

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



Coro: Corpo como Experiência Colectiva e Espaço como Vivência Poética
Intersecções e Cruzamentos entre o Teatro Grego Antigo e o Teatro Comunitário

Cláudia Andrade

Lisboa, Maio / 2011

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



Coro: Corpo como Experiência Colectiva e Espaço como Vivência Poética
Intersecções e Cruzamentos entre o Teatro Grego Antigo e o Teatro Comunitário

Cláudia Andrade

Lisboa, Maio / 2011

Dissertação orientada por: Doutor Armando Nascimento Rosa e Dr. Hugo Cruz

Coro: Corpo como Experiência Colectiva e Espaço como Vivência Poética

Intersecções e Cruzamentos entre o Teatro Grego Antigo e o Teatro Comunitário

Palavras-chave: coro grego, comunidade, corpo colectivo, teatro comunitário, poéticas corais.

Key-words: Greek chorus, *polis*, collective body, community theater, choral poetics.

Resumo: Tendo o estudo do coro grego como ponto de partida, este trabalho pretende investigar sobre as formas de articulação e as possibilidades de cruzamento entre as dinâmicas contemporâneas de teatro comunitário e o teatro grego antigo.

Como elemento primordial que está na génese da origem teatral, o coro, ao articular pressupostos éticos, estéticos, ideológicos, filosóficos, cívicos, pode representar uma mais-valia para criação comunitária.

De forma a potenciar um diálogo dinâmico entre as nossas tradições ancestrais e o tempo presente, a investigação está estruturada sob uma perspectiva interdisciplinar que pretende munir e desenvolver práticas metodológicas e bases conceptuais para o trabalho comunitário teatral.

Resumem: Desde el estudio de coro griego como punto de partida, este trabajo tiene como objetivo investigar las formas de articulación y las posibilidades de cruce entre las dinámicas contemporáneas de teatro comunitario y el teatro griego antiguo.

Elemento clave que está en la raíz del origen teatral, el coro como forma de articulación de principios éticos, estéticos, ideológicos, filosóficos, cívicos, puede representar un activo para la creación comunitaria. A fin de fomentar un diálogo dinámico entre nuestras tradiciones ancestrales y el presente, la investigación se estructura en un enfoque interdisciplinario que tiene como objetivo equipar y desarrollar una metodología práctica y bases conceptuales para trabajo comunitario teatral.

Coro: Corpo como Experiência Colectiva e Espaço como Vivência Poética
Intersecções e Cruzamentos entre o Teatro Grego Antigo e o Teatro Comunitário

Cláudia Andrade

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em _____ [designação do curso de mestrado], realizada sob a orientação científica de _____ [nome do orientador, categoria profissional e área científica].

Constituição do Júri:

Presidente _____ [nome]

Vogal _____ [nome]

Vogal _____ [nome]

Local, data (mês/ano)

Índice

Introdução	2
1. Teatro Comunitário – Genealogia e Pressupostos	8
1.1 Enquadramento e Modalidades Artísticas Comunitárias	
1.2 Âmbitos e Objectivos do Teatro Comunitário	
1.3 Sobre a Comunidade	
1.4 Teatro Comunitário em Portugal	
2. Teatro Grego- Contexto e Factores	22
2.1 Contexto Sócio-Político	
2.2 Contexto Religioso e Ritual	
2.3 Contexto Poético	
2.4 Festivais e Géneros Dramáticos	
3. Diálogos, Cruzamentos e Intersecções	34
3.1 Festa e Participação	
3.2 <i>Polis</i> e a Comunidade	
3.3 Identidade e Memória	
3.4 Cerimónia e Ritual e o Teatro	
4. Coro: Corpo Colectivo e Espaço Poético	50
4.1 <i>Ethos</i>	
4.2 <i>Mimesis</i>	
4.3 <i>Kinesis</i>	
4.4 <i>Mythos</i>	
4.5 <i>Opsis</i>	
4.6 <i>Prosopon</i>	
4.7 <i>Khoreia</i>	
Conclusão	80
Bibliografia	87

Introdução

Inserida na área de Teatro e Comunidade, esta dissertação propõe-se investigar os âmbitos e processos artísticos do teatro comunitário, com o objectivo de procurar os elementos que compõem a sua especificidade como categoria teatral.

Com uma genealogia heterogénea e uma natureza híbrida, as práticas performativas comunitárias constituem uma manifestação teatral original e inovadora que tem conhecido um desenvolvimento crescente em várias partes do globo e que advogam uma forma alternativa de conceber a arte e o teatro.

Geralmente em oposição ao *mainstream*, à cultura de massas e ao teatro de vanguarda, a natureza multidisciplinar e periférica das manifestações artísticas comunitárias faz com que estas ocupem uma “posição marginal e de relativa invisibilidade no contexto artístico e académico” (Erven, 2001 :243), e para Nogueira “esta marginalização, reflecte-se na falta de publicações a respeito, na falta de debate sobre os seus resultados e da especificidade da sua estética, que precisa de ser superada para que possamos nos informar mais sobre práticas existentes, para que estas práticas possam ser aprimoradas e que revertam em mais benefícios para as comunidades.” (Nogueira, 2007, 4).

Com o objectivo de reflectir sobre os processos criativos comunitários e sobre as suas bases conceptuais e de fundamentação teórica, este trabalho pretende contribuir para a validação de um categoria artística em que são ainda escassos os recursos e materiais escritos.

Tendo como ponto de partida o estudo do coro grego, o objectivo é investigar sobre as formas de articulação e as possibilidades de cruzamento entre as concepções ancestrais gregas e as dinâmicas contemporâneas de teatro comunitário.

A forte componente cívica de que se reveste o teatro grego antigo e o carácter predominantemente colectivo e festivo que potencia a reunião e a participação da população, poderá abrir múltiplas potencialidades e bases conceptuais para o trabalho dos criadores de teatro comunitário.

Como referência e fundamento para o trabalho na comunidade, e de forma a potenciar um dialogo dinâmico entre as nossas tradições ancestrais teatrais e o tempo presente, a investigação está estruturada através de uma abordagem interdisciplinar que cruza aspectos teatrais, sociológicos, políticos ou antropológicos.

Esta procura interdisciplinar justifica-se, em primeiro lugar, porque o teatro é sempre um reflexo do seu tempo, assume-se como processo dinâmico e colaborativo onde as várias artes se cruzam e conjugam. Tendo surgido na Grécia como uma fusão poética, cívica, festiva, ideológica, religiosa, a própria dimensão híbrida e multidisciplinar de teatro, remete-nos para a própria natureza e essência do teatro comunitário.

Nas margens do teatro, da política, da antropologia, da etnografia, da sociologia, da psicologia ou da educação, as artes comunitárias representam movimentos emergentes que ultrapassam as fronteiras das disciplinas. Por último, o próprio conceito de interdisciplinariedade para além de ser algo muito próximo e muito concreto para a civilização grega, está presente de forma inequívoca na natureza e genealogia do coro.

Arte coral por excelência, a *khoreia* compreendia a fusão de dança, música e poesia e era parte integrante da educação ateniense. Ainda antes da instauração dos festivais dramáticos

em Atenas, a expressão coral foi uma das primeiras formas de manifestação cultural que durante todo o período arcaico esteve fortemente enraizado no quotidiano e nas celebrações rituais e que transitaria para os géneros dramáticos com sucessivas transformações e inovações.

O coro é, assim, totalmente representativo dessa interdisciplinariedade, ele representa um elemento transversal no cruzamento de linguagens artísticas, elemento indispensável nas festas, nos rituais, celebrações cívicas e políticas.

Mas hoje em dia, de que forma poderá contribuir o coro para o processo criativo e para as dinâmicas comunitárias? Quais serão as implicações (ideológicas, filosóficas, conceptuais, éticas, estéticas e políticas) de colocar o coro como centro da produção teatral? Será possível o resgate do coro na nossa sociedade actual, que está tão afastado de um ideal colectivo e inclusivo?

À procura de respostas e referências, entre a distância e o fascínio pelo mundo grego, é através de um espírito curioso e indagador que esta viagem se irá fazer.

Não se pretende realizar uma reconstituição histórica do que teria sido a experiência teatral na Antiga Grécia nem analisar de forma exaustiva as partes corais nas obras sobreviventes do teatro grego, nem mesmo propor uma adaptação dos textos gregos às representações de teatro comunitário, mas sim procurar averiguar de que forma a experiência secular grega pode beneficiar ou servir de inspiração para o trabalho comunitário, em que medida e segundo que padrões.

Através da invocação a *Mnemosine*, a titã grega que personifica a memória e que nos preserva do esquecimento, a viagem à origem da civilização grega representa um ponto de partida e não de chegada.

Resultado de uma admirável e complexa teia onde o ritual, o cívico, o político, o literário, o performativo se encontram para fundar uma tradição sem precedentes, o espectáculo teatral surge na Grécia vinculado ao ritual religioso e tendo o coro como elemento originário. Para além de constituir um dos traços mais marcantes da expressão teatral na Grécia Antiga, a componente híbrida e interdisciplinar representa algo que poderá contribuir para uma melhor compreensão do fenómeno teatral comunitário, fugindo, desta forma às clássicas distinções e oposições herméticas.

Apesar da abordagem ao teatro grego (sobretudo o género trágico) frequentemente privilegiar o aspecto literário, para os gregos não existia uma verdadeira oposição entre o literário e o performativo, da mesma forma que o ritual e o teatro não só não eram conceitos incompatíveis, como tinham estreitos laços.

Para Wilson, a predominância de uma análise mais formal nos estudos académicos assenta numa noção de “literatura” mais ou menos inapropriada para o público e a para a forma política do teatro grego.” (Wilson, 2000:5).

O desejo de ver o teatro grego como fenómeno essencialmente literário pode ser explicado pela posição dominante que o texto ocupa nas concepções modernas teatrais, mas não é certamente representativa de uma cultura que tanto privilegiou a oralidade como foi a dos gregos.

Os gregos não conceberam a sua arte teatral como algo realista e a forte dimensão mitológica, multidisciplinar e simbólica do teatro grego, pode constituir para a civilização moderna, herdeira do realismo-naturalismo, uma barreira cultural para o entendimento do acontecimento teatral na Grécia, dos seus factores e origens.

Para além da imagem incompleta e fragmentada que temos da civilização grega, causada pela perda de uma parte substancial dos textos e derivada da natureza efémera e perecível do espectáculo teatral, uma das principais dificuldades no estudo da Grécia antiga está precisamente relacionada com as nossas próprias préconcepções e assunções modernas, para as quais a forma híbrida e “impura” do teatro grego podem constituir um sério obstáculo. Neste contexto, a própria natureza e lógica do coro representa, para o nosso teatro contemporâneo, um elemento estranho e pouco familiar, e Ley (2007) acrescenta que a dificuldade na análise do coro está relacionada com a nossa própria perplexidade cultural sobre um elemento do qual não temos nenhum tipo de real equivalente.

E como quase em quase tudo o que caracteriza o mundo grego, também no estudo do coro voltaremos a encontrar a conjugação e articulação de conceitos que, a nós parecer-nos-ão impossíveis de conciliar. É intrínseca a relação do coro com a religião, bem como a relação os próprios cultos religiosos com a *polis*.

Num mundo em que as fronteiras entre ritual, literatura, religião, educação e política são ténues, nem sempre é possível estabelecer com precisão os seus limites ou delimitar o que num princípio foi sempre um conjunto uno e coeso.

Assumindo a fusão e a convivência de binómios como uma das principais características da civilização helénica, procuraremos evitar divisões herméticas, que em nada nos aproximam da antiga Grécia e do seu modo de entendimento do mundo.

A civilização grega, célebre pela convivência de opostos, revela-nos uma pluralidade de sentidos e de relações causais, onde algumas compartimentações conceptuais poderão tornar-se potencialmente redutoras.

A problemática que pretendemos abordar percorre um eixo teórico-prático já que, por um lado assenta numa fundamentação metodológica e em pressupostos teóricos; mas por outro lado a sua finalidade é essencialmente prática, representa um trabalho de organização de um processo dinâmico e criativo.

A travessia pela herança mítica e remota que recebemos dos gregos constitui um pretexto para poder compreender melhor o nosso tempo, as nossas inquietações e referências.

Ao evocar a experiência da antiga Grécia, e através de alguns dos seus conceitos mais significativos como *mimesis*, *ethos*, *mythos*, *kinesis* ou *opsis*, o objectivo é potenciar um diálogo criativo e desenvolver pressupostos e bases metodológicas para o trabalho na comunidade.

Feito para a comunidade, pela comunidade e sobre a comunidade, o teatro, ao adoptar a qualidade de comunitário, assume-se como acto de cidadania e transformação social que concebe a produção artística como um lugar de participação cívica.

Partindo do pressuposto de que a arte constitui um direito dos cidadãos, o teatro comunitário promove o envolvimento da população e o fortalecimento dos laços sociais através de uma prática artística colectiva e inclusiva em que as temáticas são frequentemente abordadas “a partir da comédia ou tragédia, nunca com base no drama psicológico porque o seu protagonista é um sujeito colectivo” (Bidegain, 2007:45).

Como um organismo plural constituído por vários corpos, o coro é, por si próprio, uma representação simbólica e teatral do colectivo; invoca o que há de comum, constituindo um elemento que poderá ser fundamental do ponto de vista estético, ético e de eficácia para o desenvolvimento de uma metodologia artística comunitária.

A proposta coral assenta essencialmente em dois pressupostos que considero basilares para a criação artística: o corpo e o espaço.

Ao colocar estes elementos como pontos de partida para o estudo do coro, não se pretende apenas reiterar a sua importância para a criação e dramaturgia comunitária mas sobretudo a invocar a remota etimologia da própria palavra “coro”.

Proveniente do grego *khoros*, o coro designa um grupo de pessoas que cantavam e dançavam mas também é referido como um espaço onde se realizavam as danças e as festividades religiosas. Calame refere também que o termo *khoros* (em grego *χορός*) “é usado no período arcaico, bem como em dicionários antigos, e as suas definições, correspondem a duas entidades diferentes. A Suda, por exemplo, dá o duplo sentido que encontramos na poesia épica: 1. conjunto, um “corpo” de cantores, 2. Espaço em que se movem os cantores.” (Calame, 1997:19).

Este duplo sentido de *khoros* é particularmente sugestivo e revelador, e toca no âmago da proposta metodológica que se pretende levar a cabo. Contudo, não pressupõe a existência de duas entidades totalmente diferentes, como refere Calame, mas existe antes uma unidade e intrínseca relação entre ambos.

A etimologia remota de *khoros* para além de evidenciar uma multiplicidade de sentidos, será particularmente fecunda e pertinente para aprofundar e desenvolver para as dinâmicas comunitárias, fortemente imbuídas de um espírito interdisciplinar.

O corpo e o espaço estiveram também na base das propostas metodológicas e reivindicações desenvolvidas por vários criadores no início do século XX.

Appia, Copeau, Meyerhold, Artaud, Craig, entre outros, inscreveram as suas originais e visionárias revolucionárias vozes que reivindicavam a autonomia da arte dramática relativamente à literatura e a rejeição de um teatro elitista e naturalista. Na verdade, o início do século XX constitui um momento-chave, extraordinariamente fértil em ideias e visões que contribuíram para a criação de linguagens experimentais com base no corpo e no espaço.

Ao representar uma forma artística alternativa que desafia as lógicas do teatro convencional, o carácter inovador e interdisciplinar do teatro comunitário torna-o particularmente aberto para poder experimentar novas metodologias criativas relacionadas com uma permanente reinvenção dos seus processos e formas.

Como “forma autêntica de expressão que espelha as vicissitudes da evolução histórico-política do homem no seu contexto e como uma forma em que é possível expressar e entender a realidade e o mundo em que vivemos” (Bidegain: 2007, 11), o corpo e o espaço constituem elementos centrais dos processos criativos na comunidade.

O corpo, como experiência colectiva, é meio privilegiado de expressão e de conhecimento. É através dele que nos expressamos, que interagimos com o outro e que comunicamos com o mundo. Elemento plástico e criador de imagens em movimento, o corpo será o primeiro traço da criação artística e da construção dramática.

Inseridas em lugares que se distanciam do tradicional palco à italiana ou da caixa preta, as representações comunitárias acontecem em espaços alternativos com os quais pretendem estabelecer relações e diálogos. Mais do que um cenário, o espaço é um repositório simbólico cheio de histórias e significados, a partir das quais se podem desenvolver a histórias e temáticas dos espectáculos.

Inspirado na remota civilização grega e nos contributos de Artaud, Copeau, Appia, Lecoq, entre outros, este trabalho tem o intuito de questionar, legitimar e munir os processos artísticos comunitários de ferramentas metodológicas.

Assim, no primeiro capítulo o objectivo é contextualizar e definir o âmbito e a natureza do teatro comunitário.

O facto de englobarem práticas muito diversas (relacionadas com diferentes modalidades

artísticas) e de estarem sempre permanente construção e questionamento, torna por vezes difícil a definição e delimitação do seu âmbito e características, sendo algo que tem provocado também uma certa “desvalorização” do teatro comunitário como forma artística.

Através de uma breve resenha histórica e com os contributos de autores como Bidegain, Erven, Koppers, o estado da arte do teatro comunitário representa uma parte preliminar da investigação. A sua heterogénea genealogia e a composição da comunidade, bem como questões éticas e práticas do trabalho na comunidade, representam pontos centrais que fazem parte integrante do fenómeno comunitário.

No segundo capítulo, o objectivo é introduzir algumas questões e elementos do teatro grego antigo através de um retrato sucinto sobre alguns dos aspectos mais significativos, enquanto o terceiro capítulo procurará potenciar um diálogo entre o teatro comunitário e o teatro grego antigo.

Questões sobre a participação, memória, ritual ou identidade, assumem uma importância nuclear, uma vez que funcionam como denominadores comuns nesse diálogo.

O quarto e último capítulo é onde se pretende definir e aprofundar os elementos da metodologia coral através de alguns conceitos-chave do teatro grego. *Ethos, Mimesis, Kinesis, Mythos, Prosopon, Opsis e Khoreia*, que para além de representarem elementos fundamentais da civilização grega, podem constituir também dimensões basilares para o teatro comunitário, e mais especificamente para uma prática coral.

Percursor de uma linguagem que privilegia o jogo físico do actor e de uma pedagogia que tem como base o trabalho de criação, máscara e uma gramática gestual, Jacques Lecoq foi, segundo Wiles, “no século XX foi um dos mais sistemáticos investigadores do movimento coral” (Wiles, 2007:). Em 1956 funda em Paris uma escola onde desenvolve as suas pesquisas, criando uma metodologia que toma a forma de viagem do silêncio à palavra através da criação poética corporal.

A incursão pelos territórios e ensinamentos pedagógicos de Lecoq – que ocupam na terceira parte do trabalho, uma parcela singular e predominante - está intimamente relacionada com a minha própria experiência. Por um lado porque se trata de uma pedagogia que eu própria vivenciei e que exerceu uma influência marcante no meu percurso artístico, a nível dramaturgico, estético, metodológico e até ético; por outro lado porque tive a possibilidade de experienciar a utilização dessa linguagem baseada na improvisação, na máscara e numa linguagem corporal em projectos de teatro comunitário que levei a cabo, verificando a sua eficácia e a pertinência junto das comunidades em que trabalhei.

Ao conceber o teatro como prática artística e cívica, como lugar de recriação poética e espaço potenciador de um diálogo e debate, novas dinâmicas podem estabelecer-se com o público, sob uma forma teatral que se possa denominar de comunitária.

Com o objectivo de estabelecer novas relações com a audiência e novas formas de pensar e conceber a arte teatral, o teatro comunitário procura desenvolver um tipo de teatro que não se reduza a um texto dramático, que interaja com as suas comunidades e que possa constituir um lugar privilegiado para a contaminação de linguagens artísticas.

Como lugar de encontro e de debate, próximo das pessoas, das suas inquietações e utopias, em que é através do teatro que ocorre uma fusão entre o resgate de tradições seculares e inovações criativas.

Num género teatral que pretende fortalecer a comunidade evocando o que há de comum e trabalhando a partir das suas histórias e memórias, o coro é desde logo uma concretização

do colectivo e que provoca o ajuntamento das pessoas numa sociedade tão segmentada, onde a necessidade de criar laços é urgente e necessária.

Como categoria teatral em plena expansão e reinvenção permanente, o teatro comunitário exerce um importante papel enquanto forma de potenciadora dos sentidos e da criatividade do ser humano, como experiência de memória colectiva e no sentido de realizar uma eficaz intervenção social.

Neste sentido o coro constitui um instrumento privilegiado para a acção teatral e transformadora que pretende desenvolver. Símbolo do colectivo e porta-voz de assuntos da comunidade, o coro representa não apenas uma força cívica e performativa mas também ritual, política e educativa.

Conscientes da sua dimensão agregadora e massiva, foram vários os criadores, filósofos ou encenadores que resgataram o coro, vendo nele uma técnica, modelo, convenção ou idealização dos seus princípios.

Espectador ideal, actor, personagem, autor, conselheiro, crítico, mediador ou comentador - são distintas as idealizações e funções que diversos pensadores atribuíram ao coro e sob a sua ancestral existência, paira algum mistério, ambiguidade e fascínio.

1. Sobre o Teatro Comunitário

Este trabalho, ao ter como objectivo estabelecer ligações e cruzamentos entre o teatro comunitário e o teatro grego antigo tendo como fio condutor o elemento do coro, pretende, num primeiro momento, enquadrar as práticas e âmbitos do teatro comunitário.

Através das reflexões e contributos de especialistas na área de Teatro e Comunidade como Bidegain, Nogueira, Conhen-Cruz, Kershaw, Koppers, entre outros, este primeiro capítulo corresponde ao estado da arte do teatro comunitário, procurando documentar e sistematizar os vários aspectos que integram o fenómeno comunitário contemporâneo.

Apesar do teatro comunitário ser ainda “categoria ausente nos dicionários especializados pelo seu carácter inovador, local e em permanente mobilidade” (Bidegain, 2007:12), é absolutamente necessário um enquadramento, bem como o desenvolvimento de conceitos operacionais para as práticas teatrais comunitárias.

E ainda que as categorizações sejam potencialmente redutoras e a delimitação do âmbito do teatro comunitário comporte diversas problemáticas, concordamos com Neumark que “as definições são necessárias se quisermos ter uma noção clara do que queremos dizer quando falamos de colaborações entre artistas e a comunidade. Delimitar termos fornece uma direcção que é fundamental para a definição de intenções, para a contextualização de compromissos e para a compreensão dos processos éticos, afectivos e estéticos e dos resultados que emergem desses projectos” (Neumark, 2007: 145).

Fazendo parte do abrangente leque das artes comunitárias e tendo a comunidade como ponto de partida, a principal dificuldade de definição e delimitação do âmbito do teatro comunitário está relacionada com o facto de constituir uma modalidade “que adquire diferentes formatos, ligada a diferentes instituições e finalidades” (Nogueira, 2007:4), como por exemplo Arte Participativa, Dança Comunitária, Teatro Aplicado, Performance baseada na Comunidade, Teatro para a Transformação Social, Arte Engajada, Performance Comunitária, Teatro Ambiental, Arte Pública, Teatro para o Desenvolvimento, entre outros. Esta diversidade e proliferação de práticas artísticas comunitárias que escolhem diferentes designações e formatos é, de certa forma, consequência das origens e filiações de cada uma das referidas práticas. Relacionadas com o teatro popular, teatro de massas, teatro amador, teatro antropológico, psicodrama, teatro etnográfico, teatro do oprimido, teatro político, teatro didáctico ou teatro de *agit-prop* - a genealogia do teatro comunitário é tão heterogénea como os objectivos que originaram o seu surgimento, sendo que as diversas concepções e formas de teatro na comunidade estão também profundamente relacionadas com tradições locais e movimentos políticos, sociais e artísticos, no contexto dos quais se desenvolveu o fenómeno comunitário nas diferentes partes do globo.

1.1 Enquadramento e Modalidades Artísticas Comunitárias

Como uma forma alternativa de ver a arte, as diversas modalidades acima enunciadas surgem num momento em que os investigadores e criadores se questionam sobre a função do teatro na sociedade, procurando estabelecer diálogos e cruzamentos com outras áreas como a antropologia, educação, política, psicologia ou etnografia.

Barba, Turner, Schechner, Boal, Moreno ou Brecht são alguns dos autores que abriram o caminho a um campo de experimentações artísticas e metodológicas, estendendo e ampliando o âmbito do teatral para outras áreas e actividades, e que através de uma

manifesta intenção interdisciplinar criaram fecundas contaminações que se estabeleceram nas margens do teatro e de várias disciplinas.

Introduzido por Piscator no início do século XX, o teatro político tinha como missão promover um teatro militante e proletário, com uma estreita ligação com o quotidiano, e que fosse capaz de exprimir a realidade das relações sociais.

Apesar de que, como refere Pavis (1998), num certo sentido todo o teatro é necessariamente político, a expressão designa de forma mais precisa um conjunto de géneros entre os quais se podem incluir o *agit-prop*, teatro épico de Brecht ou o teatro do oprimido de Boal.

Como instrumento de consciencialização e com um objectivo revolucionário expresso, o teatro político alcançará o seu auge com Brecht.

E enquanto o objectivo do teatro agit-prop – “termo que provém do russo *agitatsiya-propaganda*: agitação e propaganda” (Pavis, 1998: 441) - é manifestamente político e representa sobretudo uma actividade ideológica e uma posição crítica relativamente à classe burguesa, o teatro popular representa uma designação mais abrangente, sendo difícil e um tanto ambígua a sua definição.

Associado às classes populares e geralmente em oposição ao teatro burguês, literário e elitista, o teatro popular representa um “fenómeno híbrido, produto de multideterminações de diversos mediadores (locais, nacionais ou transnacionais, hegemónicos ou não, rurais ou urbanos), e onde a invenção de objectos e expressões “impuras” se combinam com as estratégias da genuinidade e autenticidade da “mercadoria” popular” (Canclini apud Raposo, 2000:2).

Apresentados em lugares exteriores, o Teatro de Rua caracteriza-se por uma vontade expressa de “abandonar o recinto teatral e de um desejo de contactar com um público que habitualmente não frequenta o teatro, de exercer uma acção sócio-política directa, de aliar a animação cultural com a manifestação social, e de inscrever-se no espaço urbano” (Pavis, 1996:444).

Desenvolvido por autores como Barba, Schecher ou Turner, o teatro antropológico pretende criar um campo de experimentação nos quais o teatro e a antropologia convergem e em que o homem é estudado numa situação de representação. Através de um duplo movimento de contaminação em que o teatro começa a “antropologizar e a antropologia a teatralizar-se” (Schechner apud Pavis, 1998 :43), o estudo do corpo representa uma parte fundamental da investigação de Barba na qual resultaria as suas influentes técnicas teatrais baseadas na sua formulação do corpo extra-quotidiano.

Com um objectivo terapêutico, o psiquiatra romeno Moreno cria, em 1906, o Psicodrama. Através da improvisação e de dinâmicas de grupo, o objectivo de Moreno era analisar e solucionar conflitos interiores dos indivíduos. O teatro, ao possibilitar reviver e representar determinados momentos, representava um processo através do qual o ser humano podia melhor entender a sua forma de estar no mundo.

