

Ligiéro, Z. (2008). O conceito de “*motrizes culturais*” aplicado às praticas performativas de origens africanas na diáspora americana. Anais do V Congresso ABRACE, Belo Horizonte. Acedido em 18 de Fevereiro de 2011, disponível em <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/etnocenologia/Thales%20Branche%20Paes%20de%20Mendon%20Entre%20gritos%20e%20risos%20a%20britncadeira%20dos%20mascarados%20na%20marujada%20de%20quatipuru%20pa.pdf>

Ligiéro, Z. (2010). Entrevista. XVII Festival Nordeste de Teatro, Guaramiranga, Setembro de 2010. Acedido em 18 de Fevereiro de 2011, disponível em <http://agua.art.br/fnt2010/noticias/32/teatro+de+questionamentos.html>

Ligiéro, Z., Pereira, V. & Telles, N. (Orgs.). (2009). Teatro e dança como experiência comunitária. Rio de Janeiro: EDUERJ.

Lima, E. (2006). Das vanguardas à tradição: Arquitetura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Lima, E. (2008). Espaço teatral e performatividade: Estratégias e táticas na cena moderna e contemporânea. *Urdimento*, 11, pp. 33-50.

Lima, E. & Caldeira, S. (2010). O espaço teatral, o corpo e a memória. *O Percevejo Online – Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cénicas*, vol. 2 (1), UNIRIO. Acedido em 6 de Dezembro de 2010, disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1362/1130>

Lima, F. P. (s/d). *A arte popular em Portugal – Teatro*. Lisboa: Verbo.

Lima, P. (1996). *Poesia popular no sul de Portugal*. Portel: Câmara Municipal Portel.

Lima, P. (1998). O estudo de décimas em Portugal e a sua contribuição para a história oral. *Arquivo de Beja*, 9 (3.^a série), pp. 79-95.

Lima, P. (2001). A décima e o improviso em Portugal. In M. Trapero (Coord.), *La décima: Su historia, su geografia, sus manifestaciones*. (pp. 153-178). Évora: Câmara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria.

Lima, P. (2005). *O fado operário no Alentejo*. Santiago do Cacém: Ministério da Cultura/ Câmara Municipal de Santiago do Cacém.

Lima, P. (2009). Programa para a salvaguarda do património imaterial do Alentejo: Apresentação. In P. Costa (Coord.), *Museus e património imaterial: Agentes, fronteiras, identidades*. (pp. 197-202). Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.

Lipovetsky, G. (1994). *O crepúsculo do dever*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2010). *A cultura-mundo: Resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.
- Litle, P. (1999). *Approaches to effective popular theatre, history, practice, theory and a case implementation*. Master of Arts. Wolfville: Acadia University.
- Loeffler, T. (2005). Looking deeply in: Using photo-elicitation to explore the meanings of outdoor education experiences. *Journal of Experiential Education*. Acedido em 21 de Maio de 2008, disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3907/is_200501/ai_n13635403
- Lopes, A. (2008). *A festa dos Bugios do Sobrado – Concelho de Valongo*. Lisboa: Apenas Livros.
- Lopes, J. (1996). *Tristes escolas: Práticas culturais estudantis no espaço escolar urbano*. Porto: Afrontamento.
- Lopes, M. (2000). A animação teatral em Portugal: Passado, presente e futuro. In M. Vieites (Coord.), *Animación teatral – Teorias, experiências, materiais*. (pp. 385-396). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Lopes, M. (2005). *Animação sociocultural em Portugal – Perspectiva histórica de 1974 a 1999*. Tese de Doutoramento. Salamanca: Universidade Pontifícia de Salamanca.
- Lopes, M. J. (2008). O lugar da educação artística: Para dar uma voz ao futuro. *Itinerários – Revista de Educação*, 6 (2.^a série), pp. 41-54.
- Lopes, M. S. (2006). *O saber dramático: A construção e a reflexão da formação de professores do 1.º ciclo do Ensino Básico*. Tese de Doutoramento. Braga: Instituto de Estudos da Criança – Universidade do Minho.
- Lopes-Júnior, F. (2001). As danças de Entrudo. In J. Bretão, *As danças do Entrudo: Uma festa do povo – Teatro popular da ilha Terceira*, vol. 2. (pp. 13-22). Angra do Heroísmo: Direcção Regional de Cultura.
- Lury, C. (2002). *Prosthetic culture: Photography, memory and identity*. Londres: Routledge.
- Lyra, L. (2005). *Mito rasgado: Performance e Cavalu-Marinho na cena “in processo”*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP.
- Lyotard, J. (1989). *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva.

Machado, I. (2008). O Auto da Compadecida e um personagem extraordinário. *Urdimento*, 11, pp. 113-122.

Macionis, J. (1997). *Sociology*. Nova Jérсия: Prentice Hall.

Madeira, C. (2008). O hibridismo nas artes performativas em Portugal. Tese de Doutoramento. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais – Universidade de Lisboa.

Madeira, C. (2010). *Híbrido: Do mito ao paradigma invasor?*. Lisboa: Mundos Sociais.

Maehr, M. & Braskamp, L. (1986). *The motivation factor: A theory of personal investment*. Lexington: Lexington Publications.

Maggio, J. (2007). Can the subaltern be heard? Political theory, translation, representation, and Gayatri Chakravorty Spivak. *Alternatives*, 32, pp. 419–443. Acedido em 28 de Outubro de 2009, disponível em http://www.jmaggio.com/uploads/2/8/0/5/2805377/maggio_on_spivak

Maguire, T. (2007). “*You’re only putting it on*”: Dressing up, identity and subversion in northern irish drama. *Postcolonial Text*, vol. 3 (3). Acedido em 14 de Novembro de 2008, disponível em <http://www.postcolonial.org/index.php/pct/article/download/711/445>

Mahon, M. (2000). The visible evidence of cultural producers. *Annual Review of Anthropology*, 29, pp. 467-492.

Makkonen, E. (2006). Producing the past together: Group interview and oral history. *Elore*, vol. 13 (1). Acedido em 14 de Janeiro de 2008, disponível em http://cc.joensuu.fi/~loristi/1_06/mak1_06.pdf

Malinowski, B. (2009). *Uma teoria científica da cultura*. Lisboa: Edições 70.

Manzini, Y. (2010). Do palco ao asfalto: Primeiras impressões sobre criação e técnica para a preparação de performances carnavalescas. In F. Ferreira & R. Müller (Org.), *Performance: Arte e antropologia*. (pp. 299-314). São Paulo: Hucitec.

Marchi, L., Saenger, J. & Corrêa, R. (2002). *Tocadores: Homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Palloti.

Marchi, L., Piedade, C. & Morais, D. (2010). *Caderno de danças do Alentejo*, vol. 1. Évora: PédeXumbo.

Marcus, G. (2004). O intercâmbio entre arte e antropologia: Como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, vol. 47 (1), pp. 133-158, São Paulo: USP.

Marinho, E. (1984). O folguedo popular como veículo de comunicação rural: Estudo de um grupo de Cavalo-Marinho. Dissertação de Mestrado. Recife: UFRPE.

Marranca, B. & Dasgupta, G. (Ed.). (1991). *Interculturalism & performance*. Nova Iorque: PAJ Publications.

Martin, J. (2004). *The intercultural performance handbook*. Londres: Routledge.

Martins, A. (1996). *Actividades dramáticas nos jardins-de-infância luso-chineses de Macau*. Tese de Doutoramento. Montreal: Université de Montréal.

Martins, A. (Coord.). (2002). *Didáctica das expressões*. Lisboa: Universidade Aberta.

Martins, M. (2001). “A racionalidade da linguagem humana – Aquilo que os discursos dizem e o que nós fazemos deles. *O Campo da Semiótica – Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 29, pp. 87-104).

Matarrasso, F. (2007). *Community Art*. Virtual Forum of Community Art, Utrecht. Acedido em 8 de Novembro de 2009, disponível em <http://vredevanutrecht.com/community-art/2007/06/07/francois-matarasso/>

Mateus, O. (1988). *Martinho*, col. Vicente. Lisboa: Quimera.

Matos, L. (1983). *As Brincas de Évora*, 3 vols. Documento gentilmente disponibilizado pelo autor, fruto de recolha efectuada com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, (n. pub).

