

DIÁLOGO INTERCULTURAL: O “SISTEMA” DE PETER BROOK APLICADO NO TEATRO POPULAR RELIGIOSO

Resumo

>

Este artigo faz uma proposta de aplicação do “sistema” de Peter Brook no trabalho com comunidades, tendo como base um processo de trabalho comunitário que reformule e recupere de forma digna e meritória uma tradição de teatro religioso. O mesmo processo poderá ser executado noutros contextos e comunidades.

Palavras-chave:

Teatro Comunitário. Peter Brook. Interculturalidade.

**DANIEL ROCHA
ISABEL BEZELGA**

DIÁLOGO INTERCULTURAL: O “SISTEMA” DE PETER BROOK APLICADO NO TEATRO POPULAR RELIGIOSO¹

DANIEL ROCHA²
ISABEL BEZELGA³

² Daniel Rocha é Mestrando em Teatro - Escola de Artes, CHAIA, Universidade de Évora. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4981-7831>. Email: danielroc@gmail.com

³ Doutora em Teatro, Professora Auxiliar e Investigadora CHAIA, Universidade de Évora. <https://orcid.org/0000-0001-9048-240X>. Email: imgb@uevora.pt

0. Em todos os trabalhos teatrais com comunidades, sejam elas escolares ou sociais, tanto em Portugal como no Brasil, existe a percepção de que não há caminhos idênticos para atingir os fins. Isso fica claro a partir do momento em que se observam diferenças culturais (a multiculturalidade é um facto e atinge vastas áreas que podem ser analisadas) e mesmo socioeconómicas. De facto, e como bem salienta Jan Cohen Cruz, a performance realizada com a comunidade vai recuperar muitas vezes “a base coletiva da arte do povo” (2008, p. 99) e, se recupera a base imaginária do povo, também recuperará todas as geografias (territoriais e educacionais) de que esse mesmo povo se reveste.

Por outro lado, também a função do artista que despoletará um trabalho de incorporação e criação na comunidade deve assumir como central a relação entre a sua visão e as expectativas de reconhecimento e de realização que “o outro” lado tem. Ou seja, o artista (o profissional que tem um trabalho para fazer) não poderá de forma alguma criar um caminho que passe

¹ O artigo segue o acordo ortográfico vigente em Portugal, país de origem do autor. A edição da revista optou por manter o texto em sua versão original.

sobre a comunidade e que a subjugue às “ideias de fora”. A comunidade deve merecer, por parte do artista, uma reflexão acerca da sua própria participação enquanto agente que é também criador e que possui a sua própria “linha de pensamento”, como bem demonstra Edilson Pereira ao longo do artigo *The Bodies of Christ: performances and agencies os Passion in Ouro Preto* (2017). Curiosa é, também, a visão referenciada pelo mesmo Edilson Pereira (2014, p. 306) sobre a opinião dos participantes na Semana Santa em Ouro Preto, que ele sintetiza como “um ambiente marcado por perspectivas dissonantes a respeito de uma mesma atividade”.

A partir desse momento tudo deverá ser analisado e realizado do duplo ponto de vista ARTE + COMUNIDADE, não permitindo que uma se sobreponha à outra sem que haja o conveniente consentimento para tal. Ou seja, a arte enquanto centro de um eixo metodológico e casuístico deverá ter sempre em atenção que a riqueza da comunidade poderá ser moldada por opções estéticas ao gosto popular ou de procedimentos técnicos mais simples.

Mas haverá espaço para um pensamento marcadamente profissional e artístico na elaboração de projetos de índole comunitária? Os nomes incontornáveis do pensamento e da reinvenção dramática, considerados por muitos como exemplos perfeitos das formas de fazer e pensar teatro, podem relacionar-se com uma comunidade que apresenta um teatro eminentemente popular e, por vezes, avesso ao trabalho de pormenor? Pode, por exemplo, o pensamento de Peter Brook (juntamente com os seus códigos de apreciação) servir para reinventar uma tradição com séculos de implantação ao dirigir a sua atenção para diferentes aspetos?