Ao estabelecer diálogos e pontos com outras áreas de conhecimento o teatro afasta-se de uma concepção purista e elitista para experimentar outras formas e criar novas modalidades híbridas.

Com uma maior proximidade com a política, a psicologia, com a educação ou a antropologia, foi a estes movimentos que as várias artes comunitárias foram beber as suas referências e bases conceptuais.

O Teatro para o Desenvolvimento, Teatro Aplicado, Teatro Popular e a Performance baseada na Comunidade são, assim, algumas das modalidades artísticas comunitárias que se aproximam do Teatro Comunitário e com o qual partilham várias características e pressupostos.

Como uma forma alternativa de conceber a arte e actividade teatral, o estatuto marginal e periférico das artes comunitárias está relacionado com o facto destas frequentemente acontecerem “longe das cosmopolitas luzes da ribalta” (Erven, 2001), em comunidades rurais e periféricas ou com grupos marginalizados da sociedade, e fora dos circuitos comerciais e convencionais que validam as disciplinas artísticas.

Outra das características que geralmente se pode atribuir às representações comunitárias e que lhe outorga um carácter híbrido é a interdisciplinariedade que promove e privilegia. Por essa razão e porque em muitos casos as fronteiras entre os diferentes campos artísticos são difíceis de separar, alguns autores, vêm na “performance” uma designação mais abrangente e inclusiva, como é o caso de Koppers (nas suas obras “Performance Community: An Introduction” e “Performance Community Reader”) ou Cohen-Cruz que desenvolve a Performance baseada na Comunidade como prática que “não inclui apenas a dança e a música, mas também engloba uma categoria mais ampla que pode incluir desde protestos públicos, a rituais ou encontros de contadores de histórias.” (Cohen-Cruz, 2005:1).

Adoptando uma motivação mais ideológica, social ou educativa, as diversas práticas comunitárias comungam do desejo de desafiar as lógicas artísticas convencionais através de modelos criativos que promovam o diálogo e a transformação social.

Utilizado por várias ONG’s como ferramenta metodológica em casos de resolução de conflitos e mudança de comportamentos (sobretudo relativamente a campanhas de prevenção da sida) o Teatro para o Desenvolvimento surge na década de setenta como estratégia de educação popular com adultos e crianças em África, na América Latina ou na Índia (Epskamp, 2006). Através da participação num processo teatral, o Teatro para o Desenvolvimento tem como objectivo habilitar e preparar as comunidades para o seu auto-desenvolvimento.

Cohen-Cruz define a Performance baseada na Comunidade como “ uma resposta a um assunto ou circunstância que seja colectivamente significativa. É uma colaboração entre um artista ou um grupo de artistas e uma “comunidade”, em que a última é a principal fonte do texto, possivelmente também dos actores , e definitivamente de grande parte do público” (Cohen-Cruz, 2005: 2).

Em oposição a um “teatro puro”, o Teatro Aplicado está relacionado com uma outra actividade e Nicholson (2005) sugere que da mesma forma que acontece com as disciplinas científicas (como é o caso da matemática “pura” e da matemática aplicada), também o teatro pode ser aplicado noutras situações e contextos.

A principal motivação do Teatro Aplicado está relacionada com um principio de transformação em que o ênfase está nas particulares aplicações do teatro como forma de gerar consciência sobre assuntos particulares, ajudando “as pessoas a reflectir de forma mais crítica no tipo de sociedade em que desejam viver. (Taylor, 2003: 1)

Uma perspectiva semelhante é incluída por Prentki e Selman no conceito de teatro popular como um “processo teatral que envolve profundamente comunidades específicas na identificação dos temas de sua preocupação, analisando as condições existentes e causas de situações, identificando pontos nevrálgicos, e analisando como uma mudança pode acontecer e/ou contribuindo para a acção implicada.” (Prentki e Selman, 2000:8)

Assumindo-se como forma de arte alternativa que vê a arte e o teatro como

capacitação dos membros da comunidade que se reúnem para criar objectos artísticos, não é apenas a forma, a dramaturgia ou a criação que se revelam alternativas, mas também os próprios processos.

Para além de todas elas estarem assentes na capacidade criativa do ser humano, outro dos aspectos mais relevantes que é comum à maioria das práticas artísticas comunitárias está relacionada com a metodologia e o processo autoral dos espectáculos, em que esse processo “não é pré-determinado por um artista que direcciona as pessoas para este objectivo. Em vez disso, o resultado é (relativamente) aberto, possivelmente dentro de um campo temático sugerido pelo facilitador, mas cheio de espaços e tempos para que as pessoas possam criar seu próprio material expressivo. Com esta abordagem, a performance comunitária desafia as convencionais estéticas teatrais” (Kuppers, 2007:4).

Apesar do conceito de teatro comunitário nos remeter para as próprias origens do teatro, a expressão começa a ser utilizada no início do século XX e as suas raízes estão relacionadas com “várias formas de contra-cultura, teatro radical, teatro anti e pós-colonial, teatro educacional e de libertação nos anos 60 e 70” (Erven, 2001:1).

E enquanto no continente africano e asiático, as dinâmicas comunitárias começaram por estar relacionadas com movimentos de luta anti-colonial e sobretudo com campanhas escolares e de sensibilização do público para assuntos de saúde pública, na Europa e nos Estados Unidos, o movimento teatral comunitário teve raízes evidentes com movimentos políticos radicais, “nos turbulentos anos 60 e no início dos anos 70, quando o país se questionava sobre *status quo* da arte” (Cohen-Cruz, 2005:1-2). É nesse período particularmente fecundo que surgem companhias de teatro que desenvolvem trabalhos experimentais orientados para a criação colectiva e que se inscrevem numa nova estética e numa forma diferente de ver a arte e a sua função na sociedade, como é o caso dos *Living Theatre*, *Bread and Puppet*, *Piccolo Teatro di Milano*, *San Francisco Mime Troupe*, *Théâtre du Soleil*, entre outros.

No período do pós-guerra, movimentos de contestação política e social estimulados por ideais radicais e revolucionários originam novas estéticas teatrais que se inscrevem dentro de novas correntes.

O teatro épico de Brecht representou também uma forte inspiração e influência na criação comunitária. Com um claro e forte sentido ideológico, o teatro brechtiano era um teatro político, crítico e “anti-dramático” que pressupunha um distanciamento do espectador no sentido de o tornar consciente de determinada realidade social.

Na América Latina, foi sob a influência de Boal e Freire que o fenómeno teatral comunitário conheceu uma significativa evolução e desenvolvimento. A pedagogia da libertação de Freire, baseada no diálogo e na transformação, constituiu uma importante ferramenta educativa utilizada nas campanhas de alfabetização, com o objectivo de consciencializar as camadas mais desfavorecidas e oprimidas da sociedade a partir de um processo de compreensão das suas condições históricas e sociais.

A pedagogia do Oprimido exerce uma influência determinante nas pesquisas teatrais de Augusto Boal. O teatro jornal, teatro fórum, teatro invisível e o teatro legislativo são algumas das formas que integram o Teatro do Oprimido de Boal, cujas técnicas e métodos representaram uma importância basilar na área do teatro comunitário. Para o autor e encenador, a transformação e a libertação do ser humano constitui a sua principal motivação teatral.

A América Latina, mas em particular a Argentina, constitui um dos mais interessantes e paradigmáticos movimentos de teatro comunitário.

Como um tipo de manifestação e expressão artística que parte da premissa que a arte é um direito de todos os cidadãos (Bidegain, 2007), o surgimento do fenómeno está intimamente associado ao período da pós-ditadura, nos anos 80, num momento de lutas sociais e de reorganização da sociedade argentina, em que surge no bairro de La Boca, o primeiro grupo de teatro comunitário, Catalinas Sur.

Hoje em dia são mais de quarenta os grupos de teatro comunitário, e Bidegain no seu livro “Teatro Comunitário – Resistencia y transformación social”, traça um rigoroso e aprofundado retrato do fenómeno comunitário na Argentina- que surge como “necessidade de um grupo de pessoas de determinada região, bairro ou aldeia de se reunir, agrupar-se e comunicar através do teatro” (Bidegain: 2007, 33) e representa uma das fontes de inspiração e bases para esta investigação.

1.2 Âmbitos e Objectivos do Teatro Comunitário

Integrado no âmbito das artes comunitárias e partilhando com elas algumas características, entre as quais o *status* de categoria artística periférica e marginal, o teatro comunitário têm, na sua génese, elementos e objectivos específicos que o distinguem das demais práticas comunitárias.

Gard refere que “a singularidade do teatro comunitário reside na sua dependência sobre uma comunidade em particular, na qual ela tem suas raízes e na qual realiza actividades teatrais, envolvendo a comunidade tanto quanto possível” (Gard, 1959: 6),

Mas que grau de envolvimento estamos a falar? De que forma se processa a colaboração com a comunidade? Afinal de que falamos quando falamos de teatro comunitário?

Para Kershaw, sempre que a estética da representação for talhada pela cultura da comunidade, tais práticas podem considerar-se como teatro comunitário (Kershaw, 1992:5), embora tal critério adquira ainda contornos um pouco vagos.

No seu artigo “Tentando definir o teatro e comunidade”, Nogueira (2007) procurou estabelecer algumas bases referenciais para as práticas de Teatro e Comunidade, definindo três modelos que se diferenciam em função dos objectivos e processos, e que corresponderiam a diferentes preposições. Teatro *para* Comunidades seria aquele que inclui o teatro que é realizado por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade; Teatro *com* Comunidades seria o resultado de uma investigação sobre determinada comunidade que constitui o ponto de partida para a criação de um espectáculo, onde tanto a forma como o conteúdo se encontra vinculada àquela comunidade com o objectivo de questionar assuntos específicos e de transformar as acções da audiência; e por fim Teatro *por* Comunidades seria aquele que incluiria as pessoas no próprio espectáculo e em que a própria comunidade para além de ser tema, tem também ao seu alcance os “meios de produção teatral”, como refere Nogueira.

E se o primeiro modelo estabelecido por Nogueira se revela um tanto generalista e inócuo devido à diminuta (ou mesmo inexistente) intervenção da comunidade, o segundo ainda que com uma maior proximidade com a comunidade remete-nos para uma abordagem unilateral que não parece garantir a efectiva participação das pessoas no processo criativo, e encontrando apenas no terceiro modelo proposto por Nogueira, e que pressupõe a inclusão das pessoas na criação teatral, uma aproximação ao conceito de teatro comunitário, ainda que incompleta.

Tendo como objectivo prioritário o fortalecimento da comunidade e a sua participação activa no processo criativo, o teatro comunitário pode incluir o teatro que é realizado unicamente pelos membros de uma comunidade ou aquele que é resultado de uma colaboração entre membros dessa comunidade e artistas profissionais de teatro.

Em qualquer um dos casos, o que nos parece constituir um dos pressupostos básicos para a existência de teatro comunitário, é uma efectiva e manifesta inclusão das populações no processo criativo e em que estas sejam protagonistas da produção teatral.

Por exemplo no caso do Teatro baseado na Comunidade, ao ser entendido como uma “colaboração entre um artista ou um grupo de artistas e uma “comunidade”, em que a última é a principal fonte do texto, possivelmente também dos actores, e definitivamente de grande parte do público” (Cohen- Cruz, 2005: 2), não tem como premissa obrigatória a inclusão da comunidade no próprio espectáculo, ao admitir que este possa ser exclusivamente realizado por actores profissionais. Da mesma forma que no Teatro Aplicado ou no Teatro para o Desenvolvimento, o seu contexto prioritariamente educativo e o objectivo de transformar as acções da sua audiência, não pressupõe necessariamente a inclusão das pessoas no próprio espectáculo.

Feito para a comunidade, pela comunidade e sobre a comunidade, o teatro comunitário, assume-se como acto de cidadania e transformação social, em que não se pretende apenas uma mera aproximação ou articulação com a comunidade, mas sim que esta represente a sua célula vital, que seja sua base, matéria-prima e fundamento.

A comunidade delimita o âmbito e pressuposto da produção teatral comunitária representando simultaneamente o seu tema, sujeito e destinatário.

Assim, teatro comunitário será aquele que seja da comunidade, com a comunidade, sobre a comunidade, para a comunidade e na comunidade:

- **Da** comunidade porque é sempre dessa comunidade que emerge a prática teatral, directamente relacionada com as suas específicas e particulares problemáticas, vivências e inquietações. O “material e formas estéticas surgem sempre directamente (senão mesmo exclusivamente) da comunidade, cujos interesses procura exprimir.” Erven, 2001 :3).
- **Com a** comunidade porque promove a integração e a participação da comunidade no espectáculo teatral. Geralmente através de processos de criação colectiva, podendo envolver ou não a colaboração com artistas profissionais, o teatro comunitário assume-se como “porta-voz de assuntos locais” (Nogueira: 3) e a comunidade torna-se não apenas receptora mas fazedora de teatro.
- **Sobre a** comunidade, porque trabalha a partir do imaginário popular e da memória colectiva, na construção de uma identidade comunitária. Através das histórias de cada integrante e da pesquisa sobre o património histórico e afectivo da comunidade, a construção dramática vai sendo construída progressivamente através de extensos períodos de preparação e ensaios. Na maioria dos casos não se parte de textos já existentes e lendas, entrevistas, objectos ou fotos, são frequentes pontos de partida para as improvisações.
- **Para a** comunidade uma vez que a relação que pretende estabelecer com o seu público nunca é uma relação formal ou convencional. As suas temáticas, ao estarem fortemente enraizadas com o imaginário popular e local, provocam uma cumplicidade e partilha, proporcionando também o fortalecimento dos laços sociais que se funde num acto festivo e de partilha. No teatro comunitário argentino, também denominado “teatro de vizinhos”, os seus integrantes denominam-se de “vizinhos-actores” dirigindo-se aos “vizinhos-espectadores”, assim “o teatro comunitário gera a aparição de um público novo, composto

primeiro pelo círculo familiar e social dos membros que participam e depois pela comunidade num sentido mais amplo, uma vez que os espectáculos chegam a um grande sector da população que habitualmente não frequenta as salas de teatro” (Bidegain, 2007:29).

- **Na** comunidade, porque geralmente os espaços onde são realizados os espectáculos de teatro comunitário são sempre espaços públicos. O espaço do bairro é revitalizado porque deixa de ser um lugar abstracto para ser algo concreto e próximo e cria uma territorialidade específica em que “a rua se converte em cenário de encontro” (Bidegain 2007 :22).

Assumindo-se como forma de arte alternativa que vê a arte e o teatro como capacitação dos membros da comunidade que se reúnem para criar objectos artísticos, uma das particularidades reside na forma de construção dramática, em que o ênfase é colocado em “histórias locais e pessoais (em vez de peças já existentes) que são trabalhadas através de improvisações e que de forma colectiva se transformam em espectáculos teatrais sob a direcção quer de um artista profissional – que pode ou não estar integrado em companhias profissionais- ou de um artista amador que resida com o grupo que, à falta de um melhor termo, possa talvez ser denominado de “periférico” (Erven, 2001: 2).

No seu livro “Community Theatre –Global perspectives”, Erven realiza um importante e profundo estudo sobre formas e métodos criativos de teatro comunitário realizados em diferentes locais do globo, como é o caso do grupo *PETA – Philippines Educational Theater Association* sediado em Manila (Filipinas), do *Stut Theatre* em Utrecht (Holanda), *Teatro de la Realidad* em Los Angeles (E.U.A), *Urban Theatre Projects* de Sidney (Austrália), *Aguamarina* de Punta Arenas (Costa Rica) e *Kawuonda Women’s Group* em Sigoti (Quénia). Outros grupos com um trabalho igualmente relevante desenvolvido nesta área são os *Cardboard Citizens* (Reino Unido), *Teatro Trono* (Bolívia), *Natya Chetana* (India), *Urban Bush Women* (E.U.A), *Nós do Morro* (Brasil), *Chikwakwa* (Zambia).

Como uma forma de arte potente que permite que um “grupo de pessoas, que em diversas ocasiões permanece silencioso (ou silenciado), possa incluir as suas vozes numa realidade cada vez mais diversificada onde se inter-relacionam culturas locais, regionais, nacionais ou internacionais, sejam elas em ilhas no Sudeste Asiático, em províncias da Europa, em metrópoles da costa sul da Califórnia, no litoral da América Central, na África Oriental rural ou em subúrbios australianos”. (Erven,2001: 3), o fenómeno teatral comunitário manifesta-se através de várias formas no qual convivem diferentes pœticas artísticas e metodologias criativas.

A autoria colectiva das peças e o facto da tónica residir mais no processo do que no produto representa uma das principais características do teatro comunitário que é partilhado pela grande maioria dos grupos e artistas comunitários.

Devido às muitas variantes e particularidades do teatro comunitário e “ dado o carácter tão vivo e efêmero do teatro, a quantidade de integrantes que os grupos congregam e especialmente porque na prática teatral os seus protagonistas questionam e interrogam permanentemente as suas próprias teorias” (Bidegain 2007 :13), o fenómeno do teatro comunitário está sempre em permanente mudança.

“No mundo inteiro, académicos, políticos e mesmo os próprios praticantes consideram extremamente difícil classificar teatro comunitário. Os artistas que praticam teatro comunitário partilham também elementos metodológicos significativos, estratégias de organização, e preocupações complexas, tais como a eficácia do seu trabalho, questões sobre a ética de

artistas de classe-média que trabalham com grupos periféricos, e sobre estética e status do teatro comunitário como uma forma de arte distinta” (Erven, 2001 :243)

Através de improvisações, jogos teatrais, lendas, sons, fotografias os participantes são desafiados a criarem um espectáculo, desenvolvendo o que Kuppers chama “um entendimento poético da vida. Uma nova forma de entender a criação artística pode emergir daqui: uma estética de acesso que redefine quem faz a arte, o que é a arte, a natureza da beleza e do prazer e as formas adequadas para apreciar a arte.” (Kuppers, 2007: 6). Como uma espécie de um capital social que pertence à comunidade, o teatro comunitário tem como objectivo o desenvolvimento da potencialidade criativa do ser humano através de processos de criação partilhados, inclusivos e colectivos.

Desta forma, não é apenas a forma, a dramaturgia ou a criação que se revelam alternativas, mas “várias questões tradicionais relativamente à performance são desafiadas.” (Kuppers, 2007:4).

Questões relacionadas com a legitimidade da intervenção comunitária, sobre a organização, financiamento, iniciativa, eficácia são frequentes dilemas que se colocam aos profissionais comunitários. Quais são as formas de aproximação? Que factores impedem a colaboração, organização e partilha? O que significa de facto um processo colectivo? Qual é o papel do encenador no espectáculo de teatro comunitário? Hoje em dia que relações é possível estabelecer entre teatro e a política? O que se entende por comunidade?

1.3 Sobre a Comunidade

A problemática relativa ao conceito de comunidade representa um aspecto central na medida em que é indissociável da própria natureza e definição de teatro comunitário.

Conceito complexo e polémico, um dos principais obstáculos, como refere Vidal, está associado a uma certa elasticidade e indefinição já que “os termos comunidade e comunitário se utilizam com frequência como etiqueta justificativa ou como conveniência por parte dos autores, tendo uma multiplicidade de significados, segundo os casos e as intenções dos mesmo.” (Vidal, 2007: 68)

Entre a idealização, simbolismo ou a impossibilidade da ideia de comunidade, foram vários os autores que procuraram descodificar a sua essência. Com uma natureza *polis* sémica, a comunidade está relacionada com um fenómeno social particular mas também pode designar um espaço comum, um símbolo, ideia de pertença ou laços de solidariedade.

O facto de não existir uma definição inequívoca e consensual de comunidade, ao mesmo tempo que se pode revelar problemática para a prática de um género teatral em que o seu destinatário, tema e sujeito é precisamente a comunidade, constitui também um desafio e um questionamento permanente por parte dos artistas comunitários.

Um dos primeiros terá sido o sociólogo Ferdinand Tönnies, que estabeleceu uma das mais conhecidas teses ao distinguir comunidade e sociedade, como dois modelos básicos de organização social que diferem um do outro no que diz respeito à natureza da sua origem. Enquanto a comunidade seria resultado de uma vontade natural e orgânica, caracterizada pela proximidade, por relações pessoais, coesão e por sentimento comum; a sociedade derivava de uma vontade deliberada e racional, que corresponde a uma organização social de grande escala onde predominam relações impessoais e interesses particulares. Tönnies relaciona ainda a comunidade com meio rural no qual se encontravam a aldeia, a família, ou

pequenas comunidades urbanas e a sociedade com grandes centros urbanos, com o Estado ou a Nação.

Apesar de constituir uma referência fundadora, a teoria clássica de Tönnies foi ultrapassada porque, com a evolução e complexificação da vida moderna, foram várias as transformações que ocorreram. Associada a um conceito romântico e idealista de comunidade, hoje em dia não é possível aceitar a teoria de Tönnies porque aponta para explicação dualista de modelos puros.

Para Delanty, uma das principais dificuldades está relacionado com um discurso nostálgico e utópico em que a “comunidade é vista como algo que se perdeu com a modernidade e que é algo que deve ser recuperado” (Delanty, 2003:10).

Como reacção a esse sentido sempre positivo, Bauman (2003) critica o facto da comunidade ser entendida como uma “coisa boa” *a priori*, como sinónimo de segurança e de pertença. Para o autor a tensão entre necessidade de segurança e de liberdade confronta-nos com um dilema com o qual se confronta o mundo contemporâneo e onde reside a ideia paradoxal de comunidade.

Com o advento do capitalismo, Bauman refere que são duas as tendências presentes na concepção actual de comunidade. Por um lado, o esforço por substituir a ideia de comunidade por uma outra rotina que é imposta de forma artificial e por outro, o comunitarismo, que muitas vezes é sinónimo de criar um sentido de comunidade a partir do nada. A comunidade, representa assim para Bauman uma impossibilidade, uma espécie de paraíso perdido, “um tipo de mundo que não está, lamentavelmente, ao nosso alcance” (Bauman, 2003:9).

Williams partilha a ideia de que a comunidade ao contrário de outros termos de organização social, nunca é usado de forma desfavorável, mas coloca a questão de uma outra forma:

“A complexidade da comunidade refere-se, portanto, à difícil convivência entre as tendências distinguidas originalmente no desenvolvimento histórico: por um lado o sentimento de uma preocupação comum; por outro lado, a materialização das diferentes formas de organização comum, que pode não expressá-la adequadamente.” (Williams, 1973:76)

O conceito romântico e purista de comunidade não só não é adequado para as práticas comunitárias como é altamente questionável.

A idealização ou a visão romântica sobre o trabalho na comunidade, pode revelar-se um sério obstáculo no campo prático e que assenta em pressupostos errados.

A busca de uma homogeneidade ou o ênfase na ideia de uma identidade colectiva assente na supressão de diferenças entre os participantes, não corresponde aos pressupostos do teatro comunitário e pode ser potencialmente perigosa no contexto dos processos criativos. Mas então que conceito de comunidade poderá servir à luz dos objectivos do teatro comunitário?

Como meio de superar o entendimento excessivamente positivo ou ingénuo de comunidade e como forma de resolver as tensões entre o individual e colectivo, as proposições de Cohen, Young, e Delanty podem constituir bases inspiradoras e referenciais.

E enquanto que Delanty e Young enfatizam a ideia da comunicação e da democracia como formas alternativas de entender a comunidade, Cohen destaca sobretudo o seu potencial simbólico.

Para Delanty a comunidade contemporânea é uma comunidade comunicativa baseada em novas formas de pertença (Delanty, 2003) que se afasta da de uma visão radical de uma

sociedade alternativa (como comunidades de “resistência” ou de “dissidência”) assente numa identidade colectiva e uma unidade pré-estabelecida e que não partilha do cepticismo relativamente à existência da comunidade. A ideia de que numa comunidade não existe qualquer oposição ou crítica é rejeitada por Delanty, uma vez que a pluralidade democrática não é incompatível com uma multiplicidade de vozes: “a ideia de uma comunidade comunicativa pode ser teorizada num mundo de múltiplas pertenças de uma forma na qual a integração é alcançada através da comunicação em vez de um consenso e moralidade já existente” (Delanty, 2007:33)

Em vez de um modelo deliberativo democrático, Young (1996) defende a implantação de um modelo de democracia comunicativa, no qual as diferenças entre os membros não necessitam de ser ultrapassadas e sem a necessidade de um unidade pré-estabelecida, que muitas vezes é responsável pela exclusão, e em que pelo contrário os conflitos e as diferenças possibilitam o acesso a um novo tipo de conhecimento, um “conhecimento total social”.

A ambivalência e problemática do conceito de comunidade, constitui para Young um dos principais obstáculos, que favorece vários enganos e idealismos e uma ilusão do “bem comum”:

“A comunidade é um sonho compreensível, que expressa o desejo de seres que são transparentes uns para os outros, relações de identificação mútua, proximidade, social e conforto. O sonho é compreensível, mas politicamente problemático ... porque aqueles que estão motivados pela vontade tendem a suprimir as diferenças entre si, ou implicitamente a excluir pessoas dos seus grupos políticos com as quais não se identificam” (Young apud Koppers, 2007 :10)

Ao entender a comunidade como uma construção simbólica, para Cohen ela é “entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstracção a que chamamos de “sociedade”. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar (Cohen: 1985, 15). Como uma categoria abstracta e simbólica que está para além da localidade partilhada, para Cohen, a comunidade é o mecanismo que permite aos seus membros uma reflexão sobre as suas diferenças e uma apropriação colectiva do seu sentido como uma referência para a sua identidade.

Com base na ideia de proximidade geográfica, de interacção social ou na partilha de interesses em comum, o conceito de comunidade não poderá nunca ser hermético nem partir de uma presunção de homogeneidade.

Cada comunidade é única, constituída por múltiplas identidades que interagem no seu seio e será sempre a sua composição e particular estrutura que irá determinar o processo e a criação artística. “Cada novo projecto de teatro da comunitário, tem que fazer sua própria e única viagem, que nunca pode ser completamente prevista ou simplesmente repetida em outros lugares” (Erven, 2001 :244)

Desta forma pode potenciar-se uma verdadeira contaminação e reciprocidade entre o teatro e a comunidade: da mesma maneira que o teatro irá fortalecer a comunidade, também a comunidade alimenta os processos criativos através dos materiais e símbolos que ela própria gera.

“A afirmação de um teatro voltado para comunidades específicas pode ser aprofundado pelo entendimento de que a comunidade, pelo menos enquanto símbolo comum, existe e que o teatro pode contribuir para a necessária e permanente construção do sentido de comunidade” (Nogueira, 2008: 130)

1.4 Teatro Comunitário em Portugal

No caso de Portugal embora não se possa falar da existência de um verdadeiro movimento de teatro comunitário, tem existido, ao longo das últimas quatro décadas, importantes experiências que se revelaram essenciais para o desenvolvimento e difusão das práticas artísticas comunitárias.

De forma breve e sucinta, e através de experiências e acontecimentos significativos, este sub-capítulo pretende traçar as raízes e os antecedentes com os quais é possível estabelecer conexões directas com as práticas de teatro e comunidade em Portugal.