Matos, L. (1985). *Carnaval em Évora – Enquadramento temporal das Brincas*. Congresso sobre o Alentejo: Semeando Novos Rumos, Évora, Outubro de 1985, vol. 3, pp. 1259-1262. Beja: Associação de Municípios do Distrito de Beja.

Matos, L. (2007). *Estórias do Sul*. Acedido em 6 de Janeiro de 2008, disponível em <http://estoriasdosul.blogspot.com/search?updated-min=20070101T00:00:00Z&updated-max=2008-01-01T00:00:00Z&max-results=35>

Maués, M. (2010). *Pássaro Junino: Alguns aspectos dramaturgicos*. Pássaro Tucano. Acedido em 11 de Setembro de 2010, disponível em <http://passarotucano.wordpress.com/2010/06/15/texto-sobre-a-dramaturgia-dos-passaros-juninos>

Maxwell, J. (2005). *Qualitative research design: An interactive approach*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Mayhew, H. (1851). *London labour and the London poor*. Londres: Griffin, Bohn, and Company, Stationer's Hall Court.

McCaslin, N. (1974). *Creative dramatics in the classroom*. Nova Iorque: David McKay.

McConachie, B. (2006). *Theatre and print cultures, 1500-1900*. In P. Zarrilli, B. McConachie, G. Williams & C. Sorgenfrei, *Theatre histories*. (pp. 149-275). Londres/ Nova Iorque: Routledge.

McHoul, A. (1996). *Semiotic investigations: Towards an effective semiotics*. Lincoln: University of Nebraska Press.

McKenzie, J. (2001). *Perform or else: From discipline to performance*. Londres/Nova Iorque: Routledge.

McLaren, P. (2000). *Multiculturalismo revolucionário*. Porto Alegre: Artmed.

Mead, M. (1970). *O conflito de gerações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Melo, D. (1997). *Salazarismo e cultura popular (1933-1958)*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

Mendes, L. (2008). *História do teatro em Montargil*. Portal do G.P.S.C. de Montargil. Acedido em 24 de Março de 2009, disponível em <http://montargil.forum-livre.com/t412-historia-do-teatro-em-montargil>

Mendonça, T. (2009). *Entre gritos e risos: A brincadeira dos mascarados na Marujada de Quatipuru*. Anais da V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, São Paulo. Acedido em 3 de Maio de 2010, disponível em <http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/etnociencia/Thales%20Branche%20Paes%20de%20Mendon%20E7a%20%20Entre%20gritos%20e%20risos%20a%20brincadeira%20dos%20mascarados%20na%20marujada%20de%20quatipuru%20pa.pdf>

Menéndez-Pidal, R. (1954). *Poesía juglaresca y origénes de la literaturas románicas*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Menuhin, Y. (1998). *Art, a key to the future*. Dossier de Dissémination du Séminaire International MUS-E, Bruxelas, Novembro de 1998, pp. 11-18. Bruxelas: International Yehudi Menuhin Foundation.

- Merriam, S. (1998). *Case study research in education*. São Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Mesnil, M. (1976). *La fête masquée: Dissimulation ou affirmation?*. *Cultures*, vol. 3 (2). Unesco.
- Metraux, G. (1976). Editorial: *Sur les fêtes et les carnivals*. *Cultures*, vol. 3 (1). Unesco.
- Michaellis, C. (1922). *Autos portuguesas de Gil Vicente y de la escuela vicentina*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas/Centro de Estudios Históricos.
- Mifsud-Chircop, G. (2002). *Past Carnival and New Year's Eve Drama in Malta*. *Folk Drama Studies Today – International Traditional Drama Conference 2002*.
- Miles, M. & Huberman, A. (1994). *Qualitative data analysis*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Miller, C. (2003). *Concentric circles: Traditional forms in contemporary performance*. CAN/API Publication, Março de 2003. Acedido em 8 de Dezembro de 2008, disponível em http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2003/03/concentric_circ_1.php
- Millington, P. (2002). *The origins and development of english folk plays*. Tese de Doutoramento. Sheffield: National Centre for English Cultural Tradition – University of Sheffield.
- Minois, G. (2003). *A história do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP.
- Montez, M. (1987). *Teatro tradicional popular de Paixão*. Dissertação de Mestrado. Lisboa. Universidade de Lisboa.
- Morais, J. (2006). *Ditos e apodos colectivos: Estudo de antropologia social no distrito de Évora*. Lisboa: Edições Colibri.
- Morais, J. (2010). *Religiosidade popular no Alentejo*. Lisboa: Edições Colibri.
- Moreno, W. (1997). *O Cavalo-Marinho de Várzea Nova: Um grupo de dança dramática em seu contexto sociocultural*. Dissertação de Mestrado. Pernambuco: UFPB.
- Morgan, D. (2002). *Focus group interviewing*. In J. Gubrium & J. Holstein (Eds.), *Handbook of interview research. Context & method*. (pp. 141-161). Thousand Oaks: Sage Publications.

Morin, E. (1999). Os sete saberes para a educação do futuro. Lisboa: Instituto Piaget.

Morin, E. (2000). A cabeça bem-feita. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Morin, E. (2002). A religação dos saberes: O desafio do século XXI. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Mota, J. (2011). Posfácio. In P. Brook. O espaço vazio. (pp. 213-214). Lisboa: Orfeu Negro.

Mota, J. (1994). Fragmentos de memória. In C. Machado, C. Porto & E. Vasques (Org.), Catálogo da exposição: Fragmentos de Memória, Encontro Acarte. (pp. 52-57). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Motta, G. (2008). Tragédia grega e cenográfica: A encenação dos textos trágicos. *Urdimento*, 11, pp. 89-100.

Moura, C. (2004). Dicionário da escravidão negra no Brasil. São Paulo: USP.

Moura, C. E. (1997). O teatro que o povo cria: Cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará: Da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult.

Mourato, A. (Coord.). (1980). Montalvão: Elementos para uma monografia desta freguesia do concelho de Nisa. Montalvão: Comissão Organizadora das Obras da Ermida de Nossa Senhora dos Remédios de Montalvão.

Mourinho, A. (1952). Teatro para o povo – Nem tudo se perdeu. *Mensário das Casas do Povo*, 71 (ano 6). Lisboa: Imprensa Oficinas Gráficas da Rádio Renascença.

Mourinho, A. (1956). Teatro rural em Trás-os Montes. *Mensário das Casas do Povo*, 51 (ano 11). Lisboa: Imprensa Oficinas Gráficas da Rádio Renascença.

Müller, R. (1990). Os Asuriní do Xingu: História e arte. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

Müller, R. (1995). Rituais religiosos e performance artística: Uma leitura antropológica do espetáculo *Bailarinas de Terreiro*. *Cultura e Vozes*, vol. 89 (3), pp. 128-133.

Müller, R. (1996). Ritual e performance artística. In J. Teixeira (Org.), *Performáticos, performance & sociedade*. (pp. 43-46). Brasília: UNB.

Murphy, J. (1994). *Performing a moral vision: An ethnography of Cavalo-Marinho, a brazilian musical drama*. Tese de Doutoramento. Nova Iorque: Columbia University.

Murteira, A. (2006). Alentejo nos alvares do século XXI: De um mundo rural a mundo urbano, mais universal. *Revista de Estudios Extremeños*, tomo 62 (3), pp. 1107-1130.

Myers, D. (2000). The funds, friends, and faith of happy people. *American Psychologist*, 55, pp. 56-67.

Nancy, J-L. (2004). *The inoperative community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Narang, R. (1992). Social justice and political education through non-formal education. *International Review of Education*, vol. 38 (5), pp. 542-546.

Neelands, J. (2007). Naming the political: The struggle over recognition in the politics of applied theatre. *Research in Drama Education*, vol. 12 (3), pp. 305-317.

Néspoli, E. (2004). *Performance e ritual: Processos de subjectivação na arte contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade de Campinas.

Neto, A. (1997). *Bumba-Meu-Boi no Maranhão*. São Luís: Alumar.

Neto, H. (2010). Usos e sentidos das categorias Arte e Cultura Popular no mundo social das quadrilhas juninas do Recife-PE. In M. Cavalcanti & R. Gonçalves (Orgs.), *Seminário Circuitos da Cultura Popular*. (pp. 7-26). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS.