Iremos responder a estas perguntas nas páginas seguintes, mas, como tentativa de pensar a possível resposta, citemos Isabel Bezelga (2012, p. 473) que, acerca dos novos caminhos para a “intervenção teatral com fins educativos” (e não limitemos a expressão a um tipo de educação formal mas almejemos um possível e necessário contexto educativo informal dentro da comunidade – contexto comunitário), nos

diz que “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.” Neste seguimento, num recente encontro dedicado à Animação Socio-cultural, Filipa Teixeira abordou o que citámos acima e afirmou que:

A educação suplanta os muros das escolas e pode encontrar-se numa simples tradição cultural, que poderá ajudar a colmatar algumas das nossas carências face a uma sociedade de cada vez mais egocêntrica e desumanizada. (TEIXEIRA, 2019, p. 43)

Sublinhemos que, no nosso entendimento, o adjetivo “simples”, anteposto a “tradição cultural”, pretende destacar a perceção que a própria comunidade (onde determinada tradição se desenvolve) pode ter da sua própria cultura popular, considerando-a menos meritória do que as realizadas por profissionais. Assente-se que não é este o nosso pensamento, mas reconhecemos que muitos “agentes de desenvolvimento cultural” têm conseguido cristalizar esta ideia no pensamento das comunidades pelo nulo investimento realizado na promoção e proteção dessas mesmas tradições.

Contra esta corrente de subalternização e de estratificação cultural, tenhamos (os artistas que conduzem - ou são convidados a conduzir - processos de criação na comunidade) em atenção que um novo caminho não se limita à descoberta de um novo processo criativo por parte da comunidade, mas à descoberta de um novo processo de trabalho criativo entre todos os intervenientes, principalmente por parte do artista. Este, confrontado com os “elementos familiares de comunidade específicos” (CRUZ, 2008, p. 95), deverá saber acarinhá-los como a parte essencial do processo de criação que pretende conter “aspetos novos e surpreendentes”. Pois o artista terá de se integrar num “espaço” onde os “embates dentro e fora da comunidade fazem parte de uma construção de sentido” (NOGUEIRA, 2008, p.129). Há, portanto, uma constante preocupação ética de busca contínua de negociações que permitam a partilha e o res-

peito por parte de todos os intervenientes.

De seguida, far-se-á a apresentação da tradição do teatro popular religioso da aldeia de Pousade (Guarda) e do “sistema” de Peter Brook, pretendendo que no final seja perceptível o relacionamento dialético que é possível neste encontro entre diferentes formas de desenvolver ações teatrais.

1. Pousade é uma pequena aldeia do concelho da Guarda, na região da Beira Alta, que tem sofrido uma perda muito acentuada de população ao longo dos últimos 70 anos. Podemos verificar nos Censos de 2011 (TEIXEIRA, 2019) que a perda se cifra em cerca de 550 pessoas, vivendo naquele ano na aldeia 118 pessoas. No início do ano de 2020 este número é já muito inferior, limitando-se a cerca de 80 pessoas que vivem diariamente na aldeia e que, na sua grande maioria, têm mais de 50 anos. De facto, e da recolha de informação que fomos fazendo junto destes habitantes, a procura de melhores condições de vida é um elemento que é transversal a todos os que foram saindo e que, agora, fazem parte da “diáspora” pousadiana. Como motivo de boa disposição e de fuga ao fatalismo por parte dos que ainda por ali se mantêm, é dito “dramaticamente” (o drama é uma palavra que sempre conheceram) que metade (a hipérbole é evidente) dos que estão fora de Pousade podemos encontrá-los no Regimento de Sapadores Bombeiros de Lisboa.

Esta perda populacional tem, obviamente, influência no pulsar da aldeia e nas suas tradições que estão, como um pouco por todo o interior do país, muito associadas às “datas marcadas”, nomeadamente às que correspondem ao calendário litúrgico. De qualquer forma, o imenso grupo de teatro amador ou comunitário (este grupo é a própria população da aldeia, logo será difícil entender uma manifestação coletiva dentro – exclusivamente – de um grupo restrito de pessoas a que usualmente chamamos “grupo de teatro amador”) que ali se foi desenvolvendo tem permitido, desde o século XIX (afirmam na aldeia), um desenvolver de representações com

uma regularidade impressionante, chegando no final do século passado a ser reconhecida como um grande centro de desenvolvimento de representações de teatro popular religioso.

De qualquer forma, e como indica Filipa Teixeira (2019, p. 45), se numa época de grande densidade populacional eram as gerações mais novas que possuíam a iniciativa, na atualidade são “as gerações mais velhas que se mantêm mais activas”, sendo elas o “esteio da conservação do Teatro de Pousade”. Realmente, o grupo de habitantes (cerca de 25 que tiveram parte mais ativa) com que trabalhamos em 2019 na produção de *A última ceia* (representação a que voltaremos mais à frente) tinha uma média de idades próxima dos 60 anos.

2. Como afirmámos acima, a tradição do Teatro Religioso em Pousade perde-se na memória dos seus habitantes, sendo comum ouvir a expressão: “Lembro-me de ver o drama ainda era pequenino!”. Não sendo uma resposta objetiva à ânsia historicista de datar a tradição, parece-nos interessante perceber que a mesma tradição faz parte do imaginário coletivo da aldeia e que a participação (como actor ou público) se tornou parte integrante da herança familiar.