E se numa primeira fase, até ao início do século XX, as expressões teatrais comunitárias são indissociáveis das manifestações de teatro popular relacionadas com movimentos intelectuais românticos de afirmação nacional e de uma “descoberta” povo e da cultura popular (Raposo, 2000), numa segunda fase será sobretudo uma motivação política que estará na base das aproximações entre o teatro e a comunidade, quer ela aconteça no seio da estrutura e dos valores do Estado Novo com um forte pendor propagandista, ou profundamente marcada pela ideologia revolucionária de Abril a partir de 1974.

Raposo chama também a atenção para o papel central e omnipresente da igreja e dos agentes eclesiásticos no quadro do teatro popular português e o seu poder de “sancionar e de interditar as práticas teatrais desde a fundação da nacionalidade (Raposo, 2000:5)

Antes de 1974 e durante o Estado Novo, apesar de existir uma actividade regular levada a cabo por colectividades artísticas locais e grupos amadores, o funcionamento da censura e de um forte aparelho repressivo estatal, constitui um elemento que condiciona profundamente a realização de espectáculos. Como refere Rebello, tratava-se de uma censura tríplice - ideológica, económica e geográfica - que contribuiu para o estrangulamento do teatro em Portugal. Através de restrição do acesso da sociedade às informações consideradas como “subversivas” pelas órgãos de censura -censura ideológica - ou através a promoção de espectáculos que apenas tinham em conta as preferências do público burguês e sua possível rentabilidade - censura económica- , excluía as classes trabalhadoras e a população que vivia afastada dos centros urbanos, uma vez que era apenas em Lisboa que se concentrava uma esmagadora parte da actividade teatral - censura geográfica. (Rebello, 1977: 25-26)

Também no caso português, os movimentos sociais e as transformações políticas que ocorreram, bem como as influências de novas correntes estéticas que se desenvolveram na Europa e no mundo sobretudo a partir da década de 60, estão intimamente relacionados com as práticas de teatro comunitário.

A influência do teatro épico e do teatro do absurdo, que se encontravam já difundidos um pouco por toda a Europa, irão exercer uma importância determinante na estética e dramaturgia teatral portuguesa.

Após a revolução de 25 de Abril de 1974, proliferam espectáculos com forte cunho político e companhias como a Comuna, criada em 1972, a Cornucópia em 1973, o Bando em 1974 e a

Barraca criada em 1976, desempenham um papel muito importante na vida cultural e social do país, no sentido da democratização e descentralização cultural.

Um grande dinamismo cultural caracteriza o período pós-revolucionário em que os grupos teatrais procuram desenvolver linguagens cénicas experimentais e novas relações com o público, num tempo em que as preocupações políticas e ideológicas dominavam os trabalhos dos grupos teatrais.

As influência de grupos como os *Bread and Puppet* e *San Francisco Mime Troupe* (E.U.A), o *Berliner Ensemble* (Alemanha), *Piccolo Teatro di Milano* (Itália), *Els Comediants* ou *Els Joglars* (Espanha), bem como as experiências de encenadores como Vilar no Théâtre National Populaire (França), contribuem de forma decisiva para esse dinamismo e experimentalismo.

Nos anos que se seguem à revolução, a Comuna é uma companhia pioneira que participa activamente nas campanhas de dinamização cultural do MFA, que percorrendo o país, levam espectáculos de teatro a locais onde nunca se tinha assistido a representações teatrais :

“(…) Saíam de Lisboa, em carros do exército, os militares do MFA [Movimento das Forças Armadas] e os actores. Chegavam à cidade e instalavam-se todos no quartel, onde ficavam durante uma a duas semanas. Dali partiam diariamente para as várias vilas e aldeias da zona onde se realizavam as sessões. Montavam o palco e preparavam a sala. Depois iam pelo povoado, chamando as pessoas, com quem, no café, nas ruas, conversavam e as convidavam para o encontro dessa noite. (...) Quando a peça acabava, estabelecia-se o debate. O público começava por falar com os actores sobre o espectáculo e, a propósito dele, os militares explicavam quem eram e o que estavam ali a fazer: depois de terem libertado Portugal do fascismo, queriam saber o que era preciso fazer para reconstruir o país e melhorar a vida das pessoas.” (Manuela de Freitas)¹

A experiência de João Mota com Peter Brook será determinante para o trabalho que irá desenvolver na Comuna. Como encenador e pedagogo, as ideias de João dos Santos e de Arquimedes da Silva Santos serão uma influência constante no seu percurso.

Com uma lógica de criação colectiva, orientado por ideais de militância política e transformação social, a primeira vocação de O Bando estabelece-se na área da animação cultural: “em 1974, o clima social e político era propício às experiências mais ousadas no campo da Animação Cultural”. (Brites, 2009 :195).

Comprometidos socialmente, através da “ideia antropológica da festa popular e, na celebração de memórias colectivas, os seus espectáculos aliavam aspectos lúdicos e de crítica social, ao mesmo tempo que investiam em processos de envolvimento dos espectadores na acção.” (Seródio, 2009: 52).

Num manifesto escrito pelo Bando em 1988, a companhia afirma que realiza um teatro comunitário que “aceita o funcionamento colectivo que exclui os valores e a prática do individualismo e do vedetidismo e pretende dirigir-se à comunidade, elaborando a sua criação artística tendo como premissa-base o público infantil. (...) Não gostamos de etiquetas. Mas sentimos a necessidade de melhor nos definirmos e melhor serem entendidas as nossas intenções. O termo teatro comunitário é o termo que encontramos para melhor classificar a nossa atitude no teatro neste momento.” (Brites, 2009: 38).

¹ “As Campanhas de Dinamização Cultural” (1974-75) in <http://passapalavra.info/?p=2952>

Empenhada na promoção da descentralização cultural, itinerância, no acesso à cultura e na criação de públicos, a ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela, representa um projecto de dinamização artística com uma forte intervenção comunitária.

De entre os vários projectos e do trabalho contínuo desenvolvido com a população desde a sua criação, em 1975, destacamos em particular o evento da Queima do Judas. A partir de uma tradição secular, a Queima do Judas é uma celebração anual que foi recuperada pela ACERT desde 1985, e que consiste num espectáculo transdisciplinar que envolve várias centenas de participantes.

O Trigo Limpo em colaboração com o Teatro Municipal da Guarda realizou vários espectáculos comunitários na Guarda : *Guarda Paixão e Utopia* (2006), um espectáculo criado por cerca de trezentos actores e músicos de várias colectividades do concelho da Guarda; *Guarda: Rádio Memória*, numa viagem criativa pela história da cidade e *Guarda: a República* (2010).

Foi através de uma iniciativa do serviço educativo do Teatro Municipal da Guarda, que nasceu em 2009 o espectáculo comunitário *Um Elo chamado Jarmelo*, onde tive a possibilidade de desenvolver conceitos e experimentar metodologias que se revelaram extraordinariamente importantes para a minha concepção sobre as potencialidades do teatro comunitário.

Desenvolvido no seio de uma comunidade rural, com as populações do Jarmelo, o projecto visava a realização de um trabalho de dinamização cultural com populações habitualmente esquecidas. Tendo como ponto de partida o imaginário comunitário e a exploração das sonoridades locais, as ideias orientadoras do projecto consistiam na partilha e mobilização de saberes com base numa experiência colectiva, agregadora e inclusiva.

Na última década tem sido vários os projectos teatrais desenvolvidos em Portugal com uma forte componente comunitária, como é o caso da “Tituria” encenada por José Carretas (Porto, 2001), “Oresteia” encenação de Nuno Cardoso (Porto, 2001), “Texturas” dirigido por Hugo Cruz (Santa Maria da Feira, Festival Imaginarius, 2009), “R2” encenado por Nuno Cardoso (Lisboa, 2007) e “Entrado” dirigido por Hugo Cruz (Festival Imaginarius, 2010).

Estes projectos, sendo referidos a título exemplificativo e não exaustivo, têm em comum o facto de envolverem de forma muito particular as comunidades: o elenco da *Tituria* reunia membros da Associação de Moradores da Bouça, menores tutelados e actores profissionais; a *Oresteia* foi realizado com reclusos do Estabelecimento Prisional de Paços de Ferreira; o espectáculo *Entrado* foi protagonizado por trinta reclusos do Estabelecimento Prisional de Custóias e *Texturas* envolveu vários elementos de diferentes freguesias de Santa Maria Feira ligados ao sector da cortiça (ambos realizados pela *PELE- Espaço de Contacto Social e Cultural*, com sede no Porto); a partir da peça *Ricardo II* de Shakespeare surge o projecto *R2* integrado por jovens da Cova da Moura e do Bairro do Zambujal.

E quer o teatro seja concebido como espaço de encontro, como uma “interrogação sobre a cidadania no espaço da sua privação”, (Cardoso, 2001:131), como lugar de memória, como forma de inclusão social e cultural ou como “palco privilegiado para aprofundar processos de valorização pessoal e colectiva dos intervenientes e a dignidade da sua profissão” (Cruz, 2010 :10) estes projectos inserem-se dentro da categoria de teatro comunitário.

Porém, devido à falta de continuidade estes projectos constituem uma experiência fugaz e dispersa, não existindo uma efectiva implantação do fenómeno teatral comunitário em Portugal.

Sobretudo por falta de apoios mas também a falta de interesse e motivação por parte dos artistas, não se pode falar na existência de um movimento de teatro comunitário em Portugal.

Apesar das “boas intenções” de muitos projectos relacionados nesta área, um grande desconhecimento dos pressupostos do teatro comunitário (nomeadamente questões relacionadas com ética ou a estética das representações) tem potenciado alguns enganos, como é o caso, segundo Hugo Cruz, de uma certa confusão entre teatro comunitário e figuração comunitária.

Noutros casos o problema está relacionado com uma diminuída visibilidade deste tipo de projectos e problemas de financiamento.

Entre um discurso excessivamente positivo e frequentemente paternalista e uma discriminação negativa por parte do teatro dito convencional (artistas, instituições) de que tem sido alvo o teatro comunitário, esta investigação pretende contribuir para um maior esclarecimento sobre esta modalidade teatral, fugindo a equações dicotómicas entre as quais tem sido abordado e problematizado o fenómeno comunitário.

É neste contexto que o contributo do teatro grego, e em particular do coro, pretende evocar historicamente algumas perspectivas e propôr uma abordagem prática e metodológica, na qual o coro não representa apenas um papel decorativo ou figurativo mas um elemento central da criação comunitária.

Através de um abreviado e sucinto retrato pela civilização grega, o próximo capítulo pretende introduzir alguns aspectos sobre os factores e elementos relacionados com o teatro na Grécia antiga e partir deles poder desenvolver fecundos diálogos e questionamentos.

2. Teatro Grego – Contextos e Elementos

Originalmente concebido como celebração sagrada, o acontecimento teatral está relacionado os ritos agrários, com o final de um ciclo de trabalho, com um tempo de descanso e de festa que conheceria posteriormente outros estágios e evoluções. O teatro de cariz litúrgico e religioso surgiria na Grécia, como antes já tinha surgido noutras civilizações como o Egipto, China, na Índia ou em Creta.

As primeiras representações dramáticas na Grécia teriam sido ditirambos. De carácter sagrado, o ditirambo terá surgido em Corinto com Aríon de Metimna, e surge estreitamente relacionado com ritos agrários ao Deus Dioniso e com o lirismo coral.

Todo o estudo que tenha como objecto a Grécia Antiga confronta-se com diversos problemas. Das numerosas obras escritas pelos poetas dramáticos gregos, apenas chegaram até nós cerca de trinta e duas. Numa paisagem donde se vislumbram tão escassas fontes, a *Poética* de Aristóteles constituiu uma imprescindível referência e um legado sobre o qual se construíram as bases da teoria teatral.

Apesar de constituir um dos mais importantes tratados da história teatral, trata-se da visão particular e filosófica de como o estagirita viu, reflectiu e classificou a criação teatral do período áureo do teatro grego, bem como explicações e possibilidades relativamente às suas origens.

As incertezas, bem como novos progressos, fazem com se abram continuamente novas hipóteses e perspectivas que dão lugar a novos ensaios e visões críticas.

É infundável e extremamente vasta a quantidade de obras que foram escritas, e apesar disso, o retrato que possuímos da civilização grega continua fragmentado e incompleto.

Intercalado por zonas obscuras e zonas claras, como refere Grimal, a imagem da génese teatral grega assume assim uma dimensão mitológica – dimensão essa tão cara à cultura grega.

Dentro do panorama incerto, lacunar e especulativo que predomina em larga medida na nossa percepção sobre o mundo grego, existem também determinadas certezas e matérias consensuais entre os estudiosos helenistas. A origem coral do teatro na Grécia é um desses “dados adquiridos”.

Sobretudo até ao final do período arcaico, as primeiras expressões culturais são quase exclusivamente corais. E quer se valide ou não a tese aristotélica de que a tragédia teria tido origem nos improvisos dos líderes do coro, sabemos que no seu principio predominava uma estrutura coral, e que a partir de Téspis passou a contar com mais um elemento: o actor.

Ainda anterior à criação dos géneros dramáticos, a expressão coral constitui uma prática ancestral na Grécia, que sob a forma de cantos rituais ou cantos poético-líricos teve uma grande implantação e difusão durante todo no período arcaico.

Os vários sub-capítulos pretendem traçar de forma sucinta o contexto histórico social, cultural e político em que o teatro floresceu, bem como os seus elementos, estruturas, e instituições. Cultos heróicos, poemas homéricos, golpes de estado, rupturas sociais, construções comunitárias, conquistas de poder, estratégias defensivas, invenção da escrita, movimentos migratórios e evolução de dinâmicas sociais cruzam-se numa complexa teia de acontecimentos e factores, da qual resultaria o nascimento da arte dramática.

O século de Péricles conhecido como esplendor e auge da civilização helénica, não seria pois resultado de nenhum “milagre”, mas sim consequência de circunstâncias históricas e transformações político-sociais a partir das quais emergiria a *polis* grega e que iria moldar de forma profunda os ideais e a construção da cultura helénica.

A criação da *polis* juntamente com um forte movimento migratório e com progressos materiais e técnicos faz parte de uma conjuntura que necessitamos ter em conta, pois será ela que proporcionará condições de desenvolvimento dos géneros teatrais gregos.

A partir do século VIII começam a surgir por todo o território, pequenas cidades-estado, que através de um modo de vida e de um sistema de organização social – constituíam o embrião de um modelo político e social que seria pilar da cultura grega. Os factores religiosos serão igualmente relevantes, e irão providenciar um espaço e um tempo específico para a realização dos espectáculos teatrais.

2.1 Contexto Sócio-Político

A sociedade que aparece descrita nos poemas homéricos está em plena transformação e irá formar-se como consequência de uma evolução de associações: de uma organização social primitiva formada por clãs – *genos*- nos quais os laços de consanguinidade eram fortes e estreitos e cuja sucessão era assegurada por descendência, via masculina; numa fase posterior, sobretudo por razões defensivas e económicas, as famílias agrupam-se em tribos – *demos* - que têm em comum um antepassado que adoram e em que a religião doméstica funciona como factor de coesão comum; finalmente, num último estágio, a associação de aldeias daria origem à *polis*. A sucessão de associações de que será objecto a sociedade grega irá determinar também, em larga escala, a evolução dos regimes políticos: As monarquias darão lugar a regimes aristocráticos e caminho até uma *polis* mais democrática faz-se de forma lenta e progressiva.

“A evolução política da Grécia delinea-se claramente até o final do século VI. A cidade torna-se forte ao liberar o individuo das servidões patriarcais; o individuo torna-se livre com a protecção da cidade” (Glotz, 1980: 99)

Entre o governo dos melhores (*àristoi*) que daria lugar à aristocracia ou o governo de poucos poucos (*oligoí*), os “sistemas de governo variavam de localidade para localidade e compreendiam desde as monarquias hereditárias aos aristocratas latifundiários, às oligarquias mercantilistas e às democracias rebeldes.” (Bowra, 1967 :35).

Em Atenas, à semelhança de outras cidade-estado, o declínio dos regimes oligárquicos, irá favorecer a ascensão de novas formas de organização e de poder, bem como o aparecimento fortes personalidades que se revelarão protagonistas políticas.

Em 594 a.C, Solón é chamado pelo povo para intervir num momento de grande agitação política e social e as medidas mais importantes da reforma política que realizou aboliam a escravatura por dívidas e realizaram alterações no direito de sucessão que abria caminho para uma nova partilha da terra. Mas a fraca implantação das medidas irá abrir caminho para que Atenas conhecesse um outro regime político: a tirania. Regime no qual o poder é exercido por um só homem, as tiranias irão desempenhar um papel relevante e paradoxal no mundo político grego.

Personalidade marcante e polémica na história da Ática, o tirano Pisístrato entra em cena num clima de crise, guerra e conflitos sociais. Apoiado pelo povo, as medidas tomadas por Pisístrato estavam integradas numa política de prestígio que estava “intimamente ligada a

uma política religiosa, cujo objectivo era o reforço da unidade em torno do culto de duas divindades cívicas, Atena e Dionísio.“ (Mossé, Gourbeillon, 1994: 226), foi responsável pela construção de grandes obras públicas, implementação de festas e cultos religiosos e levou a cabo uma política de expansão territorial.

Em 508 a.C. com Clístenes, é instaurado o regime democrático em Atenas. As reformas levadas a cabo por Clístenes resultam numa reorganização do corpo cívico e que tem como medida principal o aumento das tribos, como forma de envolver mais pessoas na actividade política ateniense.

“A palavra grega *polis* (da qual derivam palavras como “político”) no seu sentido clássico significava “um estado que se governa a si mesmo”. Contudo, como a *polis* era sempre pequena em área e população, por convenção muito antiga, veio a denominar-se cidade-estado.” (Finley, 1963: 47).

A necessidade de defesa mútua presidiu à criação da cidade-estado grega. *Polis* seria a designação dada inicialmente à parte alta da cidade (que posteriormente se chamaria Acrópole) e em contraponto à *asta* (parte baixa da cidade), embora, sublinha Finley, “fosse qual fosse o modelo num dado uso, permanecia válida em todos eles a ideia de que campo e cidade constituíam uma só unidade” (Finley, 1963: 31).

Celebrada através de novos espaços, a *polis* será também cenário de novos pensamentos e transformações, em que sentido um individual e colectivo e equilibram.

Agora é símbolo da *polis*, é o espaço público por excelência, habitado e vivido de forma activa e particular e que evidencia a sua dimensão política. Mais do que espaço destinado às transacções comerciais é “em qualquer hora do dia, é o lugar de encontro onde se passeia ao ar livre, onde se fica sabendo das novidades, onde se discute política, onde se formam opiniões”. (Glotz, 1980: 17) e local que irá reflectir grande importância e vitalidade da *polis* é ocupado pela *Agora* – mercado e centro vivo da *polis*.

É imperativo também referir que os pressupostos de cidadania eram extremamente restritivos, e que quando se fala em regime democrático na antiga Grécia, isso significa que apenas se está a falar de uma parcela minoritária da sociedade, já que a maioria da população constituída por metecos, mulheres e escravos, estava excluída da cidadania.

Criação original e genuinamente grega, a *polis* grega constitui o modelo de organização social e política que será a base sob a qual se irá erguer o mundo helénico.

Relativamente às datas da fundação da primeira cidade-estado podemos situá-las no século VIII e final do século VII. Sem ser possível dar uma data concretas do nascimento da *polis* grega, “a tradição grega fornece contudo uma data, unanimemente aceite, para o início do funcionamento “normal” das cidades: a da primeira Olimpíada, em 776.” (Mossé, Gourbeillon, 1994: 159).

As condições climáticas e geográficas da Grécia representaram também um factor que teria uma forte influência no modelo de organização social da civilização grega. Território de contrastes rodeado de montanhas, o mar será um elemento muito presente em todos os aspectos da vida grega e as cadeias rochosas e elevadas que constituem a paisagem grega irão definir-se como fronteiras naturais do território da *polis*. E se “fragmentação física determina, ou pelo menos facilita, a fragmentação política.” (Glotz, 1980:1), doravante serão esses pequenos e independentes territórios pulverizados pelo território grego que serão célula vital da civilização helénica, símbolo de força e também de fraqueza.

A *polis* representou uma influência e importância determinante no que diz respeito à produção dramática. As peças gregas falavam sobre problemáticas da cidade e do mundo grego. Através de uma linguagem poética e metafórica, constituíam uma forma particularmente eficaz para “apresentar de forma concreta problemas relativos ao homem e às suas relações com os deuses ou às relações dos homens entre si. Em quase todas as peças existentes há, para além da acção individual, um tema universal.” (Bowra, 1967 :174-5).

Os festivais dramáticos constituíam uma ocasião em que a cidade se junta e se reúne para prestar culto aos deuses, em que a componente competitiva era central. Na sociedade do *agón*, a modalidade do concurso revela o espírito competitivo que os gregos cultivavam com tanta dedicação. Incentivados por uma certa exaltação nacionalista, o espírito competitivo dos gregos revelavam as fortes rivalidades que eram sentidas entre cidades-estado.

A instituição dos festivais dramáticos em Atenas está também relacionada com um órgão político da cidade - a *khoregia*. Com o objectivo de preparar os coros líricos ou trágicos nas representações dramáticas, a *khoregia* era o órgão que organizava os festivais dramáticos da cidade e através da qual era designado anualmente o *khorego* responsável pelo recrutamento, formação, manutenção e figurinos dos membros do coro.

Organizada por dez arcontes que eram eleitos anualmente por sorteio, cabia ao arconte-epónimo designar o *khorego* daquele ano e escolher os três poetas trágicos a concurso, cerca de oito meses antes da realização das Dionisiacas.

Os festivais dramáticos pressupunham avultados custos, que sob a forma de imposto eram assegurados pelos cidadãos mais ricos. A *khoregia* podia ser recusada, mas dava prestígio social, e para além de financiar as representações, cabia também a esse cidadão rico designado pelo estado, organizar os concursos dramáticos, recrutar e escolher os coreutas. A história da *khoregia* ou pelo menos a sua forte implantação teria fortes relações com a própria implantação da democracia em Atenas.

A estrutura dos ditirambos e a sua constituição como coros representativos das dez tribos atenienses estava relacionada com as reformas políticas de Clístenes e uma nova organização social ateniense.

2.2 Contexto Ritual e Religioso

A estrutura e a organização da religião grega é fundamental para a compreensão da mentalidade grega, reflectindo-se em quase todos os aspectos da vida social, humana e quotidiana.

Toda a vida social na antiguidade grega está imbuída de religiosidade e quase todas as matérias políticas são objecto de consulta ao oráculo, sendo que Delfos era o mais conhecido e prestigiado. Por essa razão Finley refere que “é simbólico que, quando se regressou à construção em larga escala, tenham sido os templos os primeiros a aparecer, depois as muralhas da cidade, e não os palácios” (Finley, 1963:29).

Quando as cidades passaram a ter os próprios cultos religiosos, escolhem também as suas divindades protectoras, e a exaltação de um sentimento de identidade e pertença traduz-se na criação de novos lugares de culto. A construção de templos ao mesmo tempo que fortalece o sentido da *polis*, funciona como centro unificadores de um sentido identitário- são espaços públicos e comuns que fixam e determinam o culto e lugar de uma determinada divindade.

Politeísta e antropomórfica, a religião grega resulta no convívio de dois tipos de culto: o culto dos Deuses do Olimpo, que representava um culto mais restrito que tinha como base a

protecção de um clã, tribo e família, e um outro culto mais abrangente e de carácter popular, relacionado com a natureza e com os misteriosos poderes que ela exerce na vida dos homens – entre os quais constam Dioniso, Perséfone e Deméter.

A convivência de uma pluralidade de cultos é um traço característico da religião grega, que se manifesta através de três dimensões centrais: uma dimensão espacial, que se revela na relação com determinados lugares considerados sagrados – espaços intimamente associados com a história, vida ou local de nascimento dos deuses - e será nesses lugares que se irão erguer templos e que irão decorrer os cultos e as celebrações. Lugares como Delfos, Delos, Olímpia, Hades, Elêusis, Icária, a mítica Atlântida evocada por Platão, Olimpo ou Tróia, estão enraizados no imaginário grego.

Outro aspecto característico do culto religioso é a sua componente festiva e colectiva relacionada por sua vez com o elemento temporal e que se reflectia na sazonalidade das festas religiosas rituais.

De acordo com o calendário religioso de cada cidade-estado, eram várias as festividades religiosas durante o ano, sendo que o carácter do seu culto está intimamente relacionado com a natureza e atributos do deus em questão.

Através de uma forma festiva e um culto colectivo, a prática religiosa era heterogénea e plural. Os rituais religiosos eram actos colectivos e era através de celebrações festivas os deuses eram honrados, e que diferentemente da prática individual religiosa, requeria formas várias de expressão, ela é realizada através de acções, gestos, símbolos, palavras, sacrifícios e oferendas. Serão os particulares atributos e natureza dos deuses gregos que irão moldar e determinar o "tom", bem como espaço, temporalidade, cantos, danças, acções, palavras e símbolos das celebrações rituais. O seu papel é simultaneamente agregador dos cidadãos da *polis*, uma vez que são eles que convocam o colectivo ao mesmo tempo que geram identificação comunitária.

O primeiro mito a ser dramatizado foi o de Dioniso. Assim como os demais deuses da vegetação, acreditava-se que Dionísio havia morrido uma morte violenta, mas que havia sido trazido novamente à vida; e sua morte, ressurreição e sofrimentos eram representados em ritos sagrados.

Fruto da união de Perséfone e Zeus, nasceria Zagreu (ou primeiro Dioniso) que foi devorado pelos Titãs, a mando de Hera, esposa de Zeus. Atena consegue resgatar o coração de Zagreu e entrega-o a Zeus, que faz com que a princesa Semele o engula, ficando desta forma grávida do segundo Dioniso. Hera, ao ter conhecimento da existência de Semele, toma a forma de sua ama e convence-a a persuadir Zeus, para que este lhe dê provas do seu amor. Apesar de prever as consequências do pedido da princesa, Zeus cumpre a sua promessa e junta os ventos de tempestade, relâmpagos, raios e trovões, que fazem com que o palácio de Semele seja incendiado, morrendo queimada a princesa. Zeus recolhe do ventre de Semele o feto ainda em gestação e coloca-o na sua coxa. Passado um tempo, dá à luz o segundo Dioniso e para o proteger dos eventuais ataques de Hera entrega-o às ninfas e aos sátiros do Monte Nisa, para que o criem.

A história de Dioniso é uma história de exílios, perseguições, metamorfoses e viagens e é reveladora da formação do imaginário teatral grego.

Divindade grega da natureza e deus do vinho, Dioniso desempenhou um papel de excepcional importância entre os gregos e seria sobre a sua alçada que o género dramático se iria desenvolver.

Apesar de Homero não reconhecer Dionísio como um dos grandes deuses olímpicos, não seria um deus novo na Grécia. Brandão afirma que seria um deus muito antigo uma vez que o “seu nome já aparece na linear B. Trata-se portanto, no mínimo, de um Deus da época micénica” (Brandão, 2002 : 21). A marginalidade do seu culto e a sua exclusão dos poemas homéricos é reveladora do carácter eminentemente popular da religião dionisiaca. Os seus adoradores teriam sido inicialmente gente pertencente a classes baixas, estrangeiros, escravos e, especialmente mulheres.