Neves, L. (1963). O teatro popular na expansão colonial dos portugueses. *Actas do 1.º Congresso de Etnografia e Folclore, Câmara Municipal de Braga, (22 a 25 de Junho de 1956)*, vol. 3, (pp. 164-165), Lisboa: Biblioteca Social e Corporativa.

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

Nicholson, H. (2009). Intergenerational reminiscence theatre. In M. Prendergast & J. Saxton (Eds.), *Applied theatre: International case studies*. (pp. 174-178). Bristol: Intellect Books.

Nico, B. (2004). A educação no epicentro do desenvolvimento local: O caso da freguesia de São Miguel de Machede. *Actas do 3.º Simpósio sobre Organização e Gestão Escolar – Políticas e Gestão Local da Educação*, pp. 323-327. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Nico, B. (2006). Quando o nosso futuro também é uma questão nossa. *Memória Alentejana*, 19-20, pp. 69-71.

Nicolescu, B. (2001). Peter Brook and traditional thought. *Gurdjieff International Review*, vol. 4 (2). Acedido em 21 de Abril de 2010, disponível em <http://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm>

Nietto, E. (2005). El valor de la fotografía: Antropología e imagen. *Gazeta de Antropologia*, 21, artigo 4. Acedido em 23 de Agosto de 2008, disponível em http://www.ugr.es/~pwlac/G21_04Eva_Martin_Nieto.html

Nogueira, C. (2005a). *Cantigas ao desafio e estetização da fala: Natureza, modalidades, função*. Lisboa: Apenas Livros.

Nogueira, C. (2005b). *Do papel à voz: As Papeladas ou o teatro popular de Valongo*. Lisboa: Apenas Livros.

Nogueira, C. (2007). Aspectos do teatro popular de Valongo: As Papeladas. *Forma Breve*, 5. Acedido em 11 de Dezembro de 2009, disponível em <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/viewArticle/24>

Nogueira, C. (2008). *A lenda de Pedro Sem: Da oralidade à poesia romântica, ao cordel (português e brasileiro) e à literatura para crianças e jovens*. Lisboa: Apenas Livros.

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

Nogueira, M. (2006a). Reflections on the impact of a long term theatre for community development project in Southern Brazil. *Research in Drama Education*, 11 (2), pp. 219-234.

Nogueira, M. (2006b). Tentando definir o teatro na comunidade. *Revista Dapesquisa*, vol. 2 (2). Acedido em 4 de Janeiro de 2008, disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeo.pdf

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

Nogueira, M. (2008a). A opção pelo teatro em comunidades. *Urdimento*, 10, pp. 127-136.

Nogueira, M. (2008b). *Teatro com meninas e meninos de rua: Nos caminhos do Ventoforte*. São Paulo: Perspectiva.

Nogueira, M. (Org.). (2009). Anais do 1.º Seminário Teatro na Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades, Florianópolis, 12 a 14 de Novembro de 2008. Florianópolis: UDESC.

Nogueira, M. (2010). Folheto de divulgação das actividades do núcleo de Formação de Facilitadores em teatro e comunidade (FOFA), Florianópolis.

Nogueira, M., Valente, L. & Bezelga, I. (2009). Práticas de teatro e comunidade no contexto luso-brasileiro: Intervenção social e expressão estética. Projecto apresentado ao abrigo do convénio FCT/CAPES.

Nóvoa, A. (Coord.). (1992). Os professores e a sua formação. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Nóvoa, A. & Finger, M. (Eds.). (1988). O método (auto)biográfico e a formação. Lisboa: Ministério da Saúde.

Nunez, Q. & Beraza, M. (1989). La comunicación en las instituciones escolares. In Q. Martín-Moreno (Coord.), Organizaciones educativas. (pp. 169-238). Madrid: UNED.

Oliveira, C. (2004). Paisagens e patrimónios – Novos caminhos para os territórios rurais: A experiência de uma Associação de Desenvolvimento Local no Alentejo. II Congresso de Estudos Rurais, Angra do Heroísmo. Acedido em 27 de Setembro de 2008, disponível em <http://www.sper.pt/IICER/temas3.htm>

Oliveira, E. (2005). “*Diálogos com o teatro popular do Nordeste*”, Resenção sobre M. Camarotti, Resistência e voz: O teatro do povo do Nordeste. Sociedade e Estado, vol. 20 (2), Brasília. Acedido em 24 de Janeiro de 2007, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269922005000200011

Oliveira, E. V. (1995). Festividades cíclicas em Portugal. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Oliveira, J. (2006). Catirina, o Boi e sua vizinhança: Elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator. Dissertação de Mestrado. Brasília: Universidade de Brasília.

Olson, D. & Torrance, N. (Orgs.). (2001). The making of literate societies. Oxford: Blackwell Publishers.

Ong, W. (1982). Orality and literacy: The technologizing of the world. Londres: Methuen.

O'Neill, C. (1995). Drama worlds: A framework for process-drama. Portsmouth: Heinemann.

O'Toole, J. (2007). Applied theatre: New forms for new audiences. Keynote address on Drama and Theatre Education Conference, (May, 2007). University of Taiwan. n/ed.

Pain, A. (1991). *L'éducation informelle: Les effets formateurs dans le quotidien*. Paris: L'Harmattan.

Pais, J. (2008). *Culturas de Grupos*. Portugal: Percursos de Interculturalidade, vol. 2. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME). Acedido em 9 de Julho de 2009, disponível em www.oia.acidi.gov.pt/docs/Col...Intercultura/2_PI_Cap6.pdf

Paiva, C. (2003). *Heranças antigas, medievais e da Commedia dell'Arte no teatro popular brasileiro: Os personagens cômicos da nau catarineta*. Tese de Doutoramento. Rio de Janeiro: UNIRIO.

Passos, A. (1999). *Bonecos de Santo Aleixo: A sua impossível história – As marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos títeres alentejanos*. Évora: Centro Dramático de Évora (CENDREV).

Patrício, M. (org.). (1997). *A Escola cultural e os valores – Congresso da Associação da Educação Pluridimensional e Escola Cultural*. Porto: Porto Editora.

Patton, M. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Newbury Park: Sage Publications.

Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du theatre*. Paris: Dunod.

Pavis, P. (2001). *Les études théâtrales et l'interdisciplinarité*. *L'Annuaire Théâtral – Revue Québécoise d'Études Théâtrales*, 29, pp. 13-27. Acedido em 4 de Agosto de 2009, disponível em <http://id.erudit.org/iderudit/041453ar>

Pavis, P. (2003). *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva.

Pavis, P. (2004). Jacques Coupeau. In *Why a theatre laboratory? Conference to the Memory of Fabrizio Cruciani – Why a theatre laboratory?* (pp. 33-37), (Aarhus, 4 de Outubro de 2004). Acedido em 22 de Março de 2008, disponível em http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_2_2004.pdf

Pavis, P. (2008). *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva.

Peirce, C. (1990). *Semiótica*. S. Paulo: Perspectiva.

Penoni, I. (2009). Dos dramas sociais de Victor Turner à complexidade fictício-ritual de Carlo Severi ou mais um “*ir e vir*” entre o teatro e a antropologia. VIII Reunión de Antropología del Mercosur (RAM): Diversidad y Poder en América Latina, Buenos Aires, 29 de Setembro a 2 de Outubro de 2009. Acedido em 10 de Agosto de 2010, disponível em <http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2035%20%E2%80%93%20Antropolog%C3%ADa%20del%20Estado/GT34%20%20Poinencia%20%5BRibeiro%5D.pdf>

Pereira, P. (2002). *Das Tchiloli von São Tomé: Die wege des karolinischen universums*. Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt, 2002.

Pereira, P. (2010). *Caminhos do universo carolíngio: O Tchiloli de São Tomé*. Texto policopiado cedido pelo autor.

Petitot, J. (1988). Centrado/acentrado. Enciclopédia Einaudi, vol. 13, pp. 336-393, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Pettitt, T. (2002). The folk interlude: Dramatic aspects of traditional games, gambols and songs. In E. Cass and P. Millington (Eds.). *Folk Drama Studies Today: The International Traditional Drama Conference*. (pp. 67-88). Sheffield: Traditional Drama Research Group.

Pettitt, T. (2005). When the golden bough breaks. *Nordic Journal of English Studies*, . Acedido em 27 de Fevereiro de 2009, disponível em <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/issue/view/12>

Piaget, J. (1978). *A formação da simbologia na criança*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Picão, J. (1937). *Através dos campos: Usos e costumes agrícola-alentejanos (concelho de Elvas)*. Lisboa: Guimarães Editores.