Assim, cabe-nos referir que o grande momento (e o que é continuamente revisitado comunitariamente) é o *Drama da Paixão*, o qual deixou de ser representado integralmente devido a, testemunhos oculares confirmam, se desenrolar ao longo de 9 horas. Nos últimos anos, com o apoio da Câmara Municipal da Guarda (CMG), o Grupo Cultural e Desportivo Pousadense (GCDP) tem vindo a fazer representações parcelares desse mesmo Drama ou versões mais curtas (não tradicionais) da chamada “Paixão de Cristo” ou “Via Sacra”. Mais à frente falaremos do trabalho que começámos a desenvolver com este Grupo e com a CMG no sentido de manter a tradição reinventando a forma de a continuar.

No entanto, há outras peças que fazem parte dos “cascos”⁴ e que ao longo dos tem-

⁴ Nome dado ao manuscrito onde se guardam as peças.

pos foram também representadas: Mártires da Germânia; O Velho Namorado Impertinente e Malcriado; Inês de Castro; O Primeiro Beijo; A Morte de Antípatro e Vingança de Enoé; A Teia; A Lâmpada do Sacrário; Sentença do Galo; Antígona; A Vida, a Lágrima e o Sorriso; O Nascimento do Menino; Corrida e Julgamento da Morte do Galo, Santa Marta; Encomendação das almas; O Rosário; O Crucifixo (TEIXEIRA, 2019; AMARELO, 1993/1995).

Como nos parece claro, esta insistência de representação de partes de uma mesma peça (*Drama da Paixão*), ou de versões alternativas e vindas do exterior, tem como fundamento primeiro a preservação de uma tradição que, de outra forma, seria apagada e, provavelmente, perdida para sempre. Desta forma, manteve-se uma ligação entre os participantes no acto de criação que permitiu uma continuidade emocional e familiar. Terá sido a melhor forma? É interessante a discussão que poderia nascer desta questão, mas não nos alongaremos. Diremos que foi uma forma de persistir na manutenção da tradição, permitindo o envolvimento socio-cultural e emocional dos que restam na aldeia e daqueles que devido à apresentação desta tradição regressam e relembram “outros tempos”. Há, portanto, o fixar da atenção na importância da participação. Como refere Filipa Teixeira:

O importante é existirem muitas pessoas a participarem pouco, ou seja, a participação na comunidade não tem de ser vista como um peso ou um cargo de poder. O que importa é que as pessoas sintam que fazem parte de um processo na sua globalidade. (TEIXEIRA, 2019, p. 47)

Concordamos em absoluto com esta referência, mas sentimos que por parte dos participantes também deverá existir algum fascínio e reconhecimento pelo seu próprio trabalho artístico durante o processo, o que resultará no aumento da auto-estima destas populações tantas vezes desprezadas e esquecidas.

3. Socorremo-nos de Patrice Pavis e do

seu *Dictionnaire du théâtre* (2019, p. 597-598), de forma a tentar nortear a noção de Teatro Popular, antes de nos referirmos ao composto Teatro Popular Religioso. Na primeira aceção da entrada “Théâtre Populaire” (da qual traduzimos algumas passagens para um melhor esclarecimento), Pavis começa por afirmar que “A noção de teatro popular, tal como é invocada nos dias de hoje, é uma categoria mais sociológica do que estética. A sociologia da cultura define assim uma arte que se dirige ou que provém de contextos populares.” Esta categorização ajudará a compreender o porquê de existir ainda alguma desconsideração no meio artístico por trabalhos que têm a sua génese em locais ou espaços muito ligados ao meio rural (confundido tantas vezes com o popular) apesar de estes estarem preenchidos por um trabalho muito profissional. Pavis fala ainda da “ambiguidade no seu auge” quando a questão passa por saber se o “teatro é do povo ou destinado ao povo”. Como será óbvio, na tentativa de definir o “teatro popular” temos a indicação do seu contrário ou contrários. Marca-se, portanto, uma espécie de hostilidade a um nível de criação que é contra-producente e que poderá, sem dúvida alguma, levar-nos a afirmações como: “Se é teatro popular, não presta!”. Mas se analisarmos a segunda aceção de “Théâtre Populaire” compreendemos que a noção de “teatro popular” carece de um entendimento que o enquadre e que o discuta ao longo da sua própria evolução. Diz-nos Pavis, a certo momento, que depois da Segunda Guerra Mundial em França houve a necessidade de recuperar o teatro e incluir no seu repertório autores clássicos (os grandes nomes que hoje reconhecemos como canónicos). Esse facto levou a que o teatro desses autores fosse categorizado como “teatro popular”, pois era apresentado ao povo:

No séc. XX, são os grandes textos clássicos que se encarregam de recuperar o público, como se estas peças falassem diretamente a um número maior de pessoas; a ambiguidade é enorme, porque poderemos também, como Sartre, ver no teatro de repertório um teatro popular tradicional e um aspeto cultural burguês. (PAVIS, 2019, p. 597).