Foi de forma gradual que o culto dionisiaco foi incorporado na Ática. As transformações políticas e a mudança de regimes e o facto de ser um deus popular, teriam facilitado a sua ascensão será neste contexto de mudança profunda que o popular deus do vinho e da fertilidade, verá crescer o seu prestígio e importância no seio da *polis*, conquistando o estatuto de divindade cívica.

O mito do Deus que nasceu duas vezes contém já quase todos os ingredientes que haveriam de alimentar o imaginário teatral e formar a estrutura dramática, desenvolvida pelos poetas dramáticos no século V.

A loucura provocada pelo ciúme divino- *Ate*- será parte integrante de qualquer tragédia e a transformação e a metamorfose em diversas formas (sobretudo animais - touro, cabrito, bode) bem como o conflito com os seus inimigos e adversários (*agón*) constituem elementos-chave na encenação trágica e cômica.

Povoado por criaturas mitológicas e fantásticas (ménades, silenos e sátiros – que juntamente com Dioniso formam o *thyasos*) haveria um *komos* onde seria levado um falo de grandes proporções, entoando “cantos fálicos” – este universo animal, sagrado e sensual irá permanecer embora de forma mais moderada e estruturada nos coros satíricos ou cômicos. Também a temática da morte, tão presente no mito dionisiaco, seria dominante no género trágico. Trenos, *kommos* e outros lamentos fúnebres serão repetidamente utilizados pelos dramaturgos e a influência ritualista seria também visível nas máscaras, figurinos.

Apelidado por Dodds como “mestre das ilusões mágicas”, Dioniso oferece um espaço de liberdade, onde as “suas alegrias eram acessíveis a todos” (Dodds, 1988: 89), num arrebatamento entusiástico de inspiração divina (de origem grega, a palavra entusiasmo -*enteós* - significa “ter deus dentro de si”) e extra-quotidiano onde o indivíduo, dissolvido num colectivo, se esquece por momentos, das restrições e responsabilidades sociais.

O local das representações é indissociável do deus e a a sua estátua estaria presente no centro da orquestra, à volta da qual o coro se movimentava. Era espectador privilegiado nas representações que os gregos lhe dedicavam.

Fundamentalmente agrário, o culto de Deméter está vinculado com rituais de fertilidade associados ao ritmo das estações e aos ciclo agrícolas. Tanto o seu mito como o seu culto é indissociável da sua filha Perséfone, e a narrativa do rapto e o encontro de Perséfone com sua mãe são o principal tema dos Mistérios de Elêusis.

Ao contrário de outras cerimónias rituais, a iniciação nos mistérios era de fácil acesso, não existindo segregação social ou de género, e o carácter secreto destas celebrações faz com que saiba muito pouco sobre as cerimónias e estrutura narrativa.

O regresso de Pérsefone simbolizava a morte e a ressurreição, celebravam o o renascimento de toda a vida vegetal na primavera depois do inverno.

“Para a inteligência não científica, este mito é uma explicação admirável, e feita da forma mais efectiva, daquilo que acontece anualmente à terra. Apresenta-nos o ciclo de crescimento e do amadurecimento num espírito cheio de imaginação e que é ao mesmo tempo religioso, ou

antes, porque é religioso, é cheio de imaginação. A alegria da Primavera e a desolação do Inverno correspondem à alegria de Deméter ao recuperar a filha e ao seu sofrimento quando volta a perdê-la.” (Bowra, 1967 :161)

A mitologia grega constitui uma extraordinária fonte para melhor compreendermos o mundo grego. Revela-nos o mundo inventivo e tempestuoso dos deuses e a necessidade e imaginação de um povo que criou mitos e histórias fantásticas, que funcionam como explicações para o mundo.

Com uma quantidade tão diversa e inigualável de mitos, com tantas potencialidades dramáticas, não é de surpreender que o mito constituísse a matéria-prima das tragédias e que estas fossem tão apreciadas pela sua população, revelando a capacidade inventiva do povo que as criou. Para a fixação e organização desse tão rico e caótico mundo mitológico, contribuíram, em larga medida, os poemas homéricos.

2.3 Contexto Poético

A poesia foi uma das primeiras formas de transmissão da cultura na Grécia e constitui um meio privilegiado na construção da identidade grega.

Os poemas homéricos contribuíram de forma muito particular para essa afirmação da identidade e unidade grega, bem como a recuperação ideológica do seu passado.

O heroísmo representa uma característica determinante para a poesia e evidencia um elemento extremamente importante na construção da identidade e cultura grega. Ao contrário dos deuses, os heróis não são imortais nem produto da imaginação ou da ficção mitológica, são homens e mulheres de tempos remotos que se destacaram pela sua coragem e actos heróicos, e que fazem parte da história - são os seus ascendentes históricos.

“A longa tradição em que se apoiava a poesia grega e a mentalidade que a aceitava como sendo uma necessidade, estavam profundamente relacionadas com a religião. A poesia servia à religião não só por falar dos deuses, mas também porque dava maior relevo e maior realidade ao apresentar, de forma concreta, as forças invisíveis que actuavam no homem e no mundo.” (Bowra, 1967 :215)

Apesar do tema dos poemas homéricos ser a Guerra de Tróia, os poemas falam de histórias e conflitos universais: deuses caprichosos, homens irados, heróis corajosos, guerras intermináveis. Histórias de paixões e medos, disputas e façanhas, perigos e glórias, reis e princesas, mortes e naufrágios, que durante gerações iriam alimentar o imaginário colectivo. Textos fundadores da cultura grega, a Ilíada e a Odisseia foram durante séculos “a base da educação, tanto da educação oficial das escolas, como da vida cultural dos cidadãos comuns” (Kitto, 1990: 75). O género épico e a genialidade e grandeza dos poemas, foram transmitidos ao longo de gerações e influenciaram e inspiraram pensadores, artistas e filósofos gregos.

Derivados de um longa tradição oral, os poemas são concebidos tendo em conta a recitação. Sob a forma de aedos (dirigidos a uma elite) ou rapsodos (de cariz mais popular) e acompanhada com instrumentos musicais, a poesia épica era feita para ser dita, para ser recitada. Numa cultura onde a palavra dita era tão exaltada e onde as recitações era parte integrante da vida cultural, Finley refere que “os gregos preferiam falar e ouvir: a sua própria arquitectura é a de um povo que gostava de falar; não apenas os grandiosos teatro ao ar-livre

e os recintos das reuniões(...) Por cada pessoa que lia uma tragédia, havia dezenas de milhares que as conheciam por representação ou audição.” (Finley, 1963 :82).

No início do período arcaico, a epopeia é progressivamente substituída pela poesia lírica, que tal como o nome indica era acompanhada por uma lira. Encomendada para ocasiões específicas e para celebrações festivas, a poesia lírica adquiriu modalidades diversas que vão desde hinos a odes, cantos solenes para os desportistas dos jogos ou cantos de lamento ou louvor. Sob a forma de peãs (cantos em honra de Apolo) e hiporquemas (canto mimado coral), a produção poética lírica foi muito diversificada e Arquíloco, Simónides, Baquilides e Píndaro, são alguns dos mais conhecidos poetas líricos.

A Poesia Lírica recebe esta designação porque inicialmente seria acompanhada de uma lira (embora a designação tenha sido posterior ao seu aparecimento) e constitui uma marcante expressão cultural do Período Arcaico.

O que a separa da poesia épica, sua antecessora, é o facto de na poesia lírica predominar uma expressão individual do poeta, dos seus sentimentos e pensamentos. Com uma extensão menor, os poemas irão reflectir o tempo presente e a vida cívica e quotidiana. Sem a solenidade épica dos feitos de um passado heróico, os sentimentos pessoais e a realidade substituem a exaltação dos valores homéricos, onde se assiste a uma estreita ligação entre a poesia lírica e a comunidade, indissociável dos momentos que marcam a vida do homem.

Extraordinariamente rica em temas, formatos, ritmos e dialectos, geralmente distingue-se na poesia lírica duas modalidades: a lírica monódica e a lírica coral.

Tal como a poesia épica, a poesia lírica era criada para ser dita, para ser transmitida de forma oral e dirigida a uma audiência.

De estreita ligação com a festa, a poesia lírica era criada para ocasiões especiais. A tipologia das formas de lírica coral dependia das circunstâncias e acontecimentos particulares para as quais era criada: peãs e ditirambos são hinos aos deuses, himeneus e epitalâmios são cantos matrimoniais, os cantos fúnebres aparecem sobre a forma de trenos e os cantos de vitória nas vitórias desportivas sobre a forma de epinícios. Os partenéion são entoados por um coro de raparigas, relacionados também com rituais de passagem e o prosódion é um canto processional. O encómio, inventado por Simonides, era um canto de louvor em honra do anfitrião (hino a um homem)

“Esta poesia é cívica e religiosa. Ela reúne a comunidade dos cidadãos para a celebração de um dos seus deuses ou dos seus filhos ilustres. A classificação das odes refere-se a essas circunstâncias: hinos, péan, ditirambos cantam os deuses; os epinícios celebram os homens vencedores dos grandes jogos. Mas as vitórias que elas exaltam são inseparáveis das festividades religiosas e da vida dos santuários” (Trédé-Boulmer e Said, 1990: 40)

A lírica coral constitui um género que conheceu um grande desenvolvimento durante todo o período arcaico e início do período clássico, em que o coro é o principal elemento, que geralmente com acompanhamento musical, declama o poema. Dirigidos por um mestre de coro, a execução será realizada por coros de crianças, homens ou mulheres e acompanhada pela cítara ou pelo aulos, ou ainda por ambos os instrumentos.

Com surgimento e florescimento da *polis*, o género poético é adaptado às circunstâncias públicas e privadas e os cantos passam a ser um elemento privilegiado nas celebrações das cidades que se acabam de formar, assumindo um papel fundamental na vida moral, cívica e intelectual dos gregos.

Cantos de casamento, de lamento, cantos fúnebre, hinos religiosos dedicados a uma divindade, rituais guerreiros, epitáfios, elegias, canções festivas, canções de trabalho, cantos de glória a desportistas vencedores, rituais de fertilidade, procissões – são inúmeras as manifestações corais que, através de uma expressão colectiva, marcam os diferentes momentos da vida do homem, tantas que “ a ocasião faz a poesia” bem poderia ser uma epígrafe grega.

Para Finley a transição da poesia lírica para a tragédia seria um caminho lógico, natural- “tais combinações estavam tão difundidas que não é de admirar que, na Grécia do século VI, se registassem tentativas de conduzir a poesia lírica, que sofrera uma larga evolução em sofisticação e formalidade, para uma relação orgânica com antigos rituais.” (Finley, 1963: 86). As modalidades líricas serão engenhosamente adaptadas pelos dramaturgos gregos e incluídas nos seus coros que conjugam um modo processional (*komos*), com modos evocativos e pedidos de protecção aos deuses (preces, peãs, ditirambos); modos de lamento (trenos), modos celebrativo (epinício) ou um modo de disputa (*agón*- sobretudo na comédia).

2.4 Festivais e Géneros Dramáticos

Os festivais dramáticos na antiga Grécia correspondiam, na sua grande maioria, a festivais religiosos. A ocasião festiva era acompanhada de uma forte dimensão identitária, local e pan-helénica, ao potenciar, por um lado, a identidade e coesão da comunidade e por outro lado a identidade de todo o povo grego.

A instituição de festivais como parte da celebração oficial da *polis* a determinado deus constituirá um factor de peso, na difusão e implementação dos géneros dramáticos.

Na Ática, as festividades a Dioniso, serão o mote e ponto de partida para as representações teatrais.

O ano religioso era marcado por festas, em que eram homenageados deuses e essas festas podiam ter um carácter local, regional, ou pan-helénico, com data fixa ou com data variável, participado por toda a população, ou em alguns casos, apenas mulheres, homens, rapazes ou determinada tribo.

Um dos mais célebres festivais era as Panatenéias que acontecia no mês *Hekatombaion* (Julho) em homenagem Atenas, a deusa protectora da cidade, em que ocorriam competições de rapsodos, torneios de atletismo, jogos agonísticos, danças guerreiras corridas de tochas e corridas de carros.

De acesso restrito e carácter secreto, as Tesmofórias eram um festival de fecundidade realizado em honra a Deméter no mês *Pyanepsion* (Setembro/Outubro). as Tesmofórias em que apenas participavam mulheres casadas (esposas de cidadãos).

As Antestérias eram um dos mais antigo festival de Dioniso na Ática e tinha lugar no mês *Anthesterion* (fim de Fevereiro). As Targélias eram comemoradas em *Targelion* (Maio) em honra de Apolo e Artemisa; as Leneias ocorriam em *Gamelion* (Janeiro), e seriam o mais antigo festival dramático, onde tinham lugar ditirambos e outras competições teatrais; e as Dionisiacas Rurais ocorriam em aldeias em *Posideon* (Dezembro) e destinavam-se a pedir a Dioniso fertilidade e boas colheitas.

Festa pan-helénica, as Grandes Dionisiacas eram um dos maiores e mais importante festival gregos, que se realizava na Primavera.

Celebradas em *Elafebolion* (Março), as Grandes Dionisiacas ou Dionisiacas Urbanas eram festas realizadas em honra de Dioniso Eleutério, nas quais a morte e renascimento de Dioniso provocava um êxtase que era celebrado com vinhos, procissões, falos gigantes e representações dramáticas.

Instituídas por Pisístrato, por volta de 534 a.C, a consagração das Grandes Dionisiacas por parte da *polis* irá corresponder a um momento chave no desenvolvimento da produção teatral em Atenas, onde “manifestações de culto se tornaram pretexto para verdadeiros esboços de representações sob a forma de quadros vivos, acompanhados de cantos e de danças, nos quais a tragédia viria a encontrar os seus elementos originais.” (Moussinac, 1957:38). No primeiro dia das Grandes Dionisiacas realizava-se a *Pompé*, uma procissão solene na qual participaria a população ateniense em peso - Escravos, mulheres, estrangeiros e cidadãos - que junta celebrava Dioniso. No segundo dia tinham lugar os concursos ditirâmicos onde os cidadãos se encontravam divididos em dez tribos. Cada uma das dez tribos apresentava um coro de rapazes e o coro de homens (cada um deles com cinquenta coreutas). Seguiam-se três dias de concursos trágicos (que incluíam duas tragédias e um drama satírico) em que três poetas disputavam a competição e em que eram necessários três coros, cada um deles com cerca de doze participantes. A partir de 446 a.C, a comédia passou a integrar as Grandes Dionisiacas e eram apresentadas cinco peças em que cada uma delas contava com um coro de vinte e quatro integrantes.

A origem e genealogia dos géneros teatrais na Antiga Grécia constitui uma complexa e polémica matéria, onde a ausência de certezas faz com que continuamente se abram novas possibilidades e teorias.

A mais conhecida teoria da formação dos géneros é formulada por Aristóteles na sua *Poética*, segundo a qual a tragédia teria origem no ditirambo, mais precisamente dos solistas do ditirambo e que por sua vez terá nascido em Corinto, possivelmente em Sícion, tendo por tema os infortúnios do herói lendário Adrasto. Esses mesmos ditirambos, teriam passado a ser dirigidos a Dioniso, por ordem de Clisténes, tirano de Sícion.

Tendo na origem um princípio improvisado, os géneros dramáticos teriam coexistido de forma natural e partilhavam uma estrutura base onde uma parte lírica (cantada por um coro) é intercalada por uma parte recitada (pelo corifeu ou exarchón e posteriormente pelos actores).

Género essencialmente lírico e coral, o ditirambo teria evoluído segundo duas vias: uma mais erudita e literária e outra mais popular, e seria dessa evolução que surgiriam outras criações dramáticas- os géneros teatrais propriamente ditos- a tragédia, comédia e drama satírico.

A estrutura do ditirambo, como evento integrante das Dionisiacas, corresponde a um momento mais tardio evolução do ditirambo, onde dez coros de cinquenta rapazes e de cinquenta homens (que representavam as dez tribos atenienses) se apresentavam a concurso nos dois primeiros dias do festival.

Da necessidade de pausas entre as danças frenéticas do ditirambo, teria nascido o diálogo ainda embrionário. Enquanto os coreutas descansavam e tomavam fôlego, introduziram-se récitas sobre episódios lendários, que de início seriam improvisados e progressivamente foi sendo fixada a sua estrutura. Assim, “as palavras associadas às danças ditirâmicas, que no início haviam sido espontâneas e fragmentárias, tornaram-se cada vez mais elaboradas, sendo essa evolução facilitada pela rápida ascensão da poesia grega” (Gassener, 1954:12). Um passo decisivo que constituiu um momento-chave na história teatral terá sido seguramente aquele em que Téspis de Icária subiu à *thymele* com a cara pintada de branco, incorporando a figura do deus grego, tornando-se no primeiro actor, num *hypocritas* (aquele que responde). Segundo Aristóteles, Ésquilo teria introduzido segundo actor e Sófocles o terceiro.

Com uma parte narrativa intercalada com uma parte lírica, o nascimento da tragédia teria tido origem nas intervenções do exarchón, o chefe do coro, que é aquele que entoia o ditirambo ao qual o coro responde.

Constituída por seis elementos – mito, carácter, elocução, pensamento, espectáculo e melopeia – o mito seria aquele que ocuparia um lugar preponderante e elementar da tragédia, “as acções e o mito constituem a finalidade da tragédia” (1450 a).

Segundo a estagirita, a tragédia consistia numa “imitação de uma acção de carácter elevado” que tinha como objectivo suscitar o “terror e a piedade” (1449 b).

Lesky afirma que apesar dos apertados laços com a religião e de ter Dioniso como “uma das forças vivas que impulsionaram o desenvolvimento do drama trágico como obra de arte, quanto ao conteúdo, a tragédia foi configurada por um outro campo da cultura grega, pelo mito de heróis” (Lesky, 1971: 64); enquanto que para Finley a genealogia das tragédia é de todos os géneros o mais afastado dos ditirambos dionisíacos, “porque aquilo que surgiu, não era nem dança ritual nem celebração coral do deus, nem uma ligação clara entre as duas, mas algo de novo e de diferente, a saber, o teatro.” (Finley, 1963:86)

Influenciado pelos ideais religiosos de contemplação, purificação e imortalidade, e sob o véu da mitologia e fantasia, a tragédia criava uma espécie de brecha poética e ilusória, onde o espectador assistia à luta do herói contra o seu trágico destino (*moira*). A passagem da boa à má fortuna era causada pela *hamartia* (erro ou falha trágica), onde o herói era assaltado por uma temporária *ate* (espécie de cegueira da razão).

“Os gregos pretendiam, ao representar as histórias mais funestas, suplicar a Dioniso que lhas poupasse a ele. Talvez a tragédia grega tenha nascido como uma espécie de sublime e poético esconjuro” (Montanelli, 1959 : 146)

Com uma estrutura semelhante à tragédia, um dos elementos mais importantes do drama satírico é assegurado pela presença de um coro de sátiros. De carácter grotesco e disfarçados de animais, a presença dos sátiros e dos seus grandes falos transforma este género numa espécie de tragédia divertida com final feliz. Formado por um coro de sátiros, companheiros de Dioniso e geralmente acompanhado por ménades, o drama satírico era uma dança frenética e um canto ritmado onde figuras demoníacas e animais e grandes falos integravam as celebrações.

O drama satírico era a quarta peça da tetralogia, em que após a trilogia trágica os homens transformavam-se em sátiros e todos os trágicos (Eurípides, Sófocles e Ésquilo) teriam todos escritos dramas satíricos embora os vestígios sejam residuais: apenas chegou até nós uma peça completa de Eurípides, “O Ciclope”, e alguns fragmentos de Ésquilo e de Sófocles. A inclusão do drama satírico nos festivais cívicos em honra de Dioniso estava seguramente relacionada com o protesto popular “isto nada tem a ver com Dioniso”, reivindicando a presença e carácter dionisíaco nos festivais em sua honra.

Nascida dos solistas dos cantos fálicos (também denominadas procissões *phalliká*), em Mégara e na Sicília, a comédia teria tido origem nos cortejos jocosos e licenciosos que na altura das vindimas, percorriam a aldeia. Originária dos *komos* (etimologicamente *comoedia* seria o “canto de kômos”) os cantos fálicos eram procissões populares e carnavalescas que simbolizavam a fecundidade masculina, onde os participantes, frequentemente mascarados de animais, transportavam enormes falos, dançavam, cantavam e improvisavam gracejos contra os transeuntes.

E se a tragédia tinha como objecto a imitação de acções de homens superiores, a comédia imitaria homens inferiores, uma vez que todas as artes poéticas teriam como objecto “indivíduos de elevada ou baixa índole (...) e quanto a carácter todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude (1448 a).

“O falo era uma oportunidade constante para assuntos cómicos, e faziam do heroísmo uma impossibilidade física. Os dançarinos do coro escapavam à identidade humana para se transformarem em mosquitos, pássaros, rãs, cavaleiros, avestruzes, golfinhos nuvens ou barcos” (Wiles, 2000: 33)

As estrutura da comédia compreendia um prólogo com a exposição dos acontecimentos; o párodo com a entrada e intervenção inicial do coro seguido do ágon, disputa entre personagens; a parábase, em que o coro saía das suas personagens e se dirigiam aos espectadores, abordando-os a respeito da peça; episódios e por fim o êxodo, que correspondia á saída e intervenção final do coro.

Numa festa em que “as fronteiras habituais entre as diversas categorias, as espécies animais, os homens, as cidades e os sexos sejam momentaneamente abolidas. A comédia é então uma festa de caos, prelúdio de uma reposição da ordem: mas esta apenas pode surgir da desordem. A comédia será sempre e em todas as formas, obstinadamente uma representação de um mundo “às avessas” (Grimal, 1986:34).

3. Diálogos, Cruzamentos e Intersecções

Entre o Teatro Grego Antigo e o Teatro Comunitário Contemporâneo

A civilização grega representa uma importância basilar na fundação de toda a cultura e pensamento ocidentais. Foram inúmeras as contribuições gregas, desde a filosofia à medicina, organização social, alfabeto, mitologia e ciência, e falar da civilização grega é de certa forma falar sobre nós, sobre as nossas origens e fundações.

Através de um espírito curioso, humanista e indagador, foram os gregos “definiram o mapa da nossa geografia conceptual” (Taplin, 1989 : 4), tendo sido responsáveis por criações originais e revolucionárias como é o caso do teatro.

Apesar da herança e influência grega, também é verdade, como refere Wiles, que a civilização grega está, em diversos aspectos, “muito mais próxima da Índia ou do Japão, por exemplo na sua atitude de harmonia entre alma e corpo e na sua crença de que o universo é habitado por deuses e semi-deuses” (Wiles, 2000:2), do que do mundo ocidental.

A estranheza e diferença relativamente à civilização grega não fica por aí. A nossa ideia de religião como algo que está separada do Estado, faz com que seja difícil compreender a importância e significado que ela tinha na vida dos gregos, em que quase todas as matérias políticas ou sociais eram objecto de consultas ao oráculo.

Mais perturbante é seguramente a aceitação de um sistema democrático que com todas as inovações que teve, convivía com a escravatura e com a segregação das mulheres da esfera política.

“Paradoxo vivo, a Grécia antiga ilustra a extraordinária complexidade da noção de civilização, e a extrema dificuldade que tiveram os homens primitivos para se arrancarem à cegueira da animalidade e abrirem para o mundo um olhar de homem.” (Bonnard, 1980: 7)

Entre o filosófico e o religioso, entre o racional e o irracional, entre ordem e caos, foi a

tensão de princípios potencialmente antagónicos e a sua complexa fusão que originou o teatro grego, e “foi este efeito total que conferiu à tragédia a sua qualidade altamente religiosa, tornada mais concreta e vivida através das referências aos oráculos, profecias e deuses; pela utilização do mito como fonte habitual da própria história; pelas muitas passagens himnicas de canto coral; pelas máscaras, trajes e danças que os Gregos costumavam usar nos seus ritos.” (Finley, 1963:89).

Um deus, um poeta e um político repartem as honras da criação dramática, e esta tutela tripartida iria determinar (ou pelo menos propiciar) a natureza híbrida do evento teatral na Grécia.

De cariz simultaneamente cívico, religioso e produto de uma complexa interacção de factores históricos, humanos e sociais, a evolução dos géneros dramáticos, em Atenas, irá manifestar-se sob a égide de Dioniso, com a tutela da *polis* e através do labor poético e inovador de Téspis.

Ao articular pressupostos cívicos, educativos, performativos, rituais e políticos, o teatro grego está, em muitos aspectos, mais próximo da ideia de teatro comunitário do que do teatro convencional actual.

Na verdade “o teatro comunitário interpretado em sentido lato, tem uma história tão antiga que se perde nos começos sombrios do drama, como parte da experiência humana e como forma dramática comunal nas expressões primitivas de todos os povos” (Gard, 1959: 3) , e talvez também por essa razão, possa ser entendido como um conceito *aparentemente* redundante.

Digo aparentemente, porque se é verdade que o teatro pressupõe sempre um público e é sempre dirigido para uma determinada comunidade de pessoas que se constitui como receptora do espectáculo teatral, também é verdade que o facto de surgir uma categoria teatral que se reivindica de comunitária, põe em evidência múltiplos aspectos sobre a natureza do teatro convencional. De facto, se o teatro não estivesse tão afastado das pessoas, seguramente não existiriam razões para a emergência de uma categoria teatral que se denominasse de comunitária e cujo objectivo é estabelecer conexões próximas e eficazes com o público a quem se destinam, e que vê o espectáculo não apenas “como um conjunto de imagens, mas como uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (Debord, 2003).

A natureza híbrida e multidisciplinar que caracteriza as manifestações artísticas comunitárias constitui assim, uma das primeiras aproximações que é possível estabelecer. Outras características fundamentais do teatro grego, como a componente festiva, ritual, participativa e o seu forte enraizamento social e económico, representam outros pontos com os quais é possível propor cruzamentos, para que possam servir como referência apoio para as práticas comunitárias.

O espírito construtivo e humanista que caracterizou a Grécia Antiga, bem como o ideal de auto-conhecimento do ser humano, representa também uma motivação muito relevante para o nosso trabalho.

Embora a antiga Delfos não possa ser reconstruída, concordamos com Taplin, que “um espírito receptivo pode sempre fazer um novo modelo a partir de pedaços e procurar conhecer-se a si mesmo” (Taplin, 1989:30).

A arte de fazer perguntas e a busca pelo conhecimento eram pressupostos que presidiam à forma do ser humano se colocar diante do universo e dos seus mistérios, como aliás é muito representativa a frase lapidar do oráculo de Delfos –“Conhece-te a ti mesmo”.

Sob a forma de diálogo, este capítulo pretende fazer perguntas, desenvolver conceitos e promover aproximações entre o antigo mundo grego e o nosso tempo presente que se abre continuamente a novos desafios criativos.