Picchio, L. (1964). *História do teatro português*. Lisboa: Portugália Editora.

Pineau, G. & Le Grand, J. (1993). *Les histoires de vie*. Paris: PUF.

Pinto, M. (2000). *A Bugiada: Festa, luta e comunicação*. Comunicação apresentada ao IV LUSOCOM – Encontro Lusófono de Ciências da Comunicação, São Vicente (Brasil), 19 a 22 de Abril de 2000.

Poirier, J., Clapier-Valladon, S. & Paybaut, P. (1995). *Histórias de vida*. Oeiras: Celta Editora.

Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, vol. 2 (3), pp. 3-15, Rio de Janeiro.

Posner, B. (2008). Play's the thing: Reflections on leadership from the theater. *Journal of Management Inquiry*, vol. 17 (1), pp. 35-41.

Postic, M. (1990). *A relação pedagógica*. Coimbra: Coimbra Editora.

Pradier, J-M. (1998). Etnocenologia, o corpo do espírito. *Reportório de Teatro e Dança*, 1, pp. 9-21, Salvador.

Pradier, J-M. (1999). Etnocenologia. In C. Greiner & A. Bião (Org.), *Etnocenologia: Textos selecionados*. (pp. 23-30). São Paulo: Annablume.

Prendergast, M. & Saxton, J. (2009). *Applied theatre: International case studys and challenges of practice*. Bristol: Intellect Books.

Prentki, T. (2006). Foreword. In K. Epskamp, *Theatre for development: An Introduction to context, applications and training*. (pp xiv – xvii). Londres: Zed Books.

Prentki, T. (2008), Carnival, contradiction and the folly of being human. *The International Conference: Carnival, "a people's art" and taking the streets*, Toronto, 30 de Julho a 3 de Agosto de 2008. Acedido em 4 de Dezembro de 2009, disponível em <http://www.carnivalconference.ca/speakers.html>

Prentki, T. (2009). Contra-narrativa, ser ou não ser: Esta não é a questão. In M. Nogueira (Org.), *Teatro na comunidade: Interações, dilemas e possibilidades*. (pp. 13-36). Florianópolis: UDESC.

Prentki, T. & Preston, S. (2009). *The applied theatre reader*. Oxon: Routledge.

Prentki, T. & Selman, J. (2000). *Popular theatre in political culture: Britain and Canada in focus*. Portland: Intellect Books.

Preston, M. (2002). Reading Chapbooks Closely: Gleaning Evidence about their Composition, History and Relationship to Oral Traditions. In E. Cass & P. Millington (Eds.). *Folk Drama Studies Today: The International Traditional Drama Conference*. (pp. 133-175). Sheffield: Traditional Drama Research Group.

Preston, S. & Prentki, T. (Eds.). (2008). *The Routledge companion to applied theatre*. Londres: Routledge.

Prezado, S. (1944). Auto da Pastora e da Velha Gaiteira para se representar nas matinas de Natal em Lisboa ano de 1944. *Seara Nova*, pp. 7-8.

Priest, S. (1998). *Doing media research: An introduction*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Propp, V. (1968). *Morphology of a folktale*. Texas: University of Texas Press.

Propp, V. (1992). *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.

Prosser, J. & Schwartz, D. (1998). Photographs within the sociological research process. In J. Prosser (Ed.), *Image based research: A sourcebook for qualitative researchers*. (pp. 115-130). Londres: Routledge Falmer.

Pupo, M. (2008). Dentro ou fora da escola?. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas – Especial*, vol. 1 (10), pp. 55-60.

Queiroz, M. (1992). *Carnaval brasileiro: O vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense.

Quivy, R. & Campenhoudt, L. (2008). *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva.

Ramos, F. (1997). *Os proprietários da sombra: Vila Velha revisitada*. Lisboa: Universidade Aberta.

Ramos, F. (2010). *Vinho do Alentejo – Temas culturais*. Lisboa: Edições Colibri.

Ramos, F. & Silva, C. (2003). *Tratado das alcunhas alentejanas*. Lisboa: Edições Colibri.

Ramos, M. (Coord.). (2002). *A matéria do património: Memórias e identidades*. Lisboa: Edições Colibri.

Ramos, R. (1998). O chamado problema do analfabetismo: As políticas de escolarização e a persistência do analfabetismo em Portugal (séculos XIX e XX). *Ler História*, 35, pp. 45-70.

Ramos-do-Ó, J. (1993). *O dispositivo cultural nos anos da “Política do Espírito” (1933-1949): Ideologia, instituições, agentes e prática*. Dissertação de Mestrado. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa,

Raposo, P. (1997). Resenções de David Parkin, Lionel Caplan e Humphrey Fisher (Eds.) *The politics of Cultural Performance*, Oxford, Berghahn Books, 1996. *Revista Etnográfica*, vol. 1 (1), pp. 164-165.

Raposo, P. (1998). O Auto da Floripes: Cultura popular, etnógrafos, intelectuais e artistas. *Revista Etnográfica*, vol. 2 (2), pp. 189-219.

Raposo, P. (2000). *Teatro popular: Reinventar a beleza do morto*. Comunicação apresentada no Colóquio GEFAC - Teatro Popular, Coimbra. (Texto disponibilizado pelo autor)

- Raposo, P. (2003). O papel das expressões performativas na contemporaneidade. Identidade e cultura popular. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.
- Raposo, P. (2004). Do ritual ao espectáculo: “*Caretos*”, intelectuais, turistas e media. In M. Silva (Org.), *Outros trópicos. Novos destinos turísticos. Novos Terrenos da Antropologia*. Lisboa: Livros Horizonte. Acedido em 13 de Junho de 2008, disponível em http://ceas.iscte.pt/artigos/raposo_2004_ritual.pdf
- Raposo, P. (2005). Performances culturais: Construindo um terreno. Ritual e Performance. Acedido em 2 de Setembro de 2010, disponível em <http://ritualeperformance.blogspot.com/2005/09/performances-culturais-construindo-um.html>
- Raposo, P. (2006). *Caretos de Podence: Um espectáculo de reinvenção cultural*. In B. Pereira (Coord.), *Rituais de Inverno com máscaras*. (pp. 75-100). Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Raposo, P. (2010). Diálogos antropológicos: Da teatralidade à performance. In F. Ferreira & R. Müller (Org.), *Performance: Arte e antropologia*. (pp. 19-49). São Paulo: Hucitec.
- Rasmussen, B. (2000). Applied theatre and the power of play: An international viewpoint. *Applied Theatre Researcher*, 1, artigo 2. Acedido em 11 de Fevereiro de 2009, disponível em http://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0006/81798/Rasmussen.pdf
- Read, H. (1982). *A educação pela arte*. Lisboa: Edições 70.
- Rebello, L. (1977). *O primitivo teatro português*, col. Biblioteca Breve. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Redfield, R. (1971). *The little community and peasant society and culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Reeves, M. (1969). *The influence of prophecy in the later Middle Ages: A study in Joachimism*. Oxford: Clarendon Press.
- Reis, F. (2006). *Comunidades radiofónicas: Um estudo etnográfico sobre a rádio local em Portugal*. Tese de Doutoramento. Lisboa: ISCTE.
- Ribas, T. (1970). Para o estudo do teatro popular e das danças dramáticas. *Permanência: revista mensal de actualidades ultramarinas*, 1, (3) (pp. 22-23).
- Riessman, C. (1993). *Narrative Analysis*. Newbury Park: Sage.

Robinson, K. (2001). *Out of your minds: Learning to be Creative*. Oxford: Capstone.

Rocha, A. (2003). Tecnologias audiovisuais na construção de narrativas etnográficas, um percurso de investigação. *Campos*, 4, pp. 113-134.

Rocha-Trindade, B. & Mendes, L. (1996). *Educação intercultural de adultos*. Lisboa: Universidade Aberta/Dpartamento de Educação Básica- Ministério da Educação.

Rodrigues, A. (1993). *Comunicação e cultura: A experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Editorial Presença.

Rodrigues, A. & Esteves, M. (1993). *A análise de necessidades formativas na formação de professores*. Porto: Porto Editora.