Não queremos, com a referência a Pavis, colocar em patamares ou fazer uma leitura igualitária daquilo que o não é. Pretendemos, sim, mostrar que ao longo do tempo existe hostilidade em relação ao “outro” que tende a inferiorizar e a criar uma categorização pejorativa desse mesmo “outro”. O trabalho com comunidades pode ser efetuado de muitas maneiras e formas, algumas ainda não descobertas, mas o primeiro passo a dar deve ser na direção do “outro” e não no corte de uma relação com ele.

Se a isto juntarmos o adjetivo “religioso” e construirmos o conceito de “Teatro Popular Religioso”, o nível de hostilidade crescerá ainda mais, pois haverá desde logo a noção de que se trata de evangelização ou de uma liturgia. Claro que há razões para essa crítica, e não a descartaremos na nossa reflexão que também percebe determinadas manifestações teatrais de conteúdo religioso como “mais uma homilia”, mas, em vez de nos centrarmos em rejeitar tudo o que vem com o Teatro Popular Religioso, devemos, sim, propor uma outra forma de o abordar e evitar uma categorização ofensiva e, na nossa opinião, despropositada como a que Glória de Matos e Eugénia Vasques assumem quando escrevem que a “dramaturgia portuguesa de temática religiosa e o teatro que lhe deu, esporadicamente, visibilidade, constituem um património esqualido” (MATOS; VASQUES, 2000, p. 19). Assumimos que as autoras tenham tido a intenção de provocar uma reação positiva, a partir da crítica à inação na promoção e desenvolvimento do teatro religioso, mas parece-nos abusiva a expressão “património esqualido”. De facto, ao fazer a análise da dramaturgia portuguesa, talvez se tenha colocado uma atenção excessiva nos textos dramáticos produzidos e encenados profissionalmente e não se tenha tido em conta as práticas performativas realizadas, pois estas sofrem de invisibilidade crónica fora dos contextos locais onde continuam a ocorrer e subsistem frequentemente na transmissão oral ou em adaptações locais de antigos “textos”.

Seremos céleres na descrição do método de trabalho recente (referimos o trabalho anterior a 2019) com a comunidade de Pousade. Tal como é comum na maior parte dos locais onde se trabalha o teatro popular religioso,

a criação de quadros era o que mais importava e seguiam-se determinados códigos de reconhecimento comunitário: as roupas, o cenário, a postura “rija e hirta”, as reações estereotipadas no demonstrar de emoções (que podem ser tomadas como *clichés* quando observadas por olhares exteriores) e o pouco ou nenhum trabalho de interpretação da personagem. Sendo socialmente visto como parente pobre, os próprios atores e atrizes assumiam que não era importante trabalhar a sério. Pensamos que esta visão teve origem na ideia mesquinha e errada de que “as pessoas que fazem são as pessoas da aldeia, por isso é mal feito de qualquer forma”. Lembremos o que inicialmente foi referido por Cohen Cruz (2008, p. 95), sobre o acolher dos *“elementos familiares”*, e verificaremos que, se o artista quiser apagar a tradição em nome da sua própria obra ou criação, terá uma comunidade que poderá “embarcar” nessa mesma aventura. Claro está que no trabalho com a comunidade o apagar da herança da mesma comunidade é o contrário daquilo que deve ser feito. Queremos, portanto, com esta referência demonstrar que a “segregação” ou “cristalização” a que uma tradição é sujeita por parte de responsáveis culturais ou artísticos pode levar a que essa mesma tradição imploda pelo cansaço dos próprios participantes, pois o mundo avança e a tradição tem de saber impor-se no espaço onde vive. Sublinhamos estas palavras para alertar para a necessidade de um teatro popular religioso (e a sua manutenção ou sobrevivência) saber desligar-se das imagens nos altares e assumir a sua relação com o espaço exterior, que é o mesmo que dizer que deverá saber conviver com a sociedade. Só assim fará sentido que exista e continue a perdurar.

4. Neste sentido da evolução ou da reinvenção de tradições, centramos o olhar no trabalho pensado e desenvolvido por Peter Brook na procura de novas formas de abordar o espaço criador. Incluímos neste conceito de espaço criador todos os intervenientes no espetáculo teatral.