O diálogo representa assim, neste capítulo, um papel duplamente referencial. Para além de ter sido parte integrante no quotidiano de uma sociedade que muito privilegiou a oralidade, o diálogo foi um conceito absolutamente central do ponto de vista pedagógico, filosófico, epistemológico, e sobretudo do ponto de vista dramático - uma vez que seria a partir da incorporação do diálogo nos ditirambos (inovação atribuída a Téspis, que se tornou o primeiro *hypocritas* -aquele que responde) que a arte dramática nasceria.

Por outro lado, no que diz respeito ao teatro comunitário, o seu carácter participativo e em permanente construção, faz com que o diálogo se assuma como fundamento e pressuposto essencial. Como forma de expressão privilegiada, é através do diálogo que se estabelece a comunicação e um intercâmbio entre um “*eu* locutor e um *tu* alocutário, que vão trocando os seus respectivos papéis” (Pavis, 1998:127).

Ao representar um lugar de aprendizagem e de formulação de perguntas, o teatro comunitário pretende potenciar um diálogo criativo entre os membros de uma determinada comunidade, reunindo “diferentes vozes, visões do mundo, sistemas de valores e crenças” (Conquergood, 2007), de forma a conseguir estabelecer uma conversa íntima com outras pessoas e culturas.

Através de uma conjugação de visões poéticas o teatro comunitário pretende proporcionar aos seus participantes uma experiência participativa e transformativa, em que as perspectivas, singularidades e diferenças sejam integradas e partilhadas.

Espaço de interação que se dá no cruzamentos de proposições, o diálogo representa um jogo contínuo e dinâmico entre campos de força diversos. Para Kershaw (1978), o trabalho comunitário tem como objectivo criar uma dialética entre o estado presente e as possibilidades futuras de uma comunidade. Porque o teatro representa uma forma de comunicação privilegiada, o diálogo corresponde assim à própria metáfora dessa comunicação.

Como um diálogo comprometido que respeita as diferenças, o processo teatral estabelece-se como referência ética e conceptual para o trabalho na comunidade, numa lógica de reciprocidade e partilha.

3.1 Festa e Participação

A componente festiva e participativa do espectáculo teatral na Grécia representa um ponto fulcral das representações dramáticas, característica que podemos também encontrar na natureza e génese do teatro comunitário.

Os festivais dramáticos gregos, nos quais floresceu o teatro, a dança, a poesia e a música, eram um fenómeno cívico único e extraordinariamente importante na vida da *polis*. Essas festas constituíam ocasiões em que toda a cidade se juntava e se reunia para prestar culto aos deuses, correspondendo a um evento de grandes dimensões que pressupunha uma participação massiva da comunidade. Para além disso, desempenhavam um papel absolutamente essencial na manutenção da paz, já que os períodos das festividades eram considerados momentos sagrados nos quais não podiam haver guerras ou conflitos.

A ideia de festa está intimamente associada a uma espacialidade e temporalidade específica. O ano religioso era marcado por festas em que eram homenageados deuses, e essas festas podiam ter um carácter local, regional ou pan-helénico, com data fixa ou com data variável,

participadas por toda a população ou, em alguns casos, apenas por mulheres, homens, rapazes ou determinada tribo.

“O teatro grego é um teatro essencialmente festivo. A festa que origina é anual e dura vários dias. (...) Associado ao encerramento do tempo de trabalho, o teatro instalava um outro tempo, o tempo do mito e da consciência, que podia ser vivido não como um descanso mas como uma outra vida” (Barthes, 2009:79-80)

Associadas com os meses do ano, com os deuses, ciclos agrários, com determinados temas ou espaços, as festividades geralmente incluíam três partes: uma procissão, um sacrifício e um banquete.

Utilizado para designar uma procissão ritual e festiva, o *komos* constituía um importante componente da vida social e uma prática antiga e festiva de convívio na Antiga Grécia. Relacionadas com festas rituais públicas ou eventos privados, a natureza dos *kômoi* é variada e diversa, sendo que o modo processional e festivo do *komos* vai estar presente de forma significativa no movimento do coro - nas partes que correspondem à sua entrada e saída de cena, no *parodos* e *exodos* - mas sobretudo no que diz respeito à estruturas da comédia, através do elemento do *agón*, que é um elemento específico do género cómico.

Uma das principais características do teatro grego foi precisamente a original e fecunda conjugação entre tradições seculares e inovações técnicas e artísticas, que aliás é visível nos dois elementos que constituem a própria estrutura teatral grega- coro e actor.

Com o intuito de recriar tradições populares, são vários os projectos teatrais comunitários que se baseiam em celebrações seculares de natureza simbólica, como procissões, mistérios, antigos rituais pagãos ou festejos carnavalescos.

A partir de uma tradição ancestral em que Judas (representado por um boneco) é queimado por ter atraído Jesus Cristo, o Trigo Limpo Teatro ACERT desenvolve uma celebração colectiva que envolve várias centenas de participantes. Todos os anos por altura da Páscoa, um boneco gigante é queimado como forma de esconjuro, numa representação única marcada por uma forte componente comunitária.

Através da conexão entre as tradições e a vida da comunidade, são muitas as possibilidades que podem fortalecer as práticas performativas comunitárias, concedendo os meios de legitimação das mesmas. É na invenção, reinvencção e renascimento das tradições comunitárias (Kuppers, 2007), que reside um das mais significativas mais-valias do teatro na comunidade.

Como culminar de um período de trabalho, a prática festiva está associada a um acto social e colectivo em que a rotina diária é interrompida. Em oposição ao mundo do trabalho, uma das finalidades da festa era, segundo Caillois (1988), a transgressão das regras e uma libertação, ainda que provisória, das normas e convenções sociais.

O Carnaval é um desses períodos em que a ordem do mundo pode ser perturbada e em que as inversões são aceites.

As festas dionisiacas correspondiam claramente a um momento de libertação, festa, desordem e loucura, em que o “ponto culminante da transgressão será, em certos casos, a *omofagia*, em que se come um cabrito cru dilacerado” (Durand, 1992:87)

Inscrito numa lógica de celebração e de encontro, o acontecimento teatral como celebração religiosa, cívica e com íntimas relações com Dioniso e a *polis*, constitui um grande desafio para as nossas tradicionais categorizações, como por exemplo a diferenciação entre palco e plateia. Barthes refere que no teatro grego, “ao contrário do nosso teatro burguês, não há

ruptura física entre o espectáculo e os seus espectadores: esta continuidade estava assegurada por dois elementos fundamentais, que o nosso teatro recentemente recomeçou a utilizar: a circularidade do lugar cénico e a sua abertura.” (Barthes, 2009:80).

Como forma de estabelecer novas relações entre actores e espectadores, o espaço representou um ponto fulcral no qual vários criadores e autores acentuaram a sua importância como forma de criar novas relações entre palco e plateia.

Reinhardt utilizou o espaço circular (circo) e Artaud defendia que o lugar teatral deveria ser uma espécie de lugar único sem divisões nem barreiras, em que o palco e a sala eram suprimidos.

É dentro desta lógica que as propostas de Boal ou Schechner tem lugar. As suas propostas pretendem liberar o espectador da sua condição de espectador, e “em vez de colocar o público de forma distante, convida-o à participação directa” (Bidegain, 2007:18).

No teatro fórum de Boal, os espectadores são convidados a intervir directamente na acção, podendo modificá-la de acordo com a sua percepção, convertendo-se assim no que Boal chama de *spect-actor*. Este duplo papel que o espectador representa, faz com que este possa experimentar de forma concreta as soluções que apresenta, permitindo desempenhar um papel activo no desenvolvimento da história.

A questão da participação torna-se mais radical no teatro invisível, uma vez que não existe uma separação entre a realidade e a ficção, e em que os espectadores são directamente confrontados com uma situação que pensam ser real e não uma representação.

Estas ideias inovadoras que questionaram o convencional papel do espectador no espectáculo teatral, desempenharam uma influência determinante nas representações comunitárias, que frequentemente têm lugar em espaços alternativos, que não a caixa preta ou o palco à italiana.

O teatro comunitário argentino, também chamado teatro de vizinhos, tem como pressuposto essencial a interacção com o público, ou seja entre o *vizinho-actor* e o *vizinho-espectador*. Esta interacção para além de criar uma dinâmica comunitária intensa, provoca também o aparecimento de um novo público, composto pelos familiares dos vizinhos-actores e pela própria comunidade (Bidegain, 2007).

Em “El Casamiento de Anita y Mirko”, do Circuito Teatral Barracas, o público assiste a uma festa de casamento, não enquanto público mas enquanto convidados do casamento. À entrada, o público é dividido entre convidados do noivo e da noiva, mas no fundo o convite é um desafio a participar num ritual festivo, numa experiência comunitária de partilha e celebração. Mirko é descendente de ucranianos enquanto a família de Anita é a típica família italiana num casamento *sui generis*, num espectáculo-festa onde os antagonismos criados pelas famílias, o grotesco, o exagero e deformação dos personagens são alguns dos principais ingredientes.

Apesar das raízes da palavra “festival” serem indissociáveis de festa, a verdade é que a grande maioria dos festivais contemporâneos, apesar de terem algumas reminiscências do sentido ancestral que lhes deu origem, estão afastadas das dimensões, espírito e comunhão dos festivais dramáticos da antiguidade grega porque, ao invés de envolverem toda a comunidade no evento, funcionam em circuitos mais fechados e restritos, frequentemente alternativos ou intelectuais. Porém, o sentido do festival como uma “necessidade profunda de um momento e lugar onde um público de celebrantes se reencontrava para tomar o pulso à vida teatral” (Pavis, 1998) em que o teatro é entendido como espaço privilegiado de encontro e festa, é central para o teatro comunitário.

A questão da participação, que poderá parecer à primeira vista pleonástica, uma vez

que, como refere Pavis (1998) “não existe teatro sem a participação emocional, intelectual e física do público”, constitui outra das particularidades do teatro comunitário, já que pretende envolver a comunidade, não apenas como receptora e consumidora do espectáculo teatral mas sobretudo como participante e protagonista.

Como forma de potenciar e garantir a participação efectiva das pessoas nos processos de decisão, o modelo CLEAR (Vivien Lowndes, Lawrence Pratchett and Gerry Stoker, 2006) estabelece alguns critérios que poderão revelar-se uma ferramenta muito útil para os trabalhadores comunitários. Capacidade, interesse, possibilidade, motivação e impacto, são os indicadores essenciais que é necessário ter em conta para desenvolver estratégias de participação e para um efectivo envolvimento das comunidades nos processos artísticos.

Os gregos conceberam o seu teatro como uma celebração festiva profundamente enraizada com a comunidade, como experiência de comunhão e ritual agregador da população, sendo que era através do teatro que eram exaltados de forma poética os feitos, mitos e memória do povo grego.

Nos festivais dramáticos gregos, os coros eram constituídos por cidadãos atenienses, tinham carácter amador e voluntário, e uma vez que “cerca de mil cidadãos participavam no festival, e como os se coros apresentavam em muitos outros contextos, a maioria dos homens que assistia à tragédia, não o fazia como um consumidor passivo, mas como participantes com experiência no canto e dança diante de uma imensa audiência.” (Wiles, 2000: 32).

Prevê-se que o número de participantes activos implicados, seria na ordem de um milhar de indivíduos enquanto os espectadores seriam aproximadamente catorze mil. Para Finley, “a força motivadora que estava por detrás de um tal dispêndio de energia deve buscar-se na própria ocasião, uma grande celebração comunitária, simultaneamente solene e festiva” (Finley, 1963:88).

De facto, hoje em dia não temos realmente nenhum equivalente que alcance estas dimensões. Este nível de participação e de intervenção da cidade nas festividades dramáticas não tem paralelo no nosso mundo contemporâneo, e quanto muito constitui uma utopia para o teatro comunitário.

Utopia ou não, a verdade é que o fenómeno de teatro comunitário na Argentina tem tido um crescente desenvolvimento e expansão. Passados quase trinta anos depois do aparecimento do primeiro grupo de teatro comunitário, no carenciado bairro da Boca em Buenos Aires, não tem parado de crescer o número de grupos de teatro comunitário. Neste momento são mais de quarenta os grupos de teatro comunitário espalhados pelo país. Como forma de resistência e de expressão, o teatro comunitário acredita que o trabalho cultural pode transformar a sociedade.

O teatro revelou-se desde sempre um lugar particularmente fecundo para utopias e foram vários os autores, como Artaud, Appia, Craig, Copeau, Meyerhold, Brecht, que de forma visionária e profética sonharam e procuraram transformar o teatro do seu tempo. Ao considerar que a experiência teatral como uma prática transformadora que nos permite olhar-nos e questionar, o teatro comunitário põe em evidência a ideia de que realidade pode ser reconstruída, recriada e transformada.

Para Bianchi, “as utopias servem quando se vê possível chegar até elas e não quando são vistas como obstáculos ou como algo impossível”².

² Retirado do filme documental “Utopia Teatral” (2006). É um documentário realizado por Adolfo Cabanchik que retrata experiências comunitários de vários grupos argentino e a história sobre la historia do teatro comunitario ao longo do tempo.

O objectivo transformador é parte da sua componente ideológica na qual o palcos se transforma num lugar ideal em permanente construção, um lugar de transformação ou mesmo um “não-lugar”, que nos remete para a própria raiz grega da palavra utopia. Contra “as formas hegemónicas de conceber a cultura, o teatro constrói um espaço micropolítico” (Bidegain 2007) que estimula laços sociais e o fortalecimento comunitário, e em que se pode sonhar e criar de forma colectiva outras realidades e outros mundos.

3.2 Pólis e a Comunidade

A implantação dos festivais dramáticos em Atenas correspondia a um fenómeno cívico único e extraordinariamente importante na vida da *polis*. O teatro grego era um teatro cívico - era da comunidade, para a comunidade, sobre a comunidade, com a comunidade e na comunidade – e os festivais dramáticos eram as festas da cidade, em que a população se reunia e celebrava os deuses e heróis da *polis*.

“Poesia e *polis* são indissociáveis nas representações dramáticas integradas nas Grandes Dionisiacas (primeiro a tragédia em 534 a.C., depois a comédia em 486 a.C.). A cidade suspende o seu quotidiano para, em honra de Dioniso, se sentar nas bancadas do seu teatro e assistir às representações. (Fialho, 2007:11)

A dimensão cívica estava fortemente presente no próprio conteúdo dos espectáculos e no papel dominante que a *polis* exercia nos seus poetas e artistas.

A arte era entendida como um acto social e a função do poeta era eminentemente política e pedagógica: “o poeta compunha para pessoas de actividades e gostos variados, preocupadas com os seus problemas, e que esperavam que o poeta lhes dissesse, não coisas irreais ou absurdas, mas antes coisas que tivessem alguma relação com a sua própria existência” (Bowra, 1967 :210)

Uma parte muito significativa do sucesso do teatro grego estava seguramente relacionada com o facto de que todas as histórias tinham uma relação forte com a comunidade. Os temas, personagens e conflitos faziam parte do imaginário colectivo, e a linguagem simbólica e poética dos mitos era habilmente utilizada como metáfora para reflectir sobre a justiça, a virtude ou a felicidade em que a “relação entre o individual e o colectivo era fundamentalmente um problema da *polis* democrática e a tragédia servia como articulação dessa problemática” (Wiles, 1997:66)

Apesar do sentido universal e intemporal das tragédias gregas, que faz com que elas sejam tão actuais e pertinentes na actualidade, é muito importante salientar o seu contexto particular e a sua dimensão local, e que as peças eram sobretudo um pretexto para os poetas falarem sobre as grandes questões e valores que integravam a *polis*.

O ambiente do teatro grego é o da comunidade, dos deuses a que presta culto, da *polis* em que insere, e a sua expressão é simultaneamente social e religiosa.

Como incorporação do desejo colectivo da comunidade, o papel do coro estava para Wilson (2000) e Godhill (1996), intimamente relacionado com a ideologia cívica da *polis* e funcionava como garante da ordem democrática, com uma lógica e regras específicas.

Ao ter como objectivo estabelecer relações próximas e intrínsecas com a comunidade, a experiência grega representa um modelo inspirador para o teatro comunitário.

A recuperação, adaptação ou reinvenção de histórias enraizadas no imaginário popular, cujos enredos sejam facilmente identificáveis pelas comunidades, poderão traduzir-se num amplo campo poético dentro do qual se poderão inscrever múltiplas potencialidades cénicas. Os mitos, constituem por isso uma matéria-prima particularmente eficaz, através da qual poderão ser comunicadas e expressadas as histórias da comunidade e dos seus habitantes, emprestando-lhes novos sentidos e dimensões.

Como um teatro político, “socialmente engajado e empenhado em trazer determinadas mudanças em comunidades específicas” (Kershaw, 1992: 5), Kershaw entende o teatro como transacção ideológica e intervenção cultural que combina arte e acção, estética e pragmática, e vê no teatro comunitário uma possibilidade de influenciar as futuras acções da audiência e de contribuir para efectivas transformações.

Assim, a comunidade transforma-se em “arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social” (Cohen: 1985, 15) e o teatro serve como articulação e porta-voz dos assuntos locais, como uma formas eficaz de interagir com as comunidades e na procura de solucionar os problemas a elas associados.

Na Grécia Antiga, a forte implantação da teatro com a comunidade é também muito visível na *khoregia*, órgão cívico criado pela *polis* que tinha como função regulamentar, organizar e financiar os festivais dramáticos. O teatro era considerado um serviço de utilidade pública que era “legalmente oferecido aos pobres pelos ricos” (Barthes, 2009 :77), e os festivais dramáticos pressupunham avultados custos, que sob a forma de imposto eram assegurados pelos cidadãos mais ricos através da *khoregia*. Cada ano era designado o *khorego* que organizava os coros e garantia a execução material do espectáculo.

Apesar dos avultados gastos que impunha, Wilson refere que existiriam “muito poucas actividades públicas no âmbito cultural ou social que proporcionassem tanto privilégio e prestígio como ter, dar, receber, ensinar ou dirigir um *khoros* trágico”(Wilson, 2000: 2) No seu livro “ Athenian Institution Of The *Khoregia* -The Chorus, The City And The Stage” Wilson realiza e uma vasta e profundada reflexão sobre a *khoregia* como instituição paradigmática da democracia ateniense e da absoluta centralidade que representa para o teatro e a sociedade grega. Para o autor em qualquer estudo que tenha como objecto teatro e comunidade, o estudo da *khoregia* que não deverá ser negligenciado.

De complexo funcionamento e cheia de protocolos, as questões relacionadas como o financiamento, a produção, escolha poetas ou sorteio correspondiam regras exactas e rigorosas e integravam as funções da *khoregia*. As obra dos dramaturgos eram alvo de revisão e de um rigoroso escrutínio por parte dos supervisores e homens de leis e o poder administrativo e legislativo é estendido a todos os cantos da prática coral: quem representa em que *khoros*; em que idade, com que palavras, gestos corporais, metros e ritmos; vestindo que vestuário e ornamentos, para que deus, herói ou homem heróico a sua peça seria dirigida, e acompanhado com que sacrifícios; em que dia do ano (Wilson, 2000).

O conjunto de normas e principios instituído pela *khoregia* e sua importância no seio da *polis* ateniense teve essencialmente duas consequências, que de forma paradoxal são reveladoras do regime democrático grego; ao mesmo tempo que provocaram proliferação e crescimento das representações teatrais, por outro lado excluía uma parte significativa da população que geralmente participava nos ditirambos primitivos, como escravos, estrangeiros.

Apesar das contradições que certos aspectos do sistema político ateniense comportam para o nosso entendimento moderno de democracia, concordamos com Barthes quando este afirma que “é difícil imaginar instituições mais fortes, laços mais estreitos entre uma sociedade e o seu espectáculo. E como esta sociedade era democrática precisamente no

momento em que a arte do espectáculo atingiu o seu auge, de bom grado se fez do teatro grego o próprio modelo do teatro popular” (Barthes, 2009: 78-79)

De facto, hoje em dia, não podemos deixar de olhar com surpresa e admiração o modelo da *khoregia* e a sua forte implantação na cidade grega. Na nossa sociedade contemporânea, a maioria das políticas culturais não tem como objectivo promover nem uma democratização cultural nem a participação da população na vida cultural.

Para Débord (2003) esses factores conduziram a um estado adormecido e dormente da sociedade contemporânea do espectáculo, em que o economicismo, o monopólio da aparência, a especialização e a alienação do espectador, são alguns dos principais problemas que a afectam. Distante da *praxis* social, o espectáculo é concebido como uma forma de comunicação unilateral: “A cisão generalizada do espectáculo é inseparável do Estado moderno, a forma geral da cisão na sociedade, o produto da divisão do trabalho social e o órgão da dominação de classe” (Débord, 2003:18).

Movido por ideais sociais e transformadores, o teatro comunitário depara-se com diversas dificuldades, como é por exemplo a questão dos recursos e financiamento para levarem avante os seus projectos.

Em Portugal, não existe uma verdadeira política cultural que aposte e que subsidie projectos comunitários. Tal como em outros países, é frequente que os recursos venham de outras áreas (que não a cultural), como acção social ou a educação. Utilizado como forma de intervenção comunitária em bairros críticos, o desenvolvimento dos projectos teatrais neste contexto tem como objectivo atenuar problemas sociais, ainda que muitos dos projectos sejam pontuais e não tenham continuidade.

Num país onde a tradição de uma cidadania activa e participativa é praticamente inexistente, os investimentos na área cultural foram realizados essencialmente em infra-estruturas e não nas pessoas. Nas políticas culturais prevalece o fomento do consumo cultural e não a criação cultural, que possibilitaria que as pessoas participassem e tivessem um papel activa nas dinâmicas culturais.

É verdade que a concepção grega de democracia, cidadania, *polis* ou teatro está muito distante na nossa sociedade moderna, porém, ela proporciona também um importante exercício de reflexão sobre o estado actual do teatro e das políticas culturais levadas a cabo pelos governantes.

Na Grécia antiga eram os cidadãos que desempenhavam um papel determinante na vida política da cidade-estado: a *polis* eram as pessoas e o modelo democrático ateniense era um modelo participativo no qual eram os cidadãos que decidiam e conduziam todas as questões do estado.

A *polis* representava uma unidade muito particular, que “ não se assemelhava muito a uma cidade e era muito mais que um estado” (Kitto, 1990 :107), englobava o domínio público e o privado e regulamentava aspectos de ordem política, social e económica.

As distinções modernas sobre comunidade e sociedade, como por exemplo o modelo proposto por Tönnies, não se podem aplicar ao modelo grego, porque como refere Delanty, para os gregos não existia uma diferença significativa entre o social e o comunal, sendo que a “comunidade era a essência da sociedade e não a sua antítese” (Delanty, 2003: 8).

Para Aristóteles, a *polis* era um fenómeno natural originado pela necessidade do homem viver em conjunto. A *polis* existe para satisfazer as necessidades do homem e é por isso que ela era soberana.

A *polis* grega proporcionava um conjunto de elementos que produziam uma forte identificação entre o cidadão e a comunidade e que gerava de uma forte dinâmica que se reflectia na vivência do espaço público. Como um espaço político, arquitectónico, mental, ritual e

simbólico a *polis* foi, por excelência, a forma de organização social, política e económica na Grécia Antiga.

Quase todas as tragédias foram feitas para serem representadas no teatro de Dioniso Eleutério, e o “teatro de Dioniso era parte do que fazia o homem ser o que era: um ateniense” (Wiles, 1997: 21).

Antes de ser construído o teatro de Dioniso Eleutério nas encostas da Acrópole, as representações tinham lugar na *agora*. É muito significativo que o primeiro local escolhido para as representações teatrais tivesse sido precisamente o centro político da cidade, o espaço público por excelência.

A *polis* grega como modelo de organização social influenciou profundamente a concepção moderna de comunidade, mas hoje em dia a ideia de uma democracia directa e participativa, como era a dos gregos, parece totalmente impensável. Porém o sentido de pertença e a vivência colectiva do espaço público, como algo comum e partilhado, é algo que pode ser apreendido e cultivado pelo teatro comunitário.

A questão da ocupação e reabilitação do espaço público representa uma questão central no movimento comunitário argentino. O facto da maioria dos grupos de teatro comunitário ensaiarem e apresentarem os seus espectáculos nas praças ou lugares públicos, “favorece a ideia de voltar ao bairro como espaço vital e não como espaço dormitório” (Bidegain, 2007: 39).

Apesar das cidades-estado serem comunidades no autêntico sentido da palavra, invariavelmente pequenas, independentes e dispersas (Finley, 1963), existem determinados aspectos da *polis* grega que comportam várias questões, dúvidas e contradições. Com o ideal de liberdade, soberania e independência, a *polis* grega irá aprofundar o desenvolvimento de uma sociedade patriótica que estimula o progresso económico e a consciência cívica dos cidadãos que participam na sua vida política. Será também esse sentimento patriótico e culto da soberania que irá potenciar uma permanente competição e rivalidade entre as várias cidades-estado: “a civilização grega é desde então a civilização do ágon, palavra que designa, com tanta propriedade aquilo que chamamos de “jogos” olímpicos como debates oratórios, que são uma parte essencial de Aristófanes” (Durand, 1992: 54). Na contemporaneidade, o conceito de comunidade tem de ser necessariamente colocado de outra forma. Em primeiro lugar porque o mundo sofreu uma série de transformações, as relações sociais se tornaram mais complexas e porque os ideais de soberania, independência, auto-suficiência que caracterizavam a *polis* grega, comportam questões ambivalentes e potencialmente perigosas. Uma dessas questões está relacionada com a identidade.

3.3 A Identidade e memória

A questão da identidade representa um conceito complexo que é transversal ao teatro grego e ao teatro comunitário, e que está também associado com a problemática da comunidade. Os ideais de soberania e auto-suficiência da *polis* grega estavam associados a um forte sentimento identitário e nacionalista que provocou muitas guerras e disputas. Na Antiga Grécia as guerras eram frequentes e eram consideradas como um instrumento comum na política das cidades-estado onde a paz não era vista como condição vital de existência.

Para Maalouf tem sido em nome da identidade que muitos actos violentos e radicais têm sido cometidos, por isso confessa: “uma vida de escrita ensinou-me a desconfiar das palavras. As que parecem mais límpidas são muitas vezes as mais traidoras. Um destes falsos amigos é precisamente a palavra “identidade”. Acreditamos saber tudo o que ela quer dizer, e continuamos a confiar nela, mesmo quando, insidiosamente, ela se põe a dizer o contrário” (Maalouf, 2000 :17)

A desconfiança de Maalouf é compreensível e a afirmação das identidades, sejam elas étnicas, nacionais, religiosas, culturais ou regionais, tende facilmente para um discurso de negação ou exclusão de outros que não pertençam a essa identidade.

Num mundo globalizado, a articulação entre a defesa das identidades e o respeito pela diversidade constitui um dilema com o qual se confrontam os artistas comunitários. A identidade representa um elemento central do teatro comunitário, a questão é: “de que forma poderá o elogio da diferença e da pluralidade tornar-se na força condutora da representação?” (Kuppers, 2007:10)

Será que nos projectos de teatro comunitário, a ideia de comunidade como símbolo de uma identidade colectiva e de celebração comunitária é compatível com a diversidade cultural e com a identidade individual ? De que forma o teatro pode servir para comunicar a diversidade cultural, que é cada vez mais uma característica das nossas sociedades?