Rodrigues, M. (2007). *A Oração no Horto: Um auto quinhentista e suas recuperações*. *Via Spiritus*, 14, pp. 91-108.

Rodríguez, A. (2000). *La fiesta de Elche. Un marco simbólico-identitario*. *Gazeta de Antropologia*, 16. Acedido em 8 de Maio de 2008, disponível em http://www.ugr.es/~pwlac/G16_13Antonio_Baile_Rodriguez.html

Rogers, C. (1977). *A pessoa como centro*. São Paulo: EDUSP.

Roig, E. (2009). *La “mano parlante” en los manuscritos medievales*. *Tessella – Mundos Medievales*. Acedido em 23 de Março de 2011, disponível em <http://tessella.wordpress.com/2009/04/16/la-mano-parlante-en-los-manuscritos-medievales>

Rosas, F. (2001). *O salazarismo e o homem novo: Ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo*. *Análise Social*, vol. 35, (157), pp. 1031-1054.

Roubine, J-J. (1990). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: Bordas.

Rubridge, S. (1995). *Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts*. In P. Campbell (Ed.), *Analysing performance: Interpretations, issues, ideologies*. (pp. 219-233). Manchester: Manchester University Press.

Ruiz, J. & Trapero, M. (2001). *Origen de la décima*. In M. Trapero (Coord.), *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*. (pp. 15-41). Évora: Câmara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria.

Ryan, M. & Deci, E. (2000). *Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and new directions*. *Contemporary Educational Psychology*, vol. 25 (1), pp. 54-67.

Ryngaert, J-P. (1981). O jogo dramático no meio escolar. Coimbra: Centelha.

Ryngaert, J-P. (1995). Introdução à análise do teatro. São Paulo: Martins Fontes.

Said, E. (1995). Cultura e imperialismo. São Paulo: Companhia das Letras.

Said, E. (2001). Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras.

Saint-Jacques, D. (1991). L'attitude créative en activités dramatiques et description d'une pratique des recherche qualitative. Montréal : Les publications de la Faculté des Sciences de l'Éducation, Université de Montréal

Sanchis, P. (1983). Arraial: Festa de um povo. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Santos, A. (1999). Estudos de psicopedagogia e arte. Lisboa: Livros Horizonte.

Santos, B. (1989). Os direitos humanos na pós-modernidade. Coimbra: Centro de Estudos Sociais/CES.

Santos, B. (2007). Um discurso sobre as ciências. Porto: Afrontamento.

Santos, I. (1995). Escritura da voz e memória do texto: Abordagens atuais da literatura popular brasileira. In Z. Bernd & J. Migozzi (Org.), Fronteiras do literário: Literatura oral e popular Brasil/França. (pp. 31-43). Porto Alegre: UFRGS.

Santos, M. (2007). Por uma outra globalização: Do pensamento único a consciência universal. Rio de Janeiro: Record.

Santos, M. L. (1998). As políticas culturais em Portugal, relatório nacional: Programa europeu de avaliação das políticas culturais nacionais. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Santos, N. (2009). A arte do efêmero, carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Apicuri.

Saraiva, A. (1992). Gil Vicente e o fim do teatro medieval. Lisboa: Gradiva.

Saraiva, C. (2006). Rapazes e almas no período invernal. In B. Pereira (Org.), Rituais de Inverno com máscaras. (pp. 111-131). Lisboa: Instituto Português de Museus.

Sardinha, J. (2000). Tradições musicais da Estremadura. Vila Verde: Tradisom.

Saukko, P. (2003). *Doing research in cultural studies: An introduction to classical and new methodological approaches*. Londres: Sage Publications.

Schechner, R. (1973). Drama, script, theatre, and performance. *The Drama Review: TDR*, vol. 17 (3).

Schechner, R. (1979). Post modern performance-two views. *Performing Arts Journal*, vol. 4 (12), pp. 9-22.

Schechner, R. (1982). *The end of humanism*. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications.

Schechner, R. (1983). *Performative circumstances: From the Avant Garde to Ramilila*. Calcutá: Seagull Books.

Schechner, R. (1985). *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.

Schechner, R. (1988). *Performance theory*. Londres/Nova Iorque: Routledge.

Schechner, R. (1994). *Environmental theater*. Nova Iorque: Applause Acting Series.

Schechner, R. (1995). *The future of ritual: Writings on culture and performance*. Londres/Nova Iorque: Routledge.

Schechner, R. (1998). What is performance studies anyway?. In J. Lane & P. Phelan (Eds.), *The ends of performance*. (pp. 357-362). Nova Iorque: New York University Press.

Schechner, R. (2002). *Performance studies*. Nova Iorque: Routledge.

Schechner, R. (2003). O que é performance. *O Percevejo*, 12, pp. 25-50, Rio de Janeiro.

Schechner, R. (2004). Irradiations in the USA: Why a Theatre Laboratory in the third Millennium, Keynote address at ISTA Conference, Why a Theatre Laboratory?, Aarhus, 6 de Outubro de 2004.

Schechner, R. & Appel, W. (Orgs.). (1990). *By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Press of University of Cambridge.

Schechter, J. (2003). *Popular theatre: A source book*. Londres: Routledge.

Schreiber, R. & Stern, P. (Eds.). (2001). *Using grounded theory in nursing*. Nova Iorque: Springer.

Scherer-Warren, I. (2006). Das mobilizações às redes de movimentos sociais. *Sociedade e Estado*, vol. 21 (1), pp. 109-130, Brasília.

Schininá, G. (2004). Here we are: Social theatre and some open questions about its developments. *The Drama Review: TDR*, vol. 48 (3).

Schmidt, L. (1964) *Le théâtre populaire européen*, vol. 3, col. Folklore Européen. Paris: Editions G. P. Maison Neuve et Larousse.

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

Seibert, G. (2009). Carlos Magno no Equador – A introdução do Tchiloli em São Tomé. *Revista Latitudes – Cahiers Lusophones*, 36, pp. 16-20.

Shaw, A. (2006). *En dialogue avec Bakhtine: Carnavalsation, carnavalesque et carnaval au coeur du roman*. Dissertação de Mestrado. Lakehead: Lakehead University.

Seligman, M. & Csikszentmihalyi, M. (2000). Positive psychology: An introduction. *American Psychologist*, 55 (1), pp. 5-14.

Siks, G. (1977). *Drama with children*. Nova Iorque: Harper & Row.

Silva, A. (2007). O teatro e a expressão dramática no sistema de ensino português. Comunicação oral na Conferência Nacional de Educação Artística, Porto, 29 a 31 de Outubro.

Silva, A. S. (2000). *Cultura e desenvolvimento: Estudos sobre a relação entre ser e agir*. Oeiras: Celta Editora.

Silva, M. (2005). *Boi-Bumbá de Parintins: Arte e significação*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP.

Silva, R. C. (2008). *Superar no movimento: Etnografia de performances de Pirráias em Recife e mais além*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Silva, R. (2005). Entre “*artes*” e “*ciências*”: A noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, vol. 11 (24), Porto Alegre. Acedido em 30 de Julho de 2010, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010471832005000200003&script=sci_arttext

Simplicio, M. (1997). *Evolução e morfologia do espaço urbano de Évora*. Tese de Doutoramento. Évora: Universidade de Évora.

Singer, M. (1972). *When a great tradition modernizes*. Chicago: University of Chicago Press.

Six, J. (2001). *Dinâmica da mediação*. Belo Horizonte: Editora Del Rey.

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

Slade, P. (1968). *Experience of spontaneity*. Londres: Longman.

Sousa, A. (2003). *Educação pela arte e artes na educação*. Almada: Instituto Piaget.

Souza, V. (1993). O teatro italiano contemporâneo: O presente de antiquíssimas raízes. *Itinerários*, 6. Acedido em 8 de Novembro de 2009, disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/itinerarios/article/view/2474/2058>

Spendlove, D. & Wyse, D. (2005). Creative Learning: Definitions and Barriers. In A Craft, T. Cremin & P. Burnard (Eds.), *Creative Learning 3-11 and How We Document It: What, How and Why?*. (pp. 19-33). Stoke on Trent: Trentham Books.

Spivak, G. (1988). Can the subaltern speak?. In C. Nelson & L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*. (pp. 271-315). Urbana: University of Illinois Press.

Spolin, V. (1982). *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Spolin, V. (2006). *Jogos teatrais: O fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva.