Peter Brook iniciou os seus trabalhos de encenação em 1943 em Londres com a peça *Dr. Faustus*, no Torch Theatre. Poderíamos gastar

o resto das linhas deste trabalho só a encontrar paralelismos entre a encenação de uma peça dedicada a um médico que se aborrece com a ciência do seu tempo e faz um pacto com o diabo para conseguir atingir o progresso que o deixa satisfeito. Pelo contrário, imbuídos pelo mito do Dr. Fausto, observemos o trajeto de um encenador que procurou novas formas e novos caminhos – os “caminhos novos e de excelência” que citávamos no início deste texto – em busca de um espaço criador que apelidou, deliciosamente, de “Espaço Vazio”. Citando Peter Brook, Isabel Bezelga (2012, p. 458) centra a essência do teatro no “momento presente”. E o que é o momento presente, essencial para o teatro, num contexto de representação de uma tradição que vive (dizem alguns!) do seu apagamento evolutivo? A resposta: não é nada! Daí que, inspirados em Peter Brook, afirmamos o momento presente como espaço de criação (ou de reinvenção) da tradição.

Como se reinventa? Citemos Peter Brook (2011, p. 9) e aproveitemos:

“Posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um 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. 9)

Não estamos, nem o autor o pretende, a dizer que isto é teatro. Seria demasiado pretensioso e redutor. Mas esta ação e a sua verbalização comportam uma carga semântica que permite a leitura e a exposição de um conjunto de caminhos que abrem espaço para a criação.

Desta forma, diremos e concordaremos com aqueles que o refiram, o foco está no ator e na sua capacidade para produzir sentidos através das suas ações físicas. Concordaremos com aqueles que apelem às influências de Grotowski e do seu “teatro pobre”, aquela constante fuga da ilusão em resultado da primazia do ator. Sim, o foco com Peter Brook está no ator e no desenvolvimento das suas competências ou capacidades. Conforme nos diz Bezelga (2012, p. 458), “O autor enfatizou o facto de a clareza de intenções poder ser alcançada pelo actor através de três estados contíguos: ‘vivacidade intelec-

tual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível.” Não entrando em pormenores e em várias considerações sobre o ator profissional e as formas de conseguir atingir este estado de “perfeição”, pensamos que deveremos reduzir tudo o que é o desenvolvimento do ator a um ponto primordial: o ator deve sentir-se feliz! Curiosamente, já Meyerhold assume também esta premissa: “o ator só é capaz de improvisar quando se sentir alegre interiormente. Fora da atmosfera da alegria criadora, do júbilo artístico, o ator não se descobre nunca em sua plenitude” (ELIAS, 2005, p. 8).

O ator tem de sentir-se feliz, sendo profissional, amador ou participativo. Estando num processo de criação e estando empenhado nesse mesmo processo, o ator deve, intimamente, sentir-se feliz. Peter Brook, no documentário *Brook par Brook*, afirma que mostra sempre no início dos ensaios de um novo trabalho uma estátua pré-colombiana apelidada por ele como “Mulher Sorridente”. A expressão de alegria da mulher será a do ator perante o esvaziamento que precede a criação (ELIAS, 2005).

O que será, então, o “espaço vazio” que Brook procura? Um local sem nada? Um ator sem saber nada? O vácuo? Pelo contrário. Peter Brook, e tal foi o motivo que o levou a criar o Centro Internacional de Pesquisa Teatral (1971), procura sempre encontrar novos olhares e novas formas a partir do que antes já foi olhado. Para ele, a existência de vazios permite que a obra seja constantemente interrogada e ressuscitada, pois não morrerá junto de quem a recebe. Este “espaço vazio” assume uma forma teatral (um conceito?) que define o ato de reinventar, sempre, o que já foi o primeiro olhar. Esta forma teatral, como nos diz Larissa Elias (2012, p. 43), permite mostrar o “vazio como um espaço pleno de possibilidades” e sempre “pronto e aberto para a penetração”. Há, de facto, um assumir do “espaço vazio” como o ponto de encontro de múltiplas sensações e práticas que ajudarão a definir o personagem/ espetáculo futuro. Assim, o espaço de que falamos não é um espaço mensurável, mas, sim, um ponto de encontro de várias influências e experiências que irá “contaminar” todos os componentes do projeto teatral.