Ao conceber a comunidade como entidade simbólica, Cohen (1985) defende que é através dos seus símbolos e respectivos significados que se dá a construção da comunidade, permitindo aos seus membros uma reflexão sobre as suas diferenças culturais. Ao evocar símbolos comuns e ao permitir uma partilha de significados e de pontos de vista, a comunidade potencia uma consciencialização activa dos seus membros, ao mesmo tempo que um sentimento de pertença social é reforçado.

Para Delanty, o ênfase na questão da identidade tem sido também uma das maiores legitimações de regimes nacionalistas e extremistas, e acredita que a comunidade contemporânea é uma “construção de um projecto comunicativo baseada em novas formas de pertença.” (Delanty, 2007:29).

O teatro como um lugar que promove uma identidade colectiva estabelece-se na confluência de diversos contextos e factores, podendo por isso, tornar-se num ponto de encontro e porta voz privilegiado em que são discutidas diversas questões e problemáticas. A pluralidade de vozes ou de identidades não é, de forma alguma, inconciliável com a prática comunitária, e a ideia de que cada ser humano é um ser singular e potencialmente insubstituível (Maalouf, 2000), resultado de uma combinação única de diversos elementos, constitui uma extraordinária riqueza para os projectos teatrais comunitários.

Produto de uma construção que se improvisa a cada novo projecto, a identidade, em vez de representar um obstáculo ou perigo deve ser pensada como um processo dinâmico e plural, em constante negociação. Porque a relação com os outros é construída através de fronteiras provisórias e de modos de pertença dinâmicos, os processos devem ser permanentemente renovados e repensados.

Cada ser humano não representa uma única identidade mas conjuga múltiplas identidades - somos “ seres fronteiriços”, como diz Maalouf.

A questão da identidade no teatro grego comportava dois sentidos quase opostos: por um lado os festivais constituíam um momento em que a identidade colectiva é reforçada e afirmada, mas por outro, foi também durante os festivais dramáticos que os gregos viviam uma experiência de alteridade. Ao mesmo tempo que o teatro celebrava a *polis* e era uma

extensão da cidadania, o jogo de transformação e metamorfose que Dioniso potencia, possibilitava viver situações desde outras identidades e pontos de vista.

“O elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para o seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo quotidiano. Mas a transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir a arte dramática.” (Lesky, 1971 :61).

A figura e o carácter de Dioniso exerceram um papel determinante na natureza do espectáculo grego. Deus da alegria, da fertilidade e da transformação, Dioniso encorajava a romper fronteiras e convenções sociais. Nos rituais em sua honra os seus adoradores deixavam por momentos a sua identidade para se converterem em sátiros, ménades, silenos, animais.

Entre a realidade e a ficção, entre o masculino e o feminino, entre a civilização e a barbárie, Dioniso rompe fronteiras e celebra a transformação. Ao abandonar a sua própria identidade, o adorador dionisíaco entra numa outra dimensão e experimenta ser outro, sendo que a máscara serve e potencia este propósito.

Tendo como tema central a batalha de Salamina (batalha na qual Ésquilo teria participado como soldado), em “Os Persas” é o *outro* que é representado - o inimigo bárbaro. A peça não retrata os atenienses, vencedores da batalha mas é analisada e descrita pelo lado do inimigo dos gregos, os derrotados persas.

A ideia da “representação do outro” e de uma dupla identidade entre os coreutas, representa para Godhill uma das mais interessantes ambivalências do papel do coro no espectáculo grego, em que o seu estatuto de autoridade é permanentemente negociado sendo que é precisamente essa tensão entre “a alteridade autoritária, ritual, mítica e marginal” que dá ao coro uma voz particular na tragédia” (Godhill, 1996).

O mundo é percebido desde outra perspectiva, e essa experiência da diferença e de alteridade é essencial para o modelo identitário grego.

Em vez de ser pensada como algo exclusivo, estático ou rígido, a identidade deve ser entendida como um conceito dinâmico, em permanente construção, como possibilidade de experimentar uma multiplicidade de “outros”.

Nas sociedades contemporâneas, cada vez mais multiculturais, as ideias sobre a identidade representam um desafio e uma construção para os projectos comunitários, em que não podem ser estabelecidas *a priori*.

Baseado num “processo fluido em vez de uma identidade fixa (Kuppers, 2007 :10), o espectáculo é concebido como uma criação de uma realidade provisória, como um microcosmos poético com leis próprias, em que os seus integrantes experimentam outras identidades e jogam a ser outros a partir dos seus próprios corpos.

Relacionadas com o seu passado mitológico, as representações teatrais na Grécia antiga faziam “parte de um feito constante e universal: é durante a festa que se contava e que se mimam os velhos mitos do país, que regressamos, por assim dizer, às origens do mundo.” (Adrados, 1986:40).

Nascida da união entre Gaia e Zeus, *Mnemosine* era a deusa grega que personificava a memória e tinha uma importância central para os gregos. Mãe das nove ninfas, *Mnemosine* era a divindade que preservava os seres humanos do esquecimento e era através dela que era possível conhecer os primórdios do mundo e a génese da humanidade.

O passado longínquo da Grécia micénica com os seus mitos e heróis foi o mote para as composições poéticas e os gregos fomentavam a crença de que apenas através do confronto

com as suas origens, o ser humano poderia conhecer melhor a sua existência. Relacionada com uma dimensão identitária e pedagógica, a função do passado mitológico era o de instruir a geração presente, que “ ao reflectir o presente através do passado, as velhas histórias geravam um numero infinito de novos significados” (Wiles, 2000: 11) A *Iliada* e a *Odisseia* permaneceram como parte integrante da memória e da identidade e faziam parte das recitações em que grega o poeta-trovador cantava as histórias dos deuses. O acto de contar histórias era ele próprio um trabalho de memória, e tendo em conta a grande extensão dos poemas homéricos, a recitação consistia num exercício de memória virtuosista que era muito apreciado pelos gregos.

A forte ligação do teatro grego com a memória manifesta-se em primeiro lugar na própria escolha do espaço teatral, que era ele próprio um lugar evocativo do mito e da história de Dioniso, e também porque as representações estavam associadas a uma “afirmação colectiva de unidade que preparava a cidade para contemplar as suas próprias cicatrizes” (Wiles, 2000: 35).

Com o objectivo de dar voz a populações “silenciadas”, muitos projectos de teatro comunitário estão dirigidos para comunidades marginalizadas da sociedade e funcionam como exercício de memória com uma função sanadora e cicatrizante (Bidegain, 2007). O trabalho das Urban Bush Women procura trazer à tona, através da dança, as histórias não contadas de pessoas marginalizadas sobretudo na comunidade afro-americana. Utilizando as tradições da dança, quotidiano e histórias da memória colectiva pretende-se recriar as experiências físicas e emocionais que surgiram de um conturbado passado histórico. No espectáculo *The scales of memory* bem como em outros trabalhos do grupo a evocação histórica, as tradições culturais e espirituais afro-americanas e a temática da diáspora africana, constituem pontos de partida recorrentes que orientam o seu trabalho.

Nos espectáculos comunitários, a memória representa um conceitos fulcrais, em que é comum contarem-se as histórias do bairro, os seus mitos, personagens lendários ou momentos-chave na história das comunidades.

“Os lugares possuem memórias: existem muitas coisas que aí aconteceram. Houve pessoas que nasceram, viveram, estiveram em conflito e em harmonia entre elas, com o próprio lugar e morreram. As suas memórias penetraram na memória dos lugares, e estas histórias constituem uma matéria-prima privilegiada para os trabalhadores comunitários acederem para trabalharem com a comunidade” (Kuppers, 2007:133)

Com o objectivo “resgatar as vozes da memoria dos antepassados do grupo, dos avós e bisavós, das vozes que estão instaladas, impregnadas em cada canto de La Boca” (Bidegain, 85-86) o grupo de teatro comunitário Catalinas Sur desenvolve o espectáculo *Venimos de muy Lejos que* retrata a Argentina como pátria de imigrantes que vieram para estas terras à procura de melhores condições de vida. A partir de fotografias, imagens, lendas, testemunhos familiares e histórias recolhidas pelos habitantes, foi-se construindo a dramaturgia do espectáculo.

Também o espectáculo *El Fulgor Argentino* do mesmo grupo, constitui um desafio estético e criativo ao pretender recriar quase cem anos da história argentina. A partir da vida de um clube de bairro e inspirados em *O Baile* de Ettore Scolla, o espectáculo é uma viagem pela história recente da Argentina, na qual os vizinhos-actores partilham os seus pontos de vista e memórias.

Nascido no contexto da pós-ditadura, o teatro comunitário argentino assume-se como espaço de resistência que tem como objectivo fortalecer as identidades locais e barriais. A ditadura dos anos setenta com a sua política intimidatória e repressiva teve como consequência o silenciamento e a desarticulação da sociedade civil bem como outras atrocidades, entre as quais se contam os milhares de exilados, presos políticos e desaparecidos. A questão da memória é assim particularmente relevante em casos em que as comunidades que se viram privadas delas ou cujo acesso foi restringido, tal como aconteceu em regimes opressivos e totalizantes.

Nos festivais gregos, o teatro e a memória eram indissociáveis. O mito, alma da tragédia, constituía um recurso poético em que o passado mitológico era utilizado como metáfora para se falar do presente: “conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem.” (Eliade, 1986: 19). Mãe das nove ninfas, é Mnemosine que comanda a função poética. Filhas de Zeus e da deusa da memória, eram as musas que inspiravam a criação artística e cantavam o presente, o passado e o futuro.

“No contexto mítico, recordar significa resgatar um momento originário e torná-lo eterno em contraposição à nossa experiência ordinária do tempo como algo que passa, que escapa e que se perde. A recordação, como resgate do tempo, confere desta forma imortalidade àquilo que ordinariamente estaria perdido de modo irrecuperável sem esta re-actualização. Traz de novo a presença dos Deuses, os feitos exemplares que forjam os Heróis e que perseguimos ainda hoje como modelos exemplares, nos coloca novamente em presença das tradições dos Antepassados que nos tornaram o que somos.” (Rosário, 2002)

Através das narrativas mitológicas celebrava-se o passado heróico ao mesmo tempo que este funcionava como factor de coesão e identidade colectiva. Assim, o mito é entendido como forma de conhecimento e com um sentido profético, e o teatro assume a função mágica de resgatar e de reviver um tempo originário e de trazer momentos à memória das pessoas.

3.4 Cerimónia e Ritual

A origem ritual do teatro constituiu uma eterna e muito debatida questão de origem a um número infindável de teses. A obra aristotélica que situa o ditrambo como origem da tragédia, tem sido uma questão pouco consensual entre os estudiosos. Multiplicam-se hipóteses sobre a filiação do teatro grego e são diversas as teorias sobre as origens da tragédia grega.

Para Adrados, a *Poética* aristotélica comporta uma questão paradoxal: “por um lado propõe uma origem puramente ritual do teatro, ou seja, nos cantos corais dedicados a Dioniso; mas, por outro lado, ela esconde tudo aquilo que há de não-dionisíaco no teatro, que constituiu a parte mais considerável” (Adrados, 1986:38)

O facto dos ditrambos estarem relacionados com a origem da tragédia, segundo a tese aristotélica, causou grandes polémicas e uma infinidade de diferentes teses, sendo que uma das mais influentes e apaixonadas foi a de Nietzsche, celebrada no seu “*O Nascimento da Tragédia*”.

Frequentemente dicotómicas, as distinções e os critérios modernos sobre teatro e ritual não encaixam com facilidade no modelo grego, talvez porque, como afirmam Csapo e Miller “a

forte reafirmação do carácter ritual, dos conteúdos e funções do teatro grego, significa também que o teatro grego se parece menos com o *teatro, tal como hoje o conhecemos*” (Csapo, Miller, 2007:3).

Na Grécia Antiga, tudo o que estava inserido na esfera social e humano dependia em larga escala da esfera religiosa. Poesia, *polis*, representações dramáticas, festa, ritual – para os gregos tudo fazia parte de uma ordem natural das coisas, fazia parte de um mesmo quadro mental.

O teatro teve suas origens ligadas a Dioniso. Foi nos ditirambos primitivos em que Dioniso era celebrado com vinho e danças sagradas, que teve origem o acto teatral.

As mulheres, que participavam activamente como ménades nas primitivas cerimónias dionisíacas, são excluídas e o seu carácter orgiástico e tumultuoso é disciplinado pela *polis*. Dos coros em honra a Dioniso, constituem-se outros coros e outras representações inspiradas noutros heróis lendários.

Adrados sublinha que a própria presença do herói no teatro, representa um elemento transposto do ritual: “os rituais, na sua estrutura e pressuposto são sempre dirigidos a um herói ou deus: coro pode invocar a presença de um deus, acompanhar um herói, capturar um fugitivo, glorificar um herói morto.” (Adrados, 1986:44).

Os rituais sagrados progressivamente tomam a forma de uma cerimónia litúrgica e civil que tem como parte central os concursos dramáticos. Contudo a componente religiosa nunca deixará de estar presente no espectáculo teatral na Grécia, sobretudo através do tempo e espaço em que acontecem os festivais, na utilização de máscaras e nos figurinos.

“A própria representação inseria-se, assim num conjunto eminentemente religioso, entre os gregos não se ia ao teatro como podemos ir nos nossos dias – escolhendo o dia e o espectáculo. E assistindo a uma representação que se repete todos os dias ao longo do ano.” (Rommily, 1997: 16)

Profundamente ligados à religião, os mitos eram histórias muito antigas que tinham como base os deuses, rituais e funções que desempenhavam. O mito de Dioniso continha também os principais ingredientes que haveriam de alimentar a arte dramática: *Moirá* (destino trágico), *Hybris* (excesso), *Agón* (conflito), *Nemesis* (vingança divina), *Diké* (justiça), *Pathos* (sofrimento).

Outro conceito que nos remete para a origem ritual e religiosa do teatro é o de catarse. Os ideais religiosos da contemplação, purificação e imortalidade foram também transpostos para o espectáculo teatral através da catarse, que representava uma peça-chave do teatro grego. Conceito polémico e enigmático, Carlson refere que “uma interpretação comum desse termo aponta para o facto de *katharsis* ser um termo médico grego e sugere que, em resposta a Platão, Aristóteles sustenta que a tragédia não encoraja as paixões, mas na verdade livra delas o espectador. Assim, a tragédia actuaria à maneira da medicina homeopática, tratando os distúrbios pela administração de doses atenuadas de agentes similares – no caso a piedade e o terror” (Carlson, 1995: 15-16).

Entre rituais agrários e de fertilidade, rituais cívicos ou de purificação, rituais de passagem ou de iniciação, mais restritos ou mais abrangente, públicos ou privados, o culto na Grécia é uma parte fundamental da vida humana e da vida em sociedade, e “a devoção religiosa era objecto de um acto ritual performativo em honra dos deuses (Wiles, 2000: 27).

A temática da morte e do renascimento, a festa, a alegria e a catarse, são elementos que caracterizavam os rituais dionisíacos e que serão introduzidos nas peças trágicas, cómicas e satíricas.

As ideias sobre teatro e ritual tiveram um forte impacto no trabalho de muitos autores e encenadores, que encontraram na sua natureza sagrada, emotiva e tribal um enorme potencial dramático e uma alternativa ao teatro burguês.

O ritual proporcionou a criadores como Brook, Barba, Schechner ou Grotowski, uma experiência colectiva que poderia fornecer um estímulo para reformas sociais e uma mudança do paradigma teatral. Inspirados pelos ideais de Artaud, contribuiu para acender uma discussão sustentada ao longo do século XX

O pensamento profético e visionário de Artaud constituiu um factor determinante nas concepções artísticas destes autores e encenadores, que contribuem para sustentar e acender a polémica discussão, que aliás haveria de perdurar durante todo o século XX, sobre o teatro e o ritual. Artaud defendia que “o teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado numa religião, crenças efectivas, e cuja eficácia se traduz em gestos e está ligada directamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e expressão de uma necessidade mágica espiritual.” (Artaud, 1995: 75).

Para Brook o teatro tinha perdido o sentido da cerimónia e do ritual, sendo essa a principal razão do seu esvaziamento e decadência. O problema é que a criação teatral estava tão centrada na ideia do resultado final, que tinha perdido o sentido colectivo, e festivo, em que não se sabe como celebrar nem o que celebrar. Brook defende que é apenas através de formas autênticas e rituais que “encarnem o invisível”, que é possível um retorno a um teatro que comunique com o espectador- um “teatro sagrado”, portanto.

Sobretudo nas décadas de 60 e 70, ideias ritualistas do teatro representaram um acréscimo significativo de tragédias gerando uma nova estética teatral.

Inspirado nas *Bacantes* de Eurípides, Schechner concebe o seu espectáculo *Dionysus in 69*, como experiência ritual e comunal. No início da peça o actor que interpretava Dioniso anunciava ao público: “ Vim hoje aqui por três importantes razões. A primeira e a mais importante é anunciar-vos a minha divindade. A segunda é para estabelecer os meus ritos e rituais . E a terceira e nascer, se me dão licença”. (Schechner apud Wiles, 2000: 6).

Interessado em estabelecer conexões entre teatro e ritual, Schechner propõe uma noção de performance que engloba um “movimento *continuum* que vai do ritual ao teatro e vice-versa” (Schechner, 1988: 120). Para ele, a polaridade não está entre teatro e ritual, mas entre entretenimento e eficácia. Apesar de não existirem modelos “puros”, Schechner refere que nas representações teatrais em que prevalece a ideia de entretenimento, não se produz qualquer mudança efectiva na sociedade, ao invés, as representações marcadas pela “eficácia”, teriam repercussões significativas na sociedade, capazes de transformar as pessoas.

O conceito de *communitas* bem com as pesquisas desenvolvidas por Turner irão exercer influência determinante nos trabalhos e no pensamento de Schechner.

Communitas é uma experiência colectiva que transcende diferenças, onde as restrições normativas são eliminadas e em que se libertam as capacidade humanas de cognição, afecto, vontade, criatividade. A ideia de anti-estrutura descreve tanto a ideia de *communitas* como de liminaridade (Turner, 1982).

Relacionada com rituais de passagem, para Turner a liminaridade é a passagem de uma estado para outro, correspondendo a uma fase intermédia de transição entre a perda do status até ao momento em que volta a reintegrar a ordem social (Turner, 1974).

A liminaridade, associada a um estado de abertura e ambiguidade, favorece a ideia de anti-estrutura, ou seja *communitas*.

Quer nos rituais miméticos quer nos festivais dramáticos gregos, o ambiente vivido era certamente de uma intensa união e partilha de uma experiência comum, de um inequívoco sentimento de *communitas*. A unidade colectiva proporcionada pela fusão da arte e religião no espectáculo teatral era a força que envolvia a totalidade da comunidade grega num acontecimento social que era também uma celebração sagrada.

Inspirado na Antiga Grécia, a partir de 1923, Laban começa a desenvolver um trabalho coral como forma de restaurar a harmonia original do universo e restaurar os elos naturais comunitários numa celebração mística que era uma homenagem à reunião de indivíduos. A dança concebida por Laban, e em particular o movimento coral, era utilizada como “instrumento para libertação das restrições impostas pelo racionalismo e materialismo relativamente a uma união mística com cosmo” (Berson, 2007:72).

O trabalho de Anna Halprin resulta da combinação entre dança, mito e cerimónia, na criação de movimentos e formas de dança relacionadas com vida da comunidade.

Halprin vê o mito como uma espécie de acontecimento tribal, único no tempo e no espaço e que simboliza o espírito do colectivo em que através de ritmos básicos que se repetem, percussões e outros sons “permitem que o *mito* aconteça como criação da comunidade que se move” (Halprin apud Koppers, 2007).

Ao assumir-se como forma de celebração cívica, para o teatro comunitário a questão da origem ritual do teatro não comporta qualquer problemática ou dificuldade – ela representa antes um referênci a e uma riqueza para os processos criativos.

No teatro grego, foi a grande diversidade de rituais que envolvia a comunidade que potenciou a criação teatral, sendo que o ritual “concedeu aos dramaturgos um meio de explorar ideias complexas através de uma acção simbólica” (Wiles, 2000:29).

Embora o teatro comunitário não se assuma como um teatro ritual, ele promove uma ideia de ritualização do espaço público e celebração entre os membros da comunidade, vivenciada através do teatro.

Na verdade, o próprio processo criativo, sobretudo aquele que é realizado de forma colectiva, constrói-se sob uma forma ritualizada, através de uma partitura que é, segundo Schechner, um “ritual por contrato”.

Apesar do teatro comunitário estar mais próximo de uma função social do que ritual, numa sociedade fragmentada como é a nossa, a celebração e os rituais são absolutamente necessários. Com o propósito de encorajar uma participação activa e a inclusão social, o carácter mágico, ritualista e colectivo dos espectáculos comunitários possibilita a criação de poéticas teatrais em que a comunidade é fortalecida.

4. Coro: Corpo Colectivo e Espaço Poético

O coro era parte integrante da criação artística grega e foi uma presença dominante nas tragédias, comédias, ditirambos e dramas satíricos. Sujeito a regras e convenções específicas, o coro fez parte da estrutura de todos os géneros dramáticos, e combinava aspectos de ordem mimética, narrativa, festiva, processional, estética e simbólica. Produto de uma forte e ancestral tradição coral, a história do coro é marcada por uma polivalência de atributos e funções. Origem e génese teatral, foi alvo de sucessivas transformações, e apesar do seu posterior declínio no final da era clássica, foi um dos pressupostos fundamentais do teatro grego.

“O coro com as suas rigorosas e coreografadas danças-canções realizadas por 12 ou 15 elementos com figurinos e máscaras no amplo espaço da orquestra, foi seguramente uma presença dominante, física e estética, na tragédia, e que, ao contrário dos actores, quase nunca abandonavam o espaço onde entravam praticamente no início da peça.” (Wilson, 2005:182).

O fascínio sobre este elemento pouco familiar e intrigante do teatro grego atraiu muitos pensadores e filósofos. Como um “grupo homogéneo de bailarinos, cantores e recitadores que, colectivamente, usavam palavras para comentar a acção, na qual estão diversamente integrados” (Pavis, 1998: 362), as formas e funções do coro foram objecto de diversas concepções teóricas.

Schlegel via no coro um “espectador ideal”, uma espécie de árbitro ou juiz que comentava a acção dramática, não se envolvendo nela. Esta posição foi alvo de contestação e de alguma polémica, uma vez que o coro não teria apenas um papel de observador, mas em muitos casos era também personagem e participante na acção.

E enquanto que para Nietzsche o coro estava relacionado com uma atitude colectiva inspirada por um estado dionisiaco que conduzia à perda de individualidade, para Hegel o coro era “composto por forças não individualizadas e frequentemente abstractas que representam interesses morais ou políticos superiores: “os coros expressam ideias e sentimentos gerais ou então com uma substância épica ou um impulso lírico” (Hegel apud Pavis, 1998: 362)

Das poucas referências ao papel do coro no espectáculo, Aristóteles recomenda que este seja considerado como um actor e “fazer parte do todo e da acção, à maneira de Sófocles e não à de Eurípedes.” (1456 a)

Para Wilson, a posição dominante que a Poética tem exercido nos estudos tem favorecido importantes omissões, como por exemplo no caso do coro, que é segundo o autor negativamente privilegiado na hierarquia das “partes” do drama. Para o autor, “ao contrário de Aristóteles, os atenienses concebiam o seu drama como uma performance coral” e “todo um campo de terminologia é usado para descrever a organização e a representação no teatro ateniense é centrado no *khoros*” (Wilson, 2000:6) - a começar pela expressão “dar um coro”, que constituía parte preliminar e indispensável para a organização dos festivais dramáticos.

Para os gregos não era possível conceber o herói sem o coro, já que a sua força depende em larga medida do colectivo coral. Para além disso, era o coro que garantia também uma unidade, síntese e totalidade do espectáculo teatral na Grécia Antiga. E se em Ésquilo as partes do coro constituíam uma parte central da acção e do drama, em Sófocles e Eurípedes o elemento coral começa a perder a sua original importância, representando já um papel secundário na tragédia.

A perda da original configuração e importância do coro no espectáculo teatral corresponde ao declínio da própria ideia de colectivo que o coro personificava. Cada vez mais distante da celebração ritual que lhe tinha dado origem, o definitivo afastamento do coro corresponde também ao afastamento de um teatro enraizado na comunidade, integrado pelos cidadãos e massivamente participado pela população. O coro, cada vez mais separado da acção dramática, vai ocupando progressivamente um papel cada vez mais “decorativo” no espectáculo, ficando apenas responsável pelos interlúdios líricos entre cenas. A partir desse momento, o palco passa apenas a pertencer aos actores profissionais, os espectáculos passam de “dramas colectivos onde intervêm conflitos de autoridade e liberdade, de justiça e opressão” (Adrados, 1986:40), a conflitos individuais e interiores, perdendo-se a dimensão colectiva que lhe emprestava grandiosidade e originalidade.

Para Barthes a estrutura do teatro grego assumia a forma de interrogação, na qual se dava a alternância orgânica da coisa interrogada (a acção, a cena, a palavra dramática) e do homem interrogador (o coro, o comentário, a palavra lírica):

“Tendo a interrogação assumido formas cada vez mais intelectuais, a tragédia evolui simultaneamente para o que nós hoje chamamos o drama, isto é a comédia burguesa, baseada em conflitos de caracteres e não em conflitos de destinos. E o que marcou esta alteração de função foi precisamente a atrofia do elemento interrogador, quer dizer, do coro. (...) A tragédia e a comédia tiveram então como objecto a “verdade humana”; quer dizer que para o teatro o tempo das perguntas tinha passado.” (Barthes, 2009: 72)

E talvez por essa razão, o teatro ocidental, apesar das raízes helénicas, tem tido alguma dificuldade em integrar e articular o elemento coral.

O coro não constituiu uma convenção do teatro moderno, e “o seu hábito de mudar repentinamente de algo como um participante activo na acção para um total grupo operático e balético, parecendo suspender o tempo da narrativa dramática, destabiliza noções modernas de teatro, e até mesmo de identidade.” (Wilson, 2005: 188).

De facto, para as sensibilidades modernas, o coro representa um elemento estranho e Ley refere que uma das principais dificuldades está relacionada com o facto de que o coro não está integrado nas nossas tradições culturais e constitui um elemento do qual não temos qualquer tipo de real equivalente, representando frequentemente um obstáculo: “o coro é o pesadelo de qualquer encenador. Quase nunca funciona”. (Ley, 2007 :114)

Numa sociedade onde o ideal colectivo está distante e desenraizado do quotidiano social, o coro assume-se simultaneamente uma força criativa, comunitária e política. No contexto do teatro comunitário, ele representa um elemento privilegiado que se traduz numa dimensão poética e simbólica, ao mesmo tempo que assegura uma unidade ao espectáculo. Como “extensão física do público, quer como narrador do mito antigo, como árbitro objectivo, como extensão de uma personagem particular com a qual expressa solidariedade ou então como um grupo fragmentado com diferentes pontos de vista” (Wiles, 2000:125), são vastas, fecundas e infinitamente variáveis as formas que o coro poderá adquirir.