Spradley, J. (1980). *Participant observation*. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston.

Sprinthall, N. & Sprinthall, R. (1993). *Psicologia educacional*. Lisboa: McGraw-Hill.

Srampickal, J. (1994). *Voice to the voiceless: The power of people's theatre in India*. Londres: Hurst & Co.

Stake, R. (2005). Qualitative case studies. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research*. (pp. 443-466). Thousand Oaks: Sage Publications.

Stambaugh, A. (2002). La traducción transfronteriza del performance. Palestra no Seminário do Hemisferic Institut, Lima. Acedido em 2 de Maio de 2009, disponível em <http://hemi.nyu.edu/eng/seminar/peru/call/workgroups/perftheoryaprieto.shtml>

Strauss, A. & Corbin, J. (1998). Grounded theory methodology: An overview. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Collecting and interpreting qualitative materials*. (pp. 158-183). Thousand Oaks: Sage Publications.

Suassuna, A. (2008). *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Taussig, M. (1992). *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. Nova Iorque: Routledge.

Taylor, D. (2000). Denise Stoklos: The politics of decipherability. *The Drama Review: TDR*, vol. 44, (2), pp. 7-29.

Taylor, D. (2001). Hacia una definición de performance (M. Fuentes, trad.). 2.º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance y Política. Acedido em 24 de Agosto de 2009, disponível em <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html>

Taylor, D. (2003). *The Archive and the repertoire: Performing cultural memories in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Taylor, P. (2002). Evaluating Applied Theatre. *Applied Theatre Researcher*, 3, artigo 6. Acedido em 2 de Maio de 2008, disponível em http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0010/54973/after-thought.pdf

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

Telles, N. (2005). Poética e política na pedagogia teatral: A formação de atores/atuadores do grupo "*Ói nós aqui traveiz*". *Drama Teatro – Revista Digital de Teatro em Venezuela*, 16. Acedido em 1 de Novembro de 2010, disponível em <http://www.dramateatro.arts.ve/>

Telles, N., Pereira, V. & Ligiéro, Z. (2009). *Teatro e Dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: UERJ.

Tenderini, M. (2003). *Na pisada do galope: Cavalo-Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE.

- Terra, C. (1985). Abordagem cultural do fundamento: O Lavrador. Congresso sobre o Alentejo: Semeando Novos Rumos, Évora, Outubro de 1985, vol. 3, pp. 1263-1342. Beja: Associação de Municípios do Distrito de Beja.
- Thiollent, M. (2007). Metodologia da pesquisa-ação. São Paulo: Cortez.
- Thomashow, M. (1998). A identidade ecológica: Tornar-se um ambientalista reflexivo. Lisboa: Instituto Piaget.
- Thompson, J. (2008). Applied theatre: Bewilderment and beyond. Oxford: Peter Lang.
- Thompson, S. (1977). The folktale. Los Angeles: University of California Press.
- Tillis, S. (1999). Rethinking folk drama. Westport: Greenwood Press.
- Tinhorão, J. (2000). As festas no Brasil colonial. São Paulo: Editora 34.
- Tokofsky, P. (1995). Interpreting Carnival: The case of the Streckschere. In R. Bendix & R. Zumwalt (Eds.), *Folklore interpreted – Essays in honour of Alan Dundes*. (pp. 449-465). Nova Iorque: Garland Publishing.
- Tonkiss, F. (2004). Using focus groups. In C. Seale (Ed.), *Researching society and culture*. (pp. 193-206). Londres: Sage Publications.
- Tönnies, F. (1957). *Community and society*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Topa, F. (1998). Folguedos escatológicos inéditos do século XVIII — Versos de Entrudo em metáforas fedorentas, uma Peidorrada e três Peidologias. Porto: Ed. Autor.
- Torgal, L. & Homem, A. (1982). Ideologia salazarista e “*cultura popular*”: Análise de uma biblioteca de uma Casa do Povo. *Análise Social*, vol. 18 (72-74), pp. 1437-1464.
- Torrance, E. & Sisk, D. (1997). Creative problem solving and role playing. In E. Torrance & D. Sisk, (Eds.), *Gifted and talented children in the regular classroom*. (pp. 69-81). Nova Iorque: Creative Education Foundation Press.
- Trapero, M. (2001). La décima popular en la tradición hispánica. In M. Trapero (Coord.), *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*. (pp. 61-100). Évora: Câmara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria.

Trapero, M. & Díaz-Pimienta, A. (2001). Glosario de la décima y de la improvisación poética. In M. Trapero (Coord.), *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*. (pp. 249-264). Évora: Câmara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria.

Trilla, J. (1996). *La educación fuera de la escuela. Ámbitos no formales y educación social*. Barcelona: Ariel.

Trilla, J. (Ed.). (1997). *Animación sociocultural. Teorías, programas y ámbitos*. Barcelona: Ariel Educación.

Tur, O., Veiga, F., Viñas, C., Jacinto, R. & Saraiva, C. (2001). O suicídio em Portugal e Espanha – Padrões e contrastes de uma geografia plural. *Psiquiatria Clínica*, 22 (1), pp. 49-58.

Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. Nova Iorque: PAJ Publications.

Turner, V. (1986). Dewey, Dilthey, and drama: An essay. In V. Turner & E. Bruner (Eds.), *The anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press.

Turner, V. (1987). *The anthropology of performance*. Nova Iorque: PAJ Publications.

Turner, V. (1995). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Nova Jérícia: Transaction Publishers.

Turner, V. (2005). *Floresta de símbolos: Aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: Universidade Federal Fluminense.

Turner, V. & Bruner, E. (Eds.). (1986). *The anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press.

Ubersfeld, A. (1981). *L'école du spectateur: Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales.

Úcar, X. (1992). *El teatro en la animación sociocultural: Técnicas de intervención*. Madrid: Diagrama.

Úcar, X. (1993). La animación teatral: Los procesos de evaluación de intervenciones socioculturales implementadas por medio de técnicas y elementos teatrales. *Revista Interuniversitaria de Teoría de la Educación*, vol. 5, pp. 159-177, Universidad de Salamanca.

- Úcar, X. (2000). La evaluación de actividades y proyectos de animación teatral. RELIEVE, vol. 6 (1). Acedido em 27 de Fevereiro de 2009, disponível em http://www.uv.es/RELIEVE/v6n1/RELIEVEv6n1_3.htm
- Usher, R. (1996). Postmodernism and education. Londres: Routledge.
- Vala, J. (1999). A análise de conteúdo. In A. S. Silva & J. Pinto (Orgs.), Metodologia das ciências sociais. (pp. 101-128). Porto: Edições Afrontamento.
- Valente, J. (1999). Estado novo e alegria no trabalho: Uma história política da FNAT (1935-1958). Lisboa: Edições Colibri.
- Valente, L. (1991). Therapeutic drama and psychological health: An examination of theory and practice in dramatherapy. PhD dissertation. Cardiff: Wales University.
- Valente, L. (1995). "Dramaterapia: Aspectos relevantes na formação de professores e educadores. Actas do II Congresso da Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação, Braga, pp. 401-411.
- Valente, L. (1999). Expressão dramática. Relatório pedagógico do concurso para provimento de um lugar de Professor Associado da Universidade de Évora.
- Valente, L. (2000). Da educação pela arte às expressões artísticas integradas: Contributos de uma formação holística de professores. In C. Cabral (Org.), Estudos de Homenagem ao Dr. Arquimedes da Silva Santos, col. Biblioteca do Educador Profissional. (pp. 143-151). Lisboa: Livros Horizonte.
- Valente, L. (2001). Dorothy Heathcoate: Aprender através do drama. In T. Santos & S. Pereira (Orgs.), Leonor da Fonseca: A portuguesa de Nápoles. (pp. 219-227). Lisboa: Livros Horizonte.
- Valente, L. (2005). Teatro e comunidade na construção de uma cidadania inclusiva. REVUÉ, 4, Universidade de Évora.
- Valente, L. (2008). Dramaterapia e saúde psicológica: Contributos numa educação para a saúde. In J. Bonito (Org.), Educação para a saúde no século XXI: Teorias, modelos e práticas. Évora: Universidade de Évora.
- Valente, L. (2009a). Social theatre: An integration of education and arts. In S. Jennings (Ed.), Dramatherapy and social theatre: Necessary dialogues. (pp. 157-165). Londres: Routledge.
- Valente, L. (2009b). Teatro emancipatório e investigação-acção participante. Itinerários – Revista de Educação, 9 (2.^a série), pp. 25-33.