De toda a formulação associada ao desenvolvimento do seu “espaço vazio”, poderemos dar conta de um conjunto de convenções de Peter Brook ao nível do seu trabalho que poderão ser aplicados ao nível de projetos teatrais (enquanto encenadores ou atores) e que nos interessarão para os capítulos seguintes:

- “espaço vazio” / “espaço teatral vazio” (que influenciará aquilo que chamamos de “espaço teatral religioso”);

- ator feliz e “esvaziado” de influências que o limitem (algo que Deleuze e Guattari apelidam como Corpo Sem Órgãos e aqui renomeamos como Corpo Anárquico);

- propõe-se um caminho e não um fim (não está nada definido no final do primeiro dia);

- o espectador deve fazer parte do “jogo do imaginário” (o espectador deve construir a partir daquilo que lhe é mostrado);

- a procura deve ser um objetivo constante, daí que devemos recomeçar constantemente à procura da evolução;

- testar novas formas sempre;

- palco como ponto de encontro entre prática e noções, entre diferentes culturas (interculturalidade);

- tudo tem um significado, tudo é dramaturgia (o encenador e o ator devem ter plena noção disto e não descurar nada);

- todo o espaço onde se desenrola a peça é a extensão da própria peça;

- acento na simplicidade (tanto ao nível cénico como ao nível da utilização de adereços);

- fuga do naturalismo/ realismo, mas envolvimento completo com o atual, com o mundo, de forma a que o espectador entre e “participe” no processo de encenação (Jesus não tem de ter cabelo comprido e barba aparada, como se mostrou na nossa *A Última Ceia*).

É certo que estas “convenções” estão dirigidas aos atores com quem Peter Brook trabalha: os atores profissionais. Porém, estas convenções são princípios de trabalho que poderemos adaptar e incluir no trabalho com atores amadores e com a comunidade de forma a aperfeiçoar e a perseguir uma maior realização dos próprios, promovendo a satisfação não só com a participação mas também com a satisfa-

ção de “ter feito bem”.

5. Na prossecução de novos caminhos, Peter Brook enveredou, como referido acima, pela pesquisa internacional, tendo criado um grupo repleto de membros de múltiplos países. Essa realidade de trabalho permitiu experiências multiculturais e interculturais que enriqueceram e alteraram por completo a forma como Peter Brook pensava e fazia teatro. Se, na verdade, a experimentação multicultural enriquecia e trazia novas realidades ao grupo de atores, será pela interculturalidade que Brook ficou conhecido. O entrelaçar de diferentes realidades e expressões culturais num mesmo espetáculo conseguia tornar esse mesmo espetáculo mais significativo e capaz de “falar” de forma clara com mais público.

Para além dessa visão mais artística, a interculturalidade permitirá um diálogo comunitário aberto à diferença e capaz de abater barreiras e fronteiras que impedem que todos os membros de uma sociedade sejam tratados de forma igual.

Mas o que interessa este conceito de interculturalidade para um trabalho com a comunidade?

6. Uma das características que nos deverão marcar enquanto artistas é a insatisfação constante. Claro está que este elemento, mal enquadrado e mal entendido, pode ser motivo de crítica por desembocar em depressões e mal-estar físico e mental. No entanto, e do ponto de vista artístico, a insatisfação obriga-nos a largar o conforto do “já sabemos tudo” e abrir-nos novos caminhos para novas descobertas.

O encontro com o teatro popular religioso de Pousade surgiu pouco tempo depois de relida a obra de Peter Brook *O Espaço Vazio*. A leitura do livro mostrou que a reflexão sobre teatro e sobre o palmilhar do caminho teatral eram uma possibilidade e afastava-se muito do discurso de obediência cega a que até então nos tínhamos habituado a analisar noutros encenadores/ artistas. De facto, pensávamos que o principal na relação entre participantes no processo teatral deveria pautar-se pelo respeito mútuo e não pela visão ditatorial do típico “quero, pos-

so e mando”. Nesse seguimento, quando fomos convidados para dirigir o espetáculo comunitário em Pousade, pensámos imediatamente que seria “uma seca”, pois “aquilo” era sempre a mesma coisa e “mais parecia uma procissão”. O tal pensamento depreciativo de que Pavis fala no seu dicionário, e que acima referimos, também estava presente. Porém, cumpre conhecer melhor para que a crítica seja correta e a leitura e a reflexão mostraram que as coisas poderiam ser diferentes.

Avançámos, portanto, para a conversa e para a tentativa de aproximação aos membros da comunidade de forma a percebermos o que eles pretendiam e o que nós poderíamos acrescentar de novo. O resultado desse encontro foi fantástico: eles não trouxeram um texto previamente feito e gasto pelo uso que queriam fazer. Pelo contrário, perguntaram o que poderíamos fazer que fosse diferente mas que mantivesse a ligação com a tradição que era conhecida um pouco por todo o país. Talvez nesse passo nos tenhamos assemelhado à “Mulher Sorridente” de Peter Brook, pois da parte destes futuros atores houve um esvaziamento que os predisps para o trabalho futuro.