As noções de colectivo, identidade, ideologia, comunidade ou ritual relacionadas frequentemente com a figura do coro oferecem múltiplas possibilidades e um largo campo experimental que o teatro comunitário poderá utilizar.

Ao assumir uma forma dinâmica, adaptável a vários géneros e às diversas necessidades de cada processo bem como das tradições e imaginários comunitários, o coro constitui um elemento central para a criação teatral comunitária.

Mas como pôr em prática o ideal colectivo, interdisciplinar, poético e cívico que ele incorpora?

Com o objectivo de inspirar e munir os processos criativos de teatro comunitário, este capítulo está estruturado sobre uma perspectiva eminentemente prática e numa lógica de diálogo que pretende propor ferramentas e instrumentos para o desenvolvimento de uma metodologia coral.

O modelo proposto assenta por um lado nos pressupostos e características que lhe outorgou a antiguidade clássica grega, e por outro é inspirado nas ideias desenvolvidas por autores que, no decorrer do século XX, questionaram de forma inovadora e revolucionária o teatro e a estética dominante, na procura de novas linguagens cénicas entre as quais o corpo e o espaço desempenharam um papel preponderante.

O corpo como ponto de partida para experiência colectiva do coro, e espaço entendido enquanto vivência poética e comunitária, são as premissas básicas a partir das quais está estruturado este capítulo. Para além de representarem elementos basilares na criação artística (seja ela comunitária, vanguardista, comercial, convencional), a própria etimologia de coro evidencia esse duplo significado, uma vez que se refere a um conjunto de dançarinos e cantores mas também ao espaço onde se moviam esses cantores e dançarinos (Calame, 1997).

Com o intuito de procurar novas linguagens cénicas e novas formas de pensar a arte teatral, o início do século XX constitui um momento-chave em que autores como Craig, Appia, Copeau Meyerhold, Artaud, entre outros, inscrevem na história teatral as suas inovadoras e revolucionárias vozes. Contra um teatro elitista e naturalista em que o texto tinha uma posição dominante, estes criadores insurgem-se contra o teatro burguês do seu tempo e reivindicam a autonomia da arte dramática relativamente à literatura.

Ao ser posta em causa a posição dominante do texto, muitos dos criadores procuram os meios especificamente teatrais como base de uma nova criação artística. Neste contexto, o corpo surge como elemento simultaneamente expressivo, plástico e visual tornando-se no eixo das novas linguagens cénicas criadas.

As ideias sobre a unidade e totalidade do espectáculo, a relação entre palco e plateia, bem como as transformações do espaço cénico, disseminam-se entre criadores que buscavam novas bases e alternativas para a arte teatral. O corpo conquista uma maior relevância e autonomia no espectáculo teatral e assume-se como elemento essencial da criação cénica: “o corpo recomeça a existir para os nossos olhos” - diria Appia (1921).

Influenciada pelas ideias de Nietzsche e pela dança da Grécia Antiga, que considerava ser o ponto auge da dança e do teatro, Isadora Duncan concebe a dança como harmonia entre alma e corpo através de movimentos orgânicos e livres.

A partir dessa altura, um crescente interesse pela cultura grega faz com que vários encenadores levem a cena tragédias gregas.

Com diferentes abordagens ou opções estéticas e formais, a inserção do coro foi variada e distinta em cada produção, sendo que alguns encenadores colocaram o coro como parte central da acção e outros, que relegaram para segundo plano o seu papel no espectáculo. De Copeau a Reinhardt, passando por Barrault, Gassman, Serban, Koun, Suzuki, Peter Hall, Wilson, Barba, Stein - foram muitos os encenadores que viram nas tragédias gregas uma fonte de inspiração para os seus trabalhos e que procuraram recuperar cenicamente o género trágico.

Nos espectáculos *Édipo* e *Oresteia*, o encenador austriaco Max Reinhardt introduz em cena um elevado número de actores e figurantes que compõem um coro com uma dimensão massiva e espectacular. Nas suas monumentais produções teatrais que reivindicavam o retorno ao popular, a utilização de espaços não convencionais, como é o caso do circo, bem como o facto de serem assitidos para uma plateia de milhares de espectadores, são alguns dos aspectos que aproximam o teatro de Reinhardt do modelo grego.

Por essa mesma altura, em França, Copeau defende que apenas o contacto com a multidão, através de uma forma que se possa chamar de “popular”, é possível a criação de um teatro vivo. A comunhão com o público constituía um pressuposto básico do teatro proposto por Copeau e o seu interesse pelo teatro grego irá conduzi-lo a pesquisas que se revelarão determinantes no seu trabalho.

Empenhado na criação de um novo teatro liberto das velhas convenções, Copeau considerava o coro um dos principais elementos da acção dramática:

“O coro, aquela multidão de seres humanos que envolviam os heróis, cuja acção admiravam ou padeciam, preenchendo de significado e aumentando o seu alcance. Transmitiam os seus sentimentos a um público que tanto pela sua particular proximidade e pela semelhança de pontos de vista, como pela mediação da música, já não podia permancer alheio ao drama, e envolvia-se emocional e vitalmente nele.” (Baltés, 2002: 52)

Para Brecht a função do coro é radicalmente diferente daquela idealizada por Copeau, já que em vez de implicar o espectador emocionalmente na acção, Brecht pretende criar uma certa distância, potenciando assim a sua capacidade crítica. O coro, no seu teatro épico, é utilizado como elemento e artifício teatral que rompe a ilusão teatral, acentuando o efeito de distanciamento pretendido.

Na linhagem de Copeau, Lecoq dedicou particular interesse ao estudo da tragédia que considerava ser o maior território dramático que existe, mas também o maior teatro que ainda falta fazer. Atraído com o que poderia constituir a recriação da Tragédia Contemporânea, Lecoq dedicou particular interesse ao estudo da tragédia e do seu elemento preponderante - o coro, que ocupa assim um lugar absolutamente central na sua pedagogia, constituindo o que afirma ser uma das mais belas e emocionantes experiências teatrais.

A metodologia coral inspirada no corpo e no espaço, e como aproximação a um teatro físico que inscreve numa lógica experimental e alternativa, poderá parecer à primeira vista, uma estranha conjugação. Porém, ao entender a criação artística como parte integral da experiência humana, o teatro comunitário está empenhado na procura de formas e linguagens que fomentem a ideia de partilha e de criação colectiva nos processos comunitários. Neste contexto, o coro representa um eficaz meio e um interlocutor apropriado - primeiro porque o coro é um encontro imediato entre corpos e assume uma forma aglutinadora (física e afectiva); depois porque cria um espaço democrático em que o espectáculo não está assente apenas em alguns protagonistas mas num corpo colectivo, que é responsável pela criação.

O desejo de desafiar as lógicas artísticas convencionais faz com que o teatro comunitário se assuma como um campo experimental no qual muitos pressupostos teatrais são questionados. Embora o texto não seja excluído à partida, as criações comunitárias não são geralmente construídas a partir de textos já existentes, sendo o material dramático gerado e desenvolvido pelos próprios participantes através de processos extensos.

Em oposição a um teatro literário, realista e psicológico, as correntes e ideias vanguardistas representam um enorme contributo, uma vez que foram elas que questionaram a natureza, objectivo e essência do teatral, valorizando outros elementos (que não o textual) e propondo outras formas alternativas de conceber a produção artística. Quer através de um retorno ao ritual (no caso de Artaud), quer através de uma nova concepção do espaço cénico e do sentido de colaboração da qual resulta o processo criativo (como em Appia), ou quer ainda através do ênfase na dimensão política e transformativa (em que pretende operar o teatro de Brecht), foi através dos contributos destes autores que a arte teatral pôde ser vista de outros ângulos, em que o teatro não é mais entendido como pertença das classes dominantes nem se encontra já subjugado pela literatura.

É nesta conjuntura de questionamento e reivindicação artística que o teatro comunitário teve a sua origem, sendo nela que se podem encontrar as suas bases e fontes de inspiração.

Utilizado de forma a poder comunicar ideias concretas e significativas para as pessoas e para as suas comunidades, a capacidade simbólica e comunicativa do corpo faz com que este seja um elemento privilegiado da criação comunitária. A ideia de que “durante séculos o corpo humano serviu como metáfora para o corpo público, o estado e para a ideia de integração de diversas partes num todo.” (Kuppers, 118) é muito sugestiva e pode ter fortes ressonâncias no trabalho comunitário.

Como reservatório de experiências e forma de conhecimento, o corpo representa um potencial simbólico e uma espécie de património ancestral através do qual são desveladas as nossas particulares visões do mundo. É através do nosso corpo que se manifestam as nossas memórias, histórias, culturas e identidades. Material plástico e expressivo, o corpo representa um instrumento central da criação e da dramaturgia comunitária.

Para Gil, “a comunicação do corpo com o mundo só é possível mediante duas condições: é necessário que ela seja orientada, supondo uma divisão do mundo segundo categorias, domínios, espaços; e deve permitir a circulação da energia do corpo para o mundo segundo dispositivos precisos”.”(Gil, 1997:47)

O conceito que Gil desenvolve sobre o corpo comunitário, enfatiza o importante papel do corpo como meio privilegiado para a comunicação.

Sobretudo nas sociedades arcaicas e tradicionais, era através do corpo que os códigos eram apreendidos e transmitidos e representava um factor de coesão e união que “liga as potências singulares às do grupo, transmitindo as energias dos animais aos homens, dos homens à terra e ao céu. Este corpo comunitário não define uma “entidade social” exclusiva, mas implica na sua dinâmica todas as presenças do universo primitivo (Gil, 1997:53).

A relação do corpo com o espaço é, por isso, particularmente relevante. É através desse encontro que a criação tem lugar, e em que se realiza o processo de escrever com corpo nos vários espaços comunitários. O espaço como vivência comunitária e poética vai permitir o cruzamento de diversas biografias humanas e geográficas, associadas a múltiplos significados, histórias e imaginários.

Lugar de pertenças e memórias, o espaço constitui um ponto fixo que orienta o movimento dos corpos e situa a acção.

Parte integral da dramaturgia, o espaço corresponde também a “uma forma de reprodução de determinada estrutura social” (Pavis, 1998).

Ao afastar-se da tradicional caixa preta e do palco à italiana, a concepção de um espaço cénico para o teatro comunitário irá implicar uma procura de novas formas de organização e concepção do espaço cénico, e consequentemente de espaços alternativos que sejam significativos para a comunidade, associados ao seu imaginário popular.

Na Grécia, o espaço onde se realizavam as representações teatrais “não era só o local onde se executavam danças e onde se representava uma história de tempos passados, era o próprio local da história, um apoio para a imaginação do espectador, um *lugar encantado*.” (Grimal, 2002:16).

Este capítulo está organizado por vários sub-capítulos que são referentes a elementos que integravam a representação teatral grega. Esses elementos constituem também contributos imprescindíveis do ponto de vista ético, estético, conceptual, ideológico e dramático, representando conceitos-chave nos processos comunitários.

Sem pretender fazer a apologia da antiga Grécia como modelo a copiar, e também sem a pretensão de realizar uma reconstituição histórica - até porque as questões relacionadas com a representação e processos dos espectáculos estão irremediavelmente perdidas para nós, correspondendo à parte mais perecível do teatro grego - os conceitos e elementos abordados pretendem abrir um leque de possibilidades criativas para os processos comunitários.

Ethos, Mimesis, Kinesis, Mythos, Prosopon, Khoreia e *Opsis* são os elementos a partir dos quais pretendemos estabelecer um diálogo e sugerir formas e possibilidades para a sua inclusão em espectáculos de teatro comunitário. Por outro lado, representam dimensões fundamentais para o entendimento e para a prática coral.

Não sendo o nosso objectivo desenvolver de forma profunda os problemáticos e amplos conceitos de *mimesis, mythos* ou *khoreia*, eles constituem uma dimensão essencial para a prática do teatro e comunidade. A partir de uma “conversa” entre esses conceitos fecundos estão os alicerces de uma metodologia que pretende ser inclusiva e abrangente, de forma a acolher as práticas híbridas e dinâmicas que caracterizam a criação comunitária.

No paradigma individualista da sociedade contemporânea, as considerações éticas representam questões de fundo que são absolutamente fundamentais nos processos comunitários. O conceito grego de *Ethos* pretende evocar as bases e problemáticas éticas com as quais os criadores comunitários frequentemente se deparam.

O acto de mimar é uma etapa básica do conhecimento humano e o conceito de *mimesis* pretende pôr em relevo a importância e a necessidade da criação artística. A partir desta ideia, o nosso entendimento sobre a *mimesis* está relacionado com a transposição dramática como forma de recriar e transformar a realidade.

O estudo do movimento representa um ponto central para o trabalho do coro que se pretende explorar no capítulo sobre a *kinesis*.

O *mythos* tem como objectivo o enfoque sobre as histórias e narrativas, bem como da sua importância nos espectáculos comunitários. As histórias que se escolhem para contar representam uma matéria-prima fundamental do espectáculo e é através delas e do corpo em acção que se dará a transposição poética.

A *khoreia* representa uma aproximação transdisciplinar do espectáculo comunitário e corresponde a uma ideia síntese entre as artes, como fusão e conjugação entre dança, teatro, música e palavra.

A parte visual representa uma parte fundamental na criação comunitária e a ideia de *Opsis*, relativa ao espectáculo e encenação, pretende pôr em relevo a importância e a força da dimensão visual do espectáculo. Neste contexto, a máscara (*Prosopon*) será um elemento privilegiado quer para a criação da plasticidade e imagética do espectáculo, mas também como ferramenta para a interpretação do actor comunitário.

4.1 Ethos

“O objectivo da performance dialógica é reunir o eu e o outro de forma que possam questionar-se, debater-se e desafiar-se mutuamente. É um tipo de performance que resiste a conclusões, está profundamente comprometida em manter um diálogo entre o performer e o texto continuamente aberto. O entendimento dialógico não se esgota na empatia. (...) A performance dialógica é uma forma de estabelecer uma conversa íntima com outras pessoas e culturas. Em vez de se falar deles, fala-se para e com eles. A relação/proximidade sensorial e a urgência empática que a representação requer, representa uma ocasião para orquestrar duas vozes, para reunir duas sensibilidades. Ao mesmo tempo, o artifício conspícuo da representação performática é uma lembrança viva de que cada voz tem a sua própria integridade.”

(Conquergood, 2007:65-67)

A natureza inclusiva e agregadora, bem como a relação com o comunidade que o teatro comunitário pressupõe, faz com que o coro seja um lugar privilegiado para dramaturgias que favoreçam ideia de colectivo, constituindo um desafio muito particular para os criadores comunitários.

Mas terá algum sentido, na nossa civilização ocidental onde o individualismo e o enfraquecimento dos laços sociais se tornam cada vez mais evidentes, o resgate do coro?

No seu artigo, “Performing as a moral act” (2007), o etnógrafo Dwight Conquergood realiza uma pertinente e provocadora reflexão sobre as implicações morais do acto performativo. Através do que designa o mapeamento moral de posições performativas em relação ao outro, Conquergood aproxima-se de Wallace Bacon ao considerar que a validade de uma performance multicultural é tanto uma preocupação ética como um problema performativo. As ideias de Conquergood baseadas no entendimento dialógico, bem como a proposta de Young sobre democracia comunicativa, irão servir de base neste sub-capítulo que pretende colocar as premissas éticas como base do trabalho na comunidade.

No seio dos projectos comunitários, os dilemas sobre a autenticidade, pertença, validade, organização e legitimidade são frequentes e tocam no âmago da criação teatral comunitária. Representam questões que nos remetem para dimensão ética do teatro comunitário e que constituem uma etapa incontornável dos processos e da dramaturgia.

Entre o tradicional e o experimental, a proximidade e a distância, entre a ideia de processo e de produto, sobre o que é alheio ou intrínseco, as questões éticas constituem uma delicada dimensão nos espectáculos comunitários.

Numa complexa rede de princípios, tensões, paradoxos, posturas e contradições, o compromisso ético requer uma permanente reflexão, construção e adaptação por parte dos artistas comunitários.

Através de processos longos e extensos que têm como finalidade recolher os materiais expressivos dos participantes, as criações comunitárias obedecem a lógicas e dinâmicas que desafiam o teatro convencional. E enquanto a criação convencional está mais focada na ideia de resultado e de “produto final”, o teatro comunitário dá mais ênfase à ideia do processo. A ideia de que a Grécia antiga fosse “mais um mundo de processos do que de produtos, mais de perguntas do que de respostas em que não havia uma cultura monolítica, uma ortodoxia única ou autoridade indiscutível” (Taplin, 1989:6) é particularmente evocativa e inspiradora para o teatro comunitário.

Para a civilização grega, *ethos* significava o lugar do humano, a morada originária humana. Relacionado com uma dimensão ética, o *ethos* compreendia um conjunto de hábitos e costumes que visavam o bem comum e era em função dele que se organizava e hierarquizava a acção humana.

Associado ao modo como o ser humano deveria viver em conjunto, o *ethos* estava, para Aristóteles, relacionado com o facto de homem ser um “animal social” submetido a um conjunto de máximas éticas que regulavam a vida do homem e que estavam intrinsecamente relacionada com a *polis*.

Cheias de alusões políticas, cívicas, religiosas e filosóficas, as obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes eram construídas com base nas necessidades da *polis* e de acordo com o seu sentido de justiça, virtude e cidadania.

Ao ver o teatro como um acto político e o homem como produto do processo histórico e social, para Brecht o espectáculo tinha como objectivo despertar no espectador uma consciência social através da qual pode compreender e transformar o mundo que o rodeia.

Para Copeau, o teatro tinha deixado de existir porque “o homem do século XX tinha perdido as suas referências anteriores e não soube completar uma visão integrada e integral da sua realidade interna e externa. Em épocas passadas os indivíduos estavam *ligados a uma norma*, que os violentava e lhes conferia uma dimensão dramática. Dentro um determinado marco referencial, movendo-se numa escala de valores universal que se estendia a todas as ordens da vida e a todos os ramos do saber e do espírito, o teatro compunha-se sozinho.” (Baltés, 2002: 57)

As suas ideias sobre a renovação teatral compreendiam uma dimensão ética, já que Copeau acreditava que um novo teatro necessitava de um novo homem, com uma missão elevada e apoiado mais na ética que na técnica. Na procura de um sentido universal, o teatro requeria “uma educação completa que desenvolveria harmoniosamente o seu corpo, o seu espírito e o sua condição humana” (Copeau, 1918).

Como o objectivo de promover o sentido da comunidade e participação activa dos seus membros, Rudolph Laban (1930) concebe o movimento coral como forma de restaurar a harmonia original com o cosmos e de restaurar os elos naturais comunitários. Explorando a dimensão holística e social do movimento, Laban desenvolveu um trabalho pioneiro na área da dança com a comunidade.

A relação entre os movimentos corais de Laban e a sua apropriação pelo regime nazi alemão como “estetização do político” e como forma do regime demonstrar ao seu poder, é também um exemplo dos potenciais perigos que a sua utilização instrumental pode implicar: “tanto Laban como o partido nazi usaram grupos massivos de dançarinos amadores para produzir um conceito de comunidade, mas as comunidades que criaram eram profundamente dissonantes.” (Berson, 2007: 74).

O carácter corporativo e universal do coro serviu também para legitimar regimes políticos opressivos, tendo sido um veículo comum de propaganda de instrumentalização ideológica,

razão pela qual as manifestações corais são também olhadas com cepticismo e desconfiança. Esta “outra” face do coro deve ser tida em conta porque constitui uma parte fundamental da problemática coral e comunitária na medida em que nos confronta aspectos ambivalentes da natureza do coro.

Apesar das dificuldades e questões que coloca, acreditamos que o coro oferece um espaço de liberdade, de reunião e de inclusão, em que podemos experimentar uma “sensação de sincronia, de estar verdadeiramente juntos, já que é nela que existe a descoberta do vínculo.” (Lecoq, 1997:139).

Wiles refere ainda que para o actor contemporâneo, “a tarefa de representar num coro grego parecerá sobre-humana já que nas fragmentadas e modernas sociedades ocidentais, o ideal colectivo não tem raízes culturais.” (Wiles, 2000: 132).

A ideia da criação colectiva pretende precisamente ao encontro a este vazio e lacuna. Na década de sessenta e setenta, muitos foram os grupos que adoptaram o modelo da criação colectiva como forma de construção de espectáculo e como forma de vida, profundamente enraizada numa dimensão ética. Grupos como os Living Theatre, Bread and Puppet, Theatre du Soleil, Odin Teatret, San Francisco Mime Troupe, entre outros, encontraram na criação colectiva uma forma mais aberta e inclusiva na elaboração do espectáculo e da dramaturgia.

Relacionada com ideais democráticos e uma procura de igualdade no processo teatral, a criação colectiva assume-se como uma alternativa a uma concepção autoral individual e pretende levar a cabo um processo como algo partilhável, construído em equipa e está “vinculada a um clima sociológico que impulsionava a criatividade do individuo no seio de um grupo para superar a “tirania” de um autor e de um encenador que tenderam a concentrar em si todos os poderes e todas as decisões estéticas e ideológicas” (Pavis, 1998: 101).

A criação colectiva representa uma preocupação central dos espectáculos comunitários e deve reflectir a diversidade e multiplicidade de vozes que a constituem

Com essa lógica, e sendo a recolha de histórias uma etapa preliminar do trabalho de criação e dramaturgia, é muito importante que as temáticas abordadas sejam escolhidas ou sugeridas pelos participantes, não devendo ser impostas pelo coordenador/encenador.

Ao desafiar o paradigma individualista da sociedade contemporânea, o teatro comunitário assume-se como “voz que se torna necessária nesta época marcada pelo cepticismo; voz que se torna necessária para entender os pontos-chaves do que hoje vivemos e para manter desperta e activa a nossa memória colectiva” (Bidegain, 2007:23).

No processo de *Sleeping Giants*, Koppers refere que “a nossa prática comunal recusou-se a ser autorada individualmente, e esta táctica anti-romântica relaciona também o nosso trabalho com a vida quotidiana e contadores de histórias. A comunidade, esta impossível meta, foi tacticamente erigida como um lugar onde momentâneamente se fala dela.” (Koppers, 2007: 37)

A propósito da sua experiência com o projecto “Salmon Ceremony” May considera que o processo constituiu uma colisão entre a ideia e a experiência de comunidade, causado em grande parte pelas assunções tomadas *a priori*: “Se partimos do princípio de que o nosso trabalho é válido e necessário, podemos também assumir que o grupo particular que nós reconhecemos como “comunidade” também se vê como tal” (May, 2007:156)

Muitas vezes, uma certa idealização e visão romântica sobre o trabalho na comunidade fazem incorrer os artistas em pressupostos errados, que podem revelar-se sérios obstáculos no campo prático.

Baseada no conceito de Young sobre a democracia comunicativa, May considera que o ênfase deixa de estar na ideia de união e no facto de que a diferença é algo que tem de ser

ultrapasado, mas sugere que são precisamente essas diferenças e conflitos entre as pessoas que são fonte de um novo tipo de conhecimento, um “conhecimento social total”. Neste contexto, para May o coro serviu como forma prática integrar esse modelo democrático comunicativo, no qual as “vozes comunitárias retiradas das entrevistas realizadas, formaram um coro, funcionando como um receptáculo narrativo e à semelhança do coro grego, comentavam a acção, proporcionavam intensidade e pontos de vista alternativos” (May, 2007:160)

Em vez de procurar apenas denominadores comuns, o potencial do teatro é também o de revelar diferenças e não apenas reduzi-las ou escondê-las.

Sendo a criação colectiva uma das premissas dos processos comunitários, o coro será assim produto e reflexo dessa partilha e diversidade e irá permitir que “diferentes vozes, corpos e experiências possam emergir” (Kuppers, 2007:4). Para além disso o coro pode permitir a inclusão de diferentes e dissonantes vozes, não precisa de transmitir uma ideia unânime ou uma posição geral. Não precisa de dar respostas mas apenas proporcionar perguntas.

Ao criar um espaço colectivo, dinâmico e colaborativo, o coro transforma-se na própria metáfora do processo criativo comunitário, sendo simultaneamente um compromisso ético. A improvisação como base e fórmula para a criação colectiva é duplamente referencial porque permite que as pessoas experimentem com liberdade o seu corpo em acção ao mesmo tempo que geram o seu próprio material criativo, tornando-se também desta forma, co-autoras dos espectáculos.

Entre a diferença e a identidade, o compromisso e o distanciamento, Conquergood descreve quatro posições performativas tipificadas: o curador enganador, a paixão do entusiasta; o exibicionista e o céptico cobarde. No centro destas posições tipificadas está o modelo defendido por Conquergood – a performance dialógica. A energia, imaginação e coragem são também alguns dos atributos defendidos Conquergood (2007).

A função do artista e encenador comunitário está intrinsecamente ligada com a sua comunidade, uma vez que é ele “quem organiza a representação como uma actividade comunitária e amplia a realidade da comuna primitiva. Sob a sua liderança, a natureza não está a ser dominada para o indivíduo, mas para a tribo e o teatro primitivo que serve a esse propósito é uma comunhão” (Gassner, 1994: 6)

Para Bidegain saber interpretar o que as pessoas querem dizer e saber qual a forma mais apropriada para transmitir esses conteúdos, constitui uma das mais importantes tarefas do encenador comunitário. Através de trabalho de orientação e de coordenação criativa, é ele que tem uma visão global do global do espectáculo: recolhe os materiais que surgem das improvisações, reúne e reorganiza as várias propostas, propõe uma sequência a partir da qual se estabelece uma partitura na qual estão presentes os diferentes contributos individuais dos participantes.

Em processos que se constroem com base na ideia de aprendizagem mútua, Boal (2005) refere que é muito importante a criação de uma atmosfera criadora, em que se propõem exercícios mas há espaço para que os participantes possam inventar ou sugerir outros: “todos criam, os que ensinam e os que aprendem” (Boal, 2005: 195)

A criação colectiva não é incompatível com uma liderança ou com um trabalho de encenação, porém pressupõe uma partilha de decisões e criação conjunta.

4.2 Mimesis

“Onde quer que o teatro floresça, o homem volta a ser, não caindo em apologia, um animal superior ou uma criança imitando a criatura-mundo e desfrutando do prazer igualmente fundamental de brincar com a ajuda de todas as suas faculdades, desde o mais elementar movimento físico aos mais elaborados voos de fantasia.”

(Gassener, 1994: 4)

Geralmente traduzida como imitação, a *mimesis* na Grécia Antiga representou um conceito fundamental e foi objecto de várias concepções filosóficas, sobretudo no pensamento platónico e aristotélico. Para Aristóteles todas as artes poéticas seriam *mimesis*, e utilizavam “o ritmo, a linguagem e a harmonia, de forma separada ou conjunta” (1447a).

Relacionada com a representação da natureza, significado de *mimesis* teria para Aristóteles um significado diferente daquele apresentado por Platão: enquanto que para o estagirita a *mimesis* seria equivalente à criação num sentido amplo, para Platão ela é entendida como uma imitação da natureza que pertence à esfera do sensível (oposta ao mundo das ideias), assumindo forma de “cópia da cópia”, sendo por isso por ele rejeitada.