Valente, L., Lourenço, C. & Charréu, L. (1998). Educação pela arte: Uma experiência portuguesa. Actas III Jornades d'História de L'Éducació Artística, Universitat de Belles Arts, Facultat de Barcelona, pp. 113 -126.

Valverde, P. (2000). Máscara, mato e morte: Textos para uma etnografia de São Tomé. Oeiras: Celta Editora.

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

Vasconcelos, G. (2007). O cômico no Bumba-Meu-Boi. Dissertação de Mestrado. São Luís: UFMA.

Vasconcelos, J. (2003). Passos da fé e da folia. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP.

Vasconcelos, J. L. (1976a). Teatro popular português, tomo 1 – Religioso, (Coordenação e notas de António Machado Guerreiro). Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.

Vasconcelos, J. L. (1976b). Teatro popular português, tomo 2 – Profano. (Coordenação e notas de António Machado Guerreiro). Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.

Vasconcelos, J. L. (1979). Teatro popular português, tomo 3 – Açores, (Coordenação e notas de António Machado Guerreiro). Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.

Vasconcelos, J. L. (1985). Etnografia portuguesa – Tentativa de sistematização, vol. 9. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Vasques, E. (2007). Não há neutralidade no nomear e no conceptualizar em educação (artística). Comunicação proferida na Conferência Nacional de Educação Artística, Porto.

Velho, G. & Kuschir, K. (1996). Mediação e metamorfose. Revista Mana – Estudos de Antropologia Social, vol. 2 (1), pp. 97-108.

Veloso, J. (2010). O mestre morreu. Viva o novo mestre. Anais do VI Congresso da ABRACE. Acedido em 4 de Março de 2011, disponível em <http://portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Jorge%20das%20Gra%e7as%20Veloso%20-%20O%20Mestre%20morreu.%20Viva%20o%20novo%20Mestre.%20Resumo.pdf>

Veneziano, N. (2002). A cena de Dario Fo: O exercício da imaginação. São Paulo: Códex.

Vico, G. (1968). *The new science of Gian Battista Viço*. Londres: Cornell University Press.

Vieira, C. (1977). *Em busca de um teatro popular*. São Paulo: Unesco.

Vieira, J. (2005). No Carnaval... as "*Brincas*". *Animação Sociocultural e Juventude*. Acedido em 1 de Março de 2008, disponível em <http://anijovem.blogspot.com/2005/02/no-carnaval-as-brincas-1.html>

Vieites, M. (2000). *Animación teatral – Teorias, experiências, materiais*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Vygotsky, L. (1999). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Vygotsky, L. (2001). *Psicologia Pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes.

Wagner, B. (1990). *Dorothy Heathcote: Drama as a learning medium*. Gloucestershire: Nelson Thornes.

Wallon, H. (1981). *A evolução psicológica da criança*. Lisboa: Edições 70.

Wang, C. (2001). Photovoice ethics. *Health Education and Behaviour*, vol. 28 (5), pp. 560-572.

Wallenstein, C. (1974a). *Teatro e Animação Cultural*. *Colóquio – Artes*, 20 (2). pp. 78-79.

Wallenstein, C. (1974b). *Teatro Popular Tradicional*. *Colóquio – Artes*, 18 (2). pp. 57-65.

Ward, W. (1947). *Playmaking with children*. Nova Iorque: Appleton-Century-Crofts.

Ward, W. (1952). *Stories to dramatize*. Anchorage: Children's Theater Press/Cloverlot.

Watson, I. (Ed.). (2002). *Negotiating cultures: Eugenio Barba and the intercultural debate*. Manchester: Manchester University Press.

Watt, D. (2007). On becoming a qualitative researcher: The value of reflexivity. *The Qualitative Report*, vol. 12 (1), pp. 82-101. Acedido em 21 de Março de 2009, disponível em <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR12-1/watt.pdf>

Way, B. (1967). *Development through drama*. Londres: Longman.

Weber, R. (1990). *Basic content analysis*. Newbury Park: Sage Publications.

Weber, M. (1973). Comunidade e sociedade como estruturas de socialização. In F. Fernandes (Org.), *Comunidade e sociedade: Leituras sobre problemas metodológicos e de aplicação*. (pp. 140-143). São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP.

Weber, M. (2002). *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: LTC Editora.

Weidkuhn, P. (1976). Le Carnaval de Bâle ou l'histoire inversée. *Cultures*, vol. 3 (1). Unesco.

Weil, P. (1998). *Holística: Uma nova visão e abordagem do real*. São Paulo: Palas Athena.

Wenger, E. (1998). *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*. Nova Iorque: Cambridge University Press.

Wengorovius, R. (2009). *Teatro e Comunidade: Raízes, Árvores e Frutos*. Comunicação no Encontro de Pedagogia do Teatro – Práticas e contextos, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, 26 e 27 de Abril.

West-Burnham, J. & Coates, M. (2005). *Personalising learning*. Stafford: Network Educational Press.

Williams, J. (2006). Theatre and performance in the age of global communications, 1950 – present. In P. Zarrilli, B. McConachie, J. Williams & C. Sorgenfrei, *Theatre histories*. (pp. 407-520). Nova Iorque/Londres: Routledge.

Winnicott, D. (1975). *O Brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

Winter, R. (1998). Finding a voice: Thinking with others. *Educational Action Research*, vol. 6 (1), pp. 53-68.

Wolf, E. (1971). Aspects of group relations in a complex society: Mexico. In T. Shanin (Ed.), *Peasants and peasant societies: Selected readings*. (pp. 50-68). Harmondsworth: Penguin Books.

Yenawine, R. (2009). *The art of discussion: Defining community art methodology*. CAN/API Publication, Novembro de 2009. Acedido em 5 de Fevereiro de 2010, disponível em http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2009/11/the_art_of_disc.php

Yin, R. (1989). *Case study research – Design and methods*. Newbury Park: Sage Publications.

- Zamith-Cruz, J. (1996). *Trajectórias criativas: O desenvolvimento humano na perspectiva da psicologia narrativa*. Tese de Doutoramento. Braga: Instituto de Educação e Psicologia – Universidade do Minho.
- Zarrilli, P. (2006). Performance and theatre in oral and written cultures before 1600. In P. Zarrilli, B. McConachie, G. Williams & C. Sorgenfrei, *Theatre histories*. (pp. 1-137). Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Zarrilli, P., McConachie, B., Williams, B. & Sorgenfrei, C. (2006). *Theatre histories: An introduction*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Zunthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil.
- Zurbach, C. (2007). As formas breves e o teatro mínimo nos Bonecos de Santo Aleixo. *Forma Breve*, 5. Acedido em 3 de Outubro de 2008, disponível em <http://portal.doc.ua.pt/journals/index.php/formabreve/article/viewArticle/247>
- Zurbach, C., Ferreira, J. & Seixas, P. (2007). *Autos, passos e bailinhos: Os textos dos bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Casa do Sul.
- AA VV (1968). *Le lieu théâtral a la renaissance*. Paris: CNRS.
- AA VV (1985). *Le masque: Du rite au théâtre*. Paris: CNRS.
- AA VV (1994). *O Bando – Monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário*. Lisboa: O Bando.
- AA VV (1995). 20 anos de descentralização teatral. *Revista Adágio*, 15-16 (2.^a série), Évora.
- AA VV (1998). *La médiation théâtrale: Sociologie du théâtre. Actes du 5e Congrès International de Sociologie du Théâtre*, Mons, Março de 1997. Carnières: Lansman.
- AA VV (1999). *Demographic characteristics of arts attendance*. Washington: National Endowment for the Arts – Research Division. Acedido em 4 de Março de 2008, disponível em www.arts.gov

Documentos e fontes citadas

Periódicos

Notícias d'Évora, 14 de Março de 1924, p. 1

Notícias d'Évora, 6 de Fevereiro de 1938, p. 2.

Diário do Alentejo, 4 de Fevereiro de 1983, p. 15.

Diário do Alentejo, 11 de Fevereiro de 1983, p. 13.

Diário do Sul, 6 de Janeiro de 2004, p. 9.

Diário do Sul, 21 de Fevereiro de 2007, p. 3.