A proposta da nossa parte tocou na interculturalidade de Brook, mas refeita pelo tema em discussão: a religião cristã. Explicamos melhor, usando para isso o conceito de Espaço Teatral Religioso sobre o qual temos refletido. Este conceito é, na atualidade, um conceito novo (em relação à sua evolução desde a Idade Média) e capacitado para que a espiritualidade primordial da religião (das religiões?) possa ser abordado nas novas criações teatrais desenvolvidas a partir dos textos bíblicos. Na verdade, o teatro religioso transformou-se num espaço crítico inócuo, sem qualquer espécie de mensagem reflexiva nova e, acreditamos, gasto pela proliferação de atividades rituais e meramente de adoração. Digamos que o teatro religioso se transformou na missa tantas vezes realizada ao ar livre, o que limita não só o seu potencial imagético mas também a sua integração como espetáculo que pode e deve trazer reflexão sobre a sociedade atual. O Espaço Teatral Religioso terá, portanto, de se impor como um espaço dialogante onde não exista um guião predefini-

do pela instituição igreja que imponha dogmas. Aliás, o dogma deve ser abordado numa perspectiva em que o ambiente circundante à realização teatral possibilite a análise e o questionamento não agressivo. Em suma, o Espaço Teatral Religioso deverá ser um espaço onde a espiritualidade possa fluir e a criatividade possa criar novas e atuais mensagens para mentes abertas e capazes de viver numa sociedade dialogante, onde exista uma nova poética e uma nova estética. Este espaço de diálogo permite então a interculturalidade, não entre culturas distantes que se encontram geograficamente, mas entre diferentes crenças e formas de pensar e agir que coexistem mas não se conhecem.

Esta reflexão, que transmitimos aos membros da comunidade de Pousade, possibilitou a construção de um espetáculo comunitário com um novo texto (escrito por nós) que tinha como nome *A Última Ceia*. Este nome é o de um dos grandes momentos do *Drama da Paixão* e um dos grandes momentos da religião cristã, logo um tema sensível e em que poderia existir alguma resistência na sua alteração por parte da população. Porém, os princípios éticos associados ao falar a verdade e explicar quais seriam os propósitos e as intenções de construção deste espetáculo criaram o espaço vazio em que todos começaram desde logo a criar.

Criou-se, desde esse primeiro momento de exposição, o ator feliz e também o encenador feliz, que comungaram (palavra adequada ao tema) e partilharam da inexistência de limites ao ato criativo. O caminho foi proposto aos participantes, mas com a ressalva de que não havia um fim estabelecido e que este fim nasceria da partilha que efetuássemos, tendo o final desta peça juntado (algo nunca visto ali e provavelmente noutra sítio) Jesus e Judas num momento indefinido e completamente aberto a várias leituras.

Desde o início, trabalhou-se a ideia junto dos atores de que iríamos obrigar o espectador a entrar no “jogo” da procura de sentidos e de significados, não o deixando confortavelmente a assistir a algo muito bem explicado. Desta forma, provocámos a participação de todo o público na ceia ao ser distribuído pão por todos os que se encontravam no recinto. Assim, todos se

reconheceram e foram considerados potenciais traidores de Jesus ou das várias pessoas que na personagem Jesus ganhavam vida simbólica. Demos, portanto, dimensão real e humana a um ser tantas vezes divinizado e abrimos a leitura para as próprias relações humanas e quotidianas. Para além disso, todo o espaço onde se desenrolava a peça se tornou na extensão da própria peça.

A procura por novas formas de expressão fez parte constantemente dos ensaios, procurando que os atores descobrissem por eles próprios a melhor forma de fugir ao *cliché* e ao sempre feito. Esta luta contra hábitos e formas de fazer com dezenas de anos de história para alguns deles, foi um processo fascinante e que os deixou felizes. Um dos momentos mais interessantes de todo o processo foi o confrontar dos atores mais velhos, com mais de oitenta anos, com o significado das ações realizadas em cena. Uma das decisões dramáticas que tomámos foi a de Jesus não fazer o sinal da cruz no momento em que parte e distribui o pão. Este cerimonial foi sempre visto e feito pelos atores em todas as recriações que tinham feito em Pousade (e talvez se faça em todo o país). Perante a nossa decisão, um dos atores questionou-a e a reflexão que efetuámos em conjunto provou a justiça da nossa decisão, pois o gesto simboliza o corpo morto na cruz e, naquele momento, Jesus apenas jantava com os seus amigos.