Não sendo o nosso objectivo desenvolver de forma profunda um conceito tão complexo, a sua importância é referencial porque foi sob a égide da *mimesis* que se basearam as nossas concepções teatrais actuais e porque nos remete para a própria génese do teatro.

Como “algo congénito ao homem” (Aristóteles 144), o sentido da *mimesis* está, neste capítulo, intimamente associado com a capacidade que o ser humano tem de criar e representar a realidade. Afastada da ideia da cópia ou reprodução da realidade, a *mimesis* assume-se como acto de criação no qual a realidade é objecto de uma transposição poética, representando assim, um pressuposto basilar no entendimento e génese das dinâmicas teatrais comunitárias.

Desde os tempos mais remotos o homem procurou sempre representar e recriar a realidade. Tendo sido sucessiva e permanentemente reescrito e reinventado pelos homens ao longo dos tempos, o teatro nasceu “da própria fonte do gosto instintivo do homem pela alegria ou pela liberdade emocional e dos seus primeiros esforços para dominar o mundo visível e invisível. O homem primitivo era um mimo acabado e uma criatura dada às práticas lúdicas. Desde o início foi um imitador que partilhava com os animais superiores mas ultrapassava-os na flexibilidade do seu corpo, na desenvolvida consciência da sua vontade e na capacidade de ordenar o seu cérebro” (Gassener, 1994:4)

Ao ver o ser humano como um enorme potencial criativo, o teatro comunitário representa, para Bidegain, uma “parte da vida do homem e da cultura social, uma forma de expressão autêntica que espelha as vicissitudes da evolução histórico-política do homem no seu contexto e como uma forma na qual é possível expressar-se e entender a realidade do mundo que habitamos” (Bidegain, 2007 :11)

Esta ideia está também da base da formulação dos conceitos de *Homo Ludens* por Huizinga ou de *Homo Performans*, associado às ideias de Turner.

Para Huizinga (1938), o jogo consistia numa manifestação primária e básica da vida, distinta da vida quotidiana. Ao estabelecer uma correspondência entre o quotidiano e a ficção, através do jogo um outro mundo seria criado com limitações particulares de tempo e espaço. O estudo dos jogos e a sua sistematização em diferentes categorias foi objecto de estudo para Caillois (1967). Mais do que uma dimensão lúdica, os jogos estão estruturados de acordo com atitudes psicológicas, sendo em função delas que Caillois estabelece uma

tipologia de jogos: jogos de *agón* (competição), *mimicry* (simulacro), *ilinx* (jogos que assentam na busca da vertigem) e *alea* (sorte).

Como prática colectiva e fundamento da génese cultural, o jogo mimético pressupõe o outro e apresenta-se como uma particular forma de interacção. Através da imitação e da identificação desenvolve-se uma comunicação corporal que se alimenta do mundo que nos rodeia e no qual estamos inseridos, num acto de recriação e recontextualização da realidade. É por intermédio do corpo que o jogo mimético ocorre e inclui diversas formas de interacção e correspondência entre acções, representações sociais e corporais.

Para Gil (1997) é a função simbólica do corpo e a sua força primária que serve de suporte das permutações e correspondências simbólicas entre os diferentes códigos em presença. É através da imitação e da identificação que se desenvolve uma comunicação corporal própria por exemplo do sistema tribal: “basta-nos ter escutado e ter visto um contador africano para medir até que ponto a sua gestualidade, a sua expressividade ao mimarem personagens míticas, animais ou muito simplesmente um membro da comunidade, seguem uma *mimesis* completamente alheia às formas de identificação do nosso teatro moderno, por exemplo” (Gil, 1997:58).

Através do corpo e do gesto, Jousse (1974) considerava que o acto de mimar teria sido a primeira linguagem humana. O homem necessita de reproduzir o que vê, e ao mimar o homem expressa-se e exerce a sua capacidade simbólica.

Para Lecoq, o acto de mimar constitui uma etapa básica e preliminar do jogo teatral:

“O acto de mimar é um acto essencial, um acto da infância: a criança mima o mundo para reconhecê-lo e para se preparar para o viver. O teatro é um jogo que mantém vivo este acontecimento” (Lecoq, 1997: 42)

Mimar é experimentar com o corpo, jogar a ser outro e a capacidade de mimar consiste num jogo de ilusões através do qual o ser humano redescobre o mundo que o rodeia.

Distante também da tradição realista ou naturalista, na qual o objectivo é representar a realidade “tal como ela é”, é através da transposição dramática que o jogo mimético do actor ganha forma. Inspirado na observação e nas dinâmicas da natureza e sem partir da palavra, a transposição dramática distancia-se do ilustrativo, aproxima-se do metafórico e permite recriar o mundo com as particularidade do imaginário de cada um.

A ideia de transposição dramática é particularmente evocadora e referencial como aproximação à *mimesis*, em que o jogo mimético não se assume como mera cópia ou imitação da realidade, mas resulta de um processo de transformação no qual a realidade é objecto de uma recriação poética e que por intermédio desse processo é possível ao individuo apropriar-se de certos conteúdos e elementos. Será esse jogo que irá permitir a cada individuo transpor o seu imaginário e comunicar através do seu corpo, num exercício de síntese e essencialização.

Nesses processos miméticos, a dimensão humana, colectiva, social, comunicativa do teatro está presente de forma inequívoca.

Através de diferentes etapas que contemplam a observação, identificação e a transposição, o corpo com o seu potencial expressivo e simbólico, revelar-se-á um eixo da criação poética. No fundo, trata-se de utilizar as dinâmicas da natureza com uma finalidade teatral, experimentando uma aproximação aos comportamentos humanos fora do jogo realista: “fazer falar o fogo é pôr em evidência a angústia ou a cólera. Humanizar o ar é evidenciar a falta de

pontos de apoio, os ritmos indecisos do vento que se balança sem nunca se plantar em nenhuma parte.” (Lecoq, 1997:72).

A disponibilidade e a preparação corporal representa uma etapa prévia para a transposição dramática em exercícios sobre o corpo, ritmo, espaço, relaxamento, respiração e dissociação entre as diversas partes do corpo, representam exercícios básicos para descobrir e conhecer o corpo, experimentando situações de interação com outros corpos.

Numa fase posterior, o jogo dramático pretende procurar uma inspiração no mundo quotidiano, na vida e nas formas da natureza, em que não se trata apenas de expressão corporal mas usar o corpo como forma de criação teatral.

Porque na criação teatral o mundo exterior privilegiado relativamente ao interior, para Lecoq existe uma diferença substancial entre um acto de expressão e uma acto de criação: enquanto num acto de expressão a representação está mais centrada na própria pessoa e no seu mundo interior, no acto de criação ela não constitui mais um acto privado mas dirige-se a um público, com o qual deseja comunicar ideias relevantes.

Nas representações comunitárias, o teatro é entendido como acto público, acto de comunicação, de reivindicação e partilha com o público. O teatro comunitário, de forma diferente do que acontece por exemplo no psicodrama, não tem uma função terapêutica. Uma vez que no teatro comunitário não é fundamental nem frequente partir-se de textos dramáticos já existentes, o conceito de transposição dramática é particularmente importante na criação comunitária.

4.3 *Kinesis*

“No início era o movimento.

Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo.

No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne.”

(Gil, 2001:13)

Tal como a *mimesis*, também a *kinesis*, foi um conceito desenvolvido pelos filósofos na Antiga Grécia. Como algo que designava uma acção ou mudança (de lugar, tempo, espaço, qualidade ou quantidade), para Aristóteles a *kinesis* estava implícita na própria definição de natureza e representava um conceito central nos seus oito volumes sobre a *physis*.

Relacionada com a ideia de mover, deslocar, alterar, agitar e pôr em movimento, foi da palavra *kinesis* que derivou a Quinésica, ciência que estuda a linguagem e comunicação corporal e que comporta diversos âmbitos: “estudo das formas e das funções da comunicação individual, a natureza da interacção entre movimento e linguagem verbal, e a observação da interacção gestual entre dois ou mais indivíduos.” (Pavis, 1998: 269)

Como articulação entre o corpo e o espaço, é através do movimento que é possível expressar acções e ideia relevantes. Rejeitando a ideia do movimento como algo mecânico ou como forma de reprodução exacta, as dinâmicas da natureza serão uma fonte de inspiração a partir da qual se estrutura a abordagem ao movimento.

No contexto de uma metodologia física que vê no corpo é um eixo central da criação, as considerações sobre dinâmicas, impulsos, tensões, ritmos, desequilíbrios, progressão, espaço, ponto fixo, bem como o conhecimento sobre as leis do movimento, representam uma parte absolutamente central do trabalho.

Como forma de expressão orgânica e espontânea, foram vários os autores que viram no movimento a origem da arte teatral e que foram responsáveis por uma redescoberta do corpo que abria o caminho para novas formas de entender o movimento, a dança e o teatro. Como parte indissociável de um “corpo vivo”, Appia vê no movimento um elemento que articula de forma exemplar as artes do tempo com as artes do espaço, utilizando o corpo como veículo principal.

A ginástica rítmica de Dalcroze representa também um trabalho pioneiro que procurou explorar a relação entre ritmos musicais e os movimentos e as ideias de Wigman, Fuller, Artaud ou Decroux, contribuem substancialmente para uma valorização do corpo e para a integração do movimento na criação teatral.

Embora o discurso e a palavra ocupem um lugar privilegiado no teatro brechtiano, o gesto assume uma categoria central no seu teatro épico. Associado ao domínio corporal, é através do *gestus* que se tornam visíveis os traços e carácter das personagens, representando um elemento caracterizador das relações sociais que se estabelecem entre os seres humanos.

Inspirada nas formas da dança grega antiga, Duncan idealiza o movimento como um retorno à natureza. Livre, espontânea e orgânica, Duncan concebe a dança como uma harmonia entre alma e corpo.

A ideia de que o movimento humano implicava um íntima relação com a nossa vida afectiva e mental, foi desenvolvida também por Laban que considerava que “cada frase de um movimento, a menor transferência de peso, qualquer gesto de uma das partes do nosso corpo revelam algum rasgo da nossa vida interior” (Laban apud Pavis, 1998:146).

Interessado em explorar movimentos orgânicos e quotidianos que considerava serem uma pertença de todos e não apenas dos profissionais da dança, para Laban o homem move-se para “satisfazer uma necessidade”, e é através do movimento que exprimimos as nossas ideias e sentimentos.

O estudo e análise do movimento que realiza, partem da observação do corpo na sua relação com a natureza, no trabalho, na interacção com outros corpos ou com os seus ritmos naturais, de forma que cada um pudesse descobrir o potencial para os seus próprios movimentos expressivos.

Com uma próxima relação com as formas da natureza, para Lecoq, é através do movimento que se organizam todas as situações teatrais, sendo que o importante é observar “como se movem os seres e as coisas que se reflectem em nós próprios.” (Lecoq, 2007).

Com um olhar científico e observador, o estudo das leis do movimento representa uma das premissas fundamentais para a criação teatral; o equilíbrio e o desequilíbrio, a alternância, a compensação e o ritmo são algumas dessas leis que organizam e que envolvem o movimento. Ao definir o movimento como uma deslocação em relação à imobilidade, o ponto fixo representa um conceito-chave na pedagogia de Lecoq, já que sem ponto fixo não existe movimento, sendo a relação entre o movimento e imobilidade que põe em evidência o ponto fixo. Sem ponto fixo tudo se move e o movimento transforma-se em caos.

“Compreendemos facilmente que o homem tivesse tido necessidade de procurar um ponto fixo no céu para se reconhecer, e que tenha tido necessidade de pôr um fim à imensa vertigem que sentiu quando os diferentes pontos fixos, nos quais sinceramente acreditava, se revelavam falsos à medida que melhor ia conhecendo o universo. Os deuses, são assim os pontos fixos dos homens, que transformam as leis, mesmo tendo sido os homens a participar nesse processos” (Lecoq, 2006:81)

Como algo universal, fluído, orgânico e libertador, o movimento poderá representar uma aproximação central na criação teatral comunitária.

Ao partir de premissas físicas, o objectivo é possibilitar um processo de redescoberta da expressão do nosso corpo e da nossa gestualidade através de uma abordagem poética de criação e transformação do espaço através do movimento.

Tendo como principais actividades o canto e a dança, geralmente realizadas em unísono, o movimento e a gestualidade do coro grego representava uma importância fulcral no espectáculo. Num teatro com a escala e dimensão do teatro grego, “todos os movimentos tinham que ser simples, claros e vigorosos.” (Wiles, 2000: 110), e a fisicalidade e movimentação do coro era uma parte integrante das representações teatrais, constituindo também uma poderosa força dramática.

O *parodos* e *exodos* (que correspondia à entrada e saída do coro em cena) representava um dos momentos altos do espectáculo. Os seus gestos, ritmos e movimentos seria já uma introdução sobre o espaço ou tema da acção, localizando o espectador na história.

Como um corpo colectivo constituído por vários corpos, o desafio do movimento do coro está relacionado com a descoberta da sua orgânica, do seu centro de gravidade, de como se move, e como se relaciona com o espaço.

No trabalho com o coro uma das primeiras aproximações é realizada através do movimento, em que o conceito de ponto fixo poderá constituir uma abordagem preliminar.

Lecoq considerava que o coro era a “ordenação do movimento” (Lecoq, 1997) e que apenas através dele se podia estabelecer um verdadeiro espaço trágico.

O coro está unido porque tem o mesmo código. O seu movimento está relacionado com linhas: vertical, a horizontal e diagonal. Na relação com o espaço, o coro ocupa esse espaço, desloca-o. Muda de forma. Sub-divide-se, cria rupturas, oferece inúmeras possibilidades de movimento e de configuração.

“O coro não é geométrico, mas orgânico. Como corpo colectivo que é, tem um centro de gravidade, extremidades, uma respiração. É uma espécie de célula que pode adoptar diferentes formas dependendo da situação em que se encontre”. (Lecoq, 1997:139)

As dinâmicas da natureza, os elementos e sobretudo os materiais, constituirão matizes de movimento e motores de actuação do coro; é a partir deles que surgirão movimentos que irão evocar os grandes sentimentos.

Através de movimentos básicos (ondulação, empurrar-puxar, exercícios com o ponto fixo e com acções físicas) vão-se inscrevendo no corpo os circuitos físicos nos quais se expressam as emoções. A partir desses jogos de progressão, contraste ou alternância, uma gestualidade conjunta e partilhada pode começar a aparecer, desenhando novas partituras poéticas e corais.

Como uma partitura de sons, imagens e movimentos, o processo criativo do espectáculo *Um Elo chamado Jarmelo* procurou estabelecer códigos corporais e denominadores comuns que conectassem os participantes do projecto.

Como a maioria dos elementos do grupo tinha uma idade avançada, a ideia não era trabalhar

o movimento de forma muito rigorosa e intensiva, mas criar um espaço de jogo e de liberdade, onde os corpos dos participantes manifestassem as suas histórias, gestos idiossincrasias e formas de expressão.

A partir de jogos de grupo, exercícios rítmicos, sons e palavras, e improvisações com o espaço e com o ponto fixo, começaram a surgir pontos de partida para diferentes cenas. A imagem inicial do espectáculo consistia numa paisagem filmada em câmara fixa, onde a sombra criada por vultos, progressivamente desenhava um corpo colectivo feminino – um coro de mulheres que entoava uma canção e o seu movimento era inspirado na natureza, como ramos embalados pelo vento. A partir da proposta de cada um recriar gestos e actividades do seu quotidiano laboral (ou a memória dele), cada participante trouxe um objecto e entrava em cena, instalando no espaço e no tempo uma acção. De forma surpreendente e muito eficaz, o resultado da cena resultou numa progressão de vozes e gestos de um quotidiano rural transposto de forma poética e simbólica para o palco.

Para além de proporcionar uma redescoberta do próprio corpo e uma interacção com outros corpos, a linguagem física e simbólica que o movimento potencia constitui um meio significativo de perceber o mundo. Através do desenvolvimento de um vocabulário gestual e corporal, novas formas de comunicação poderão surgir a partir dos nossos gestos, atitudes, expressões, posturas e movimentos corporais.

“O corpo deitado, sentado ou de pé num ponto do solo exprime-se, no espaço que ele ocupa e que ele mede pelos movimentos dos braços, combinados àqueles, mais limitados, do torso e da cabeça.” (Appia, 2004: 27)

Afastado de uma lógica explicativa ou ilustrativa, o movimento nunca é um acto mecânico e deverá estar apoiado numa dinâmica dramática de jogo, situação e numa economia do movimento. Nascidas do silêncio e dos corpos em acção, as representações comunitárias podem estruturar-se sob a forma partituras cénicas, em que se procura interligar gestos, imagens, sons e narrativas.

A partir do corpo e da musicalidade do movimento podem ser criadas poéticas físicas e simbólicas que tornem visíveis os elos comunitários. Como acção, expressão e reflexo de emoções, é necessário proporcionar tempo e espaço para cada um se poder exprimir da sua forma particular.

4.4 Mythos

“Porque toda a gente tem histórias para contar, com diferentes estilos e significados, e para que toda a gente possa contar a sua história com a mesma autoridade, as histórias tem valor igual numa situação comunicativa. Ao representar meios de conhecimento alternativos, o teatro baseado na comunidade pode restituir um padrão de equidade no discurso cívico. História, memória, rezas, movimento, imagem são partes desse “conhecimento disponível”, e a combinação de narrativas a partir de diferentes perspectivas produz uma sabedoria colectiva”

(May, 2007:157-158)

Relacionado com um largo de espectro de significados e dimensões, o *mythos* está associado a uma história, acção ou enredo. Profundamente relacionados com a religião grega, o mito era “um conto que não pretende satisfazer por si próprio mas sim diminuir um certo número de perplexidades que perturbam o homem pré-científico” (Bowra, 1967 :157).

Enraizado no imaginário popular grego e tendo sido transmitido oralmente de geração para geração, foi sob uma forma poética que a mitologia grega ficou imortalizada, sobretudo através das obras-primas de Homero. A própria origem da palavra *mythos* estaria relacionada com a oralidade, com “qualquer coisa falada” (Wiles, 2000).

O mito era também um dos elementos da tragédia, e era de tal forma central, que Aristóteles não hesitou em considerá-lo como a “alma da tragédia”(1450 b).

As histórias que se contavam no teatro grego eram sobre deuses e heróis e remontavam a um passado longínquo.

Adaptados às exigências e aos ideais da *polis*, a diversidade de mitos permitia aos poetas utilizar esse material com liberdade, enfatizando ou modificando um ou outro assunto conforme a mensagem que procuravam transmitir.

“Os três trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, serviram-se de mitos familiares para as suas tragédias, quase sempre tirados de histórias de heróis. O mito era o esqueleto sobre o qual assentava o drama, exemplificando numa forma muito concreta e consciente qualquer problema ou crise” (Bowra, 1967 :169).

No teatro grego, ao contrário do nosso teatro contemporâneo, a maioria das histórias que se contavam eram histórias antigas e as suas personagens eram conhecidas do público.

Foram basicamente as mesmas histórias que providenciaram “material para centenas de peças. Havia sempre novos pontos de vista a ser encontrados, novos recursos de simpatia, novas interpretação dos motivos e novos dilemas morais” (Wiles, 2000: 10).

A originalidade ou a criação de histórias inéditas não era uma necessidade nem uma preocupação para os dramaturgos gregos uma vez que os mitos eram contados através de diferentes pontos de vista, o que provocava infinitas variações. Para Bowra “o segredo da eterna frescura dos mitos gregos reside no facto de estes dirigirem o seu apelo tanto à inteligência como ao sentimento e à imaginação.” (Bowra, 1967 :184).

No teatro grego era através dos seus dois elementos, coro e actor, que as histórias eram contadas. E enquanto as histórias trágicas se situavam no mundo mítico e remoto dos heróis, os enredos cómicos eram mais abertos e locais, potenciando uma maior interacção com comunidade. Mas, em ambos os géneros, “não eram casos particulares que eram apresentados diante do público ateniense, mas dramas colectivos onde intervinham conflitos de autoridade e liberdade, justiça e opressão, dos géneros, das gerações” (Adrados, 1986: 40).

O coro grego desempenhou diversos papéis nos espectáculos. Personificava tanto a multidão ateniense, como criaturas mitológicas e semi-divinas, animais, forças abstractas, cidadãos ou classes sociais específicas. Informava o público de pormenores relevantes, previa acontecimentos, potenciava emoções, aconselhava os heróis e criava um “diferente tipo de espaço dramático, estabelecendo uma relação diferente entre o humano e o divino. No nível humano, a presença de doze ou quinze mulheres no espaço teatral servem para generalizar a condição de Fedra como mulher.” (Wiles, 1997:11)

Conjugava modos processionais (*komos*) com modos evocativos e pedidos de protecção aos deuses (preces, peãs, ditirambos); modos de lamento (*trenos*), modos celebrativos (epinício) ou modos de disputa (*agón*- sobretudo na comédia).

Dentro da linguagem poética, mitológica e artificial do teatro grego, o coro representava um elemento extraordinariamente polivalente e multifacetado que podia integrar e comunicar as várias histórias, mitos ou lendas.

Como elemento privilegiado para revelar e contar uma história, o coro foi utilizado como elemento narrativo no teatro brechtiano, em que “sai do universo ficcional do espectáculo (ou pelo menos cria outro nível ficcional) para comentar a obra e dar ao espectáculo uma outra interpretação que poderia ser do autor” (Pavis, 1998: 310).

No teatro de Brecht, cujo objectivo é consciencializar o espectador e incitá-lo à acção, a narrativa ocupa um papel central e comportava um aspecto duplo: ao mesmo tempo que se contava uma história concreta, ela é simultaneamente simbólica e metafórica para falar sobre outras realidades e situações. A reconstituição da fábula para Brecht está relacionada com o seu efeito de distanciamento e um princípio de discontinuidade através de uma estrutura fragmentada.

“A fábula não está unicamente constituída por uma história que é retirada da vida em comum dos homens tal como poderia ocorrer na realidade, está feita de processos dispostos de forma que possam expressar a concepção que o fabulador tem da sociedade (Brecht apud Pavis, 1998:200).

Recorrendo à simbologia e à poética dos mitos, os artistas comunitários poderão servir-se deles de forma livre e criativa, experimentando e misturando vários géneros, explorando o seu potencial universal e metafórico. Mas, de forma diferente daquela exposta por Brecht, no teatro comunitário, as histórias contadas expressam a visão das comunidades e não do encenador.

Na tentativa de reconstruir o teatro a partir das suas bases popular e através dos receios e dialécticas do seu tempo, Copeau defendia um regresso às origens onde o teatro se pudesse reencontrar com o público. Através da combinação de elementos, discurso, carga poética e organização espacial, Copeau buscava simultaneamente conjugar diversas dimensões do acto teatral: “sentido poético, sentido dramático, sentido humano, sentido satírico, sentido social e universal” (Baltés, 2002: 56).

Inspirado pela tragédia grega e por outras formas teatrais populares como a *commedia dell arte*, procurou estabelecer critérios e condições para um “novo” teatro.

Nesse seu teatro, o coro constituía um “interlocutor privilegiado, estrategicamente alojado entre cena e plateia, transmissor e receptor das sentenças de uns e inquietudes de outros, verdadeiro epicentro da acção dramática e do acontecimento cénico.” (Baltés, 2002: 58)

O coro representa de facto um potente elemento dramático através do qual as histórias podem ser contadas. O seu carácter dinâmico e versátil permite-lhe adaptar e incorporar várias partes da história através de uma forma simbólica e poética e será a natureza dos mitos que se querem contar que irá ditar a forma e orgânica do coro.

No espectáculo “Salmon is everything”, May procurou integrar as múltiplas e dissonantes vozes comunitárias, e através de um coro, encontraram uma estrutura para se exprimirem e coexistirem, funcionando com uma mapa que permitia ao público navegar nos distintos pontos de vista apresentados (May, 2007).

No trabalho do coro, o vínculo, o ritmo e a criação de espaço constituem etapas básicas do trabalho. Falar pela boca do outro, descobrir a sonoridade das imagens e das palavras, as dinâmicas das paixões ou acções ritmadas, são alguns exercícios preparatórios. O coro de reacção constitui também um exercício muito desafiante, em que apenas através da reacção do coro a determinada situação, se pretende comunicar ao público a dinâmica e emoção do que está a suceder. O coro assiste à acção, mas não de forma passiva como mero observador ou espectador, mas de forma dinâmica implicada e é através dele que pensamentos, forças ou sentimentos podem ser expressados.

“Um coro entre em cena ao som das percussões que marcam um ritmo colectivo. Depois de ocuparem o espaço, retiram-se para um lado do palco. Ao fazer este movimento, o coro deixa livre um novo espaço e esboça um espécie de chamamento ao herói. Mas quem pode vir ocupar esse espaço. Que equilíbrio se pode estabelecer, hoje em dia, entre um coro e um herói?” (Lecoq, 2007: 188-189)

Para Lecoq a tragédia é o maior território dramático que existe, mas também o maior teatro que ainda falta fazer. O mistério da vida, do destino, as grandes interrogações sobre a vida e sobre a relação com os deuses e sobre o que nos transcende, continua a ser, a essência da tragédia. (Lecoq, 2007). A partir dos elementos centrais da tragédia- coro e actor- o seu objectivo não é uma aproximação histórica à tragédia antiga mas reinventar o que poderá constituir a tragédia de hoje.

A utilização de mitos e lendas consiste num material com um extraordinário potencial dramático para os espectáculos comunitários.

À procura da conexão dos mitos com as nossas vidas, as performances rituais de Halprin procuram explorar uma “mitologia do colectivo”. Através da dança, do movimento, da imaginação colectiva e da relação com o meio ambiente, o seu trabalho pretende tem como objectivo preencher um vazio espiritual e social provocado pela “ausência de uma sólida base comunitária”.

Para Halprin, os mitos são “padrões narrativos que dão significado à nossa existência, quer sejam inventados ou seja redescoberto o seu sentido. Um mito não é uma fantasia ou uma mentira. É uma história verdadeira que descobrimos nos nossos corpos, e é ao mesmo tempo única e universal para nós” (Halprin e Kaplan apud Worth e Poynor, 2007: 209).

Com objectivo de resgatar a identidade e a memória colectiva, é comum no teatro comunitário, contarem-se histórias pessoais, locais ou ancestrais: “as histórias que se contam são especialmente aquelas que não se sabem, as que se mantiveram caladas, ocultas ou conhecidas desde uma perspectiva puramente academicista” (Bidegain, 2007: 45).

Frequentemente, as temáticas das histórias contadas abordam o sujeito colectivo, recriando-se histórias verdadeiras ou inventadas, com forte tradição popular. Relacionados com a experiência de cada um, as histórias correspondem a uma forma de comunicação, em que através de palavras ou gestos, exprimimos e comunicamos as nossas visões do mundo. O palco converte-se assim num espaço privilegiado para contar histórias – partilhá-las com os outros para que elas não desapareçam.

As actividades artísticas convidam à possibilidades de “validar e integrar velhas histórias que exploram um testemunho social e podem criar também as condições segundo as quais