Diário do Sul, 6 de Fevereiro de 2008, p. 23.

Diário do Sul, 8 de Fevereiro de 2008, p. 7.

Diário do Sul, 8 de Abril de 2008, p. 11.

Diário do Sul, 20 de Fevereiro de 2009, p. 12.

Diário do Sul, 26 de Fevereiro de 2009, p. 23.

Diário do Sul, 25 de Fevereiro de 2009, p. 15.

Diário do Sul, 6 de Março de 2009, p. 6.

Diário do Sul, 18 de Fevereiro de 2010, p. 2.

Diário do Sul, 4 de Março de 2011, p. 17.

Registo, 2 de Março de 2009, p. 8.

Registo, 10 de Fevereiro de 2010, p. 8.

Registo, 5 de Maio de 2011, p. 23.

Projectos

Nogueira, M. (2005). Orientação projeto de pesquisa: Banco de dados para o desenvolvimento de teatro em comunidade. Departamento de Artes Cênicas do CEART/UDESC.

Nogueira, M. (2006). Orientação projeto de pesquisa: Relações entre a codificação freireana e o distanciamento brechtiano na prática de teatro em comunidade. Departamento de Artes Cênicas do CEART/UDESC.

Van Erven, E. (2007). In the name of the fathers: An intercultural community-based theatre project in the Hague, Netherlands.

Virtual

Pele – Espaço de Contacto Social e Cultural

<http://www.apele.org/site/>

Companhia de Teatro na Educação do Baixo Alentejo

<http://www.baal17.com/>

Câmara Municipal de Évora – Apresentação do Pólo de Desenvolvimento

http://www.cm-evora.pt/NR/rdonlyres/19C84456-B40F4F0F8DCD4FE6388D4E45/19535/apresentacao_polodesenvolvimento.pdf

Câmara Municipal de Évora – Caracterização do Concelho

<http://www.cm-evora.pt/pt/conteudos/concelho/Caracterizacao+do+concelho/>

CENDREV – Centro Dramático de Évora

<http://www.cendrev.com/>

Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTORIO)

<http://ctorio.org.br/novosite/>

Associação para a Promoção de Actividades Culturais no Vale do Minho

<http://www.comediasdominho.com/>

Companhia de Teatro Quinta Parede – Associação Cultural

<http://www.scholaris.info/quintaparede/>

Direcção Regional de Cultura do Alentejo (DRC_A)

http://www.cultura-alentejo.pt/newsletter/newsletterDRCALEN_1.pdf

Eurobarómetro especial publicado pela Comissão Europeia. European Cultural Values Report Publication, Setembro de 2007:

http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_278_en.pdf

Évora e Alentejo: Espaços de Aprendizagem. Discurso de Doutoramento Honoris Causa de Jorge Gaspar, atribuído pela Universidade de Évora em 2010.

http://www.evoradigital.biz/pt/conteudos/territorial/caracterizacao%20do%20distrito/concelho%20de%20evora/Concelho_de_Evora.htm

Gazeta de Montargil

<http://montargil.forum-livre.com/historia-de-montargil-f4/historia-do-teatro-em-montargil-t412.htm>

Grupo de Teatro Catalinas Sur

<http://www.catalinasur.com.ar/>

Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa (Gtolx)

http://www.gtolx.org/media/upld/GTO_LX__Presentation1.pdf

Grupo de Teatro Nós do Morro/Vidigal

<http://www.nosdomorro.com.br/>

Grupo de Teatro Popular – Teatro união olho vivo (Tuov)

<http://www.denisono.com.br/tuov/>

Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP

<http://www.lumeteatro.com.br/>

Memoriamedia: e-museu do património imaterial

<http://www.memoriamedia.net/>

Associação Olaria Cultural

<http://www.olariacultural.com.br/>

PIM Teatro – Companhia de Teatro de Criação Itinerante para Crianças e para Todos

<http://www.pimteatro.pt/>

Queima do Judas. Espectáculo de rua produzido por Acert, 2005.

<http://www.acert.pt/programacao/registo.php?id=74>

Queima do Judas – Palmela

<http://madeinportugal560.blogspot.com/2011/04/queima-do-judas-palmela.html>

Queima do Judas – Vila do Conde

<http://noticias.universia.pt/tempo-livre/noticia/2011/04/21/812762/queima-judas-regressa-vila-do-conde.html>

Teatro ao Largo

<http://www.teatroalargo.com/>

Teatro O Bando

<http://www.obando.pt/>

Teatro da Serra de Montemuro

<http://www.teatromontemuro.com/>

Associação Criação Teatral e Animação Cultural

<http://teatro3empipa.com/>

Umano – Teatro Debate

<http://teatrodebate.com.sapo.pt/>

Revistas

Urdimento – Revista Pós-Graduação Artes Cénicas – UDESC.

O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética da UNIRIO.

Vintém 7 (revista) – Dossier Augusto Boal: O artista imprescindível – Edições do Latão.

Adágio – Revista de Arte e Cultura – Centro Dramático de Évora.

Setepalcos – Revista de Teatro da Cena Lusófona

Sinais de Cena – Revista da Associação de Críticos de Teatro

Applied Theatre Researcher/Idea Journal

<http://www.griffith.edu.au/humanities-languages/centre-cultural-research/publications/applied-theatre-researcheridea-journal/issues>

Suportes diversos: (videográficos, sonoros, expositivos)

Campos, J. (2000). Auto da Floripes. Representado por: O Grupo da Tragédia Formiguinha da Boa Morte; produção: Maria José Mendonça; realização: Jaime Campos; anotadora: Judite Davison Ribeiro; ass. realiz. : Semião Ramos; adaptação: Jaime Campos, Semião Ramos, Judite Davison Ribiero (vídeo-cassete [VHS], cedida gentilmente pelo realizador).

Constantini, P. (1977). Vilar de Perdizes, Terra de Abril (Arq. Cinemateca Nacional).

Crawford, F. (1998). Surtida de Caretos, apresentada na Expo 98, Lisboa.

Delgado, N. (1976). Filme “*Máscaras*” (Arq. Cinemateca nacional).

Gago, A. (1992). Desfile de Caretos. Espectáculo de rua.

Guedes, J. (2000). “*Floripes 21*” 2000, encenação a partir do tradicional Auto de Floripes.

Morais, G. (1998). Exposição Rostos da Terra.

Neves, R. (1998). Tchiloli de S. Tomé: A viagem dos sons/the journey of sounds. TRADISOM (CD com música e textos).

Nordlund, S. (1990). Documentário “*Tchiloli em São Tomé*” com o grupo “*A Formiguinha da Boa Morte*” (Arq. Cinemateca nacional).

Oliveira, M. (1963). Acto da Primavera (Arq. Cinemateca Nacional).

Vieira, J. (1984). Exposição-performance Caretos (Galeria Quadrum).

[DVD] – Carnaval ladino do Vale de Fassa, San Giovanni, Itália. Ed. Museu Ladino

[DVD] – Bumba-Meu-Boi (O bicho misterioso dos afogados), 1953, Recife, real. Roman Lesage, Ed. Instituto Joaquim Nabuco

[DVD] – Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, Pernambuco, Ed. FunCultura Pernambuco

[DVD] – Projecto Cavalo-Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco, de Juliana Pardo e Alício Amaral, 2005

[DVD] – Brilho da Noite (Bumba-Meu-Boi Maranhense) de Priscilla Ermel, 2004, Laboratório de Imagem e som em Antropologia – USP

[DVD] – Dias de Reis (história de uma companhia de Reis de Curitiba) de Lia Marchi & Maurício Osaki, 2009, Olaria-projectos de Arte e Educação

[DVD] – Divino (folia, festa, tradição e fé no litoral do Panamá) de Lia Marchi & Maurício Osaki, 2008, Olaria-projectos de Arte e Educação

[DVD] – La utopia teatral de Adolfo Cabanchik, 2006, Argentina

[DVD] – Mário e a Missão, (sobre a obra de Mário de Andrade), São Paulo, Ed. STV

Depoimentos informais

Bianchi, A. (2010). Depoimento anotado no Congresso da IDEA, Belém.

Coutinho, M. (2010). Depoimento anotado no Congresso da IDEA, Belém.

Koudela, I. (2010). Depoimento anotado no Congresso da IDEA, Belém.

Prentki, T. (2010). Depoimento anotado no Congresso da IDEA, Belém.