Tudo foi feito pela comunidade, desde as roupas até à mesa. A simplicidade foi uma regra e as roupas que se usaram foram as mais velhas que o grupo possui. Dizemos isto porque esta foi a única decisão do encenador que não mereceu abertura para a discussão. A razão que apresentámos foi a de que as roupas simbolizam a vaidade e que nós queríamos transmitir a humanidade daqueles homens e mulheres. Não queríamos que o público se centrasse na aparência, nas roupas bonitas, mas nas palavras que as personagens dirigiam a esse mesmo público, nas reflexões que ali eram suscitadas e que deveriam merecer alguma atenção. De certa forma, criámos espaço para que todos percebessem que ter roupas velhas, sujas e rotas, mesmo sendo o personagem apelidado de “filho de Deus”, humaniza e aproxima do mundo real. Desta

forma a ação histórica age também na realidade em busca da igualdade.

Como nota final, citamos as palavras de Peter Brook (2011, p. 156) sobre o papel do artista/ encenador na relação que estabelece com a comunidade/elenco com quem trabalha: “O encenador teatral é obrigado a expor as suas incertezas perante o elenco, mas tem como recompensa um material que vai evoluindo de cada vez que se lhe exige uma reacção”. Esta humanização do artista, esta descida da sua torre de marfim, coloca-o ao mesmo nível de todos os participantes no projeto comunitário, criando relações de cumplicidade e de familiaridade que são parte do próprio processo criativo com a comunidade.

Como resumo de todo o processo comunitário que decorreu em Pousade em 2019, fica a seguinte imagem (cedida pela Câmara Municipal da Guarda) onde todos os participantes (atores, encenador, músico, técnicos e gente que apoiou logisticamente a realização do espetáculo) se perfilam numa linha sem lugares marcados que simboliza o trabalho coletivo.



REFERÊNCIAS

AMARELO, José Miguel. O Teatro Popular – Região da Guarda – Pousade (2 vols.). Guarda: Marques e Pereira, 1993 e 1995. 263p. e 323p.

BEZELGA, Isabel. Performance tradicional e teatro e comunidade: interações, contributos e desafios contemporâneos. O caso das brincas de Évora. 2012. 613p. Tese (Doutoramento em Estudos Teatrais) - Universidade de Évora, Escola de Artes, Departamento de Artes Cênicas, Évora.

BROOK, Peter. O espaço vazio. 2 ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. 224p.

CRUZ, Jan Cohen. Entre o ritual e a arte. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas /Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Vol. 1, n.10, p. 95-125, Dezembro. 2008.

ELIAS, Larissa. Os esvaziamentos do ator e da cena no teatro de Peter Brook. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas /Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Vol. 1, n. 7, p. 7-15, Dezembro. 2005

ELIAS, Larissa. Sobre as formações conceituais do espaço vazio de Peter Brook. Moringa – artes do espetáculo, Vol. 3, n. 1, p. 41-56, Janeiro-Junho. 2012.

MATOS, Glória de; VASQUES, Eugénia. O Teatro e a Igreja no Século XX (em Portugal). Porto: Comissão Executiva do Grande Jubileu 2000, Diocese do Porto, Universidade Católica Portuguesa, 2000. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.21/3241>> Acesso em: 21 dez. 2020.

NOGUEIRA, Márcia. A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas /Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Vol. 1, n.10, p. 127-136, Dezembro. 2008.

PAVIS, Patrice. Dictionnaire du théâtre. (4e édition). Malakoff: Armand Colin, 2019. 699p.

PEREIRA, Edilson. O teatro da religião: a Semana Santa em Ouro Preto vista através de seus personagens. 2014. 326p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro.

PEREIRA, Edilson. The bodies of Christ: performances and agencies of Passion in Ouro Preto. In: *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 14, n.1, January to April. 2017.

TEIXEIRA, Filipa. O teatro como meio de animação sociocultural, desenvolvimento e educação comunitária: o exemplo do teatro de Pousade. In: CASTRO E SOUSA, F.; PEREIRA, J.; LOPES, M. (coord.). *Animação sociocultural, território rural, património, turismo, envelhecimento e desenvolvimento comunitário: estratégias, recursos e métodos de combate ao despovoamento*. Chaves: Intervenção, 2019. p. 43-50.

Abstract

This article makes a proposal for the application of Peter Brook's "system" in working with communities, based on a community work process that retorts and recovers in a dignified and meritorious way a tradition of religious theater. The same process can be carried out in other contexts and communities.

Keywords

Community Theater. Peter Brook. Interculturality.

Recebido em: 24 dez. 2020

Aceito em: 22 abr. 2021

Publicado em: 16 jul. 2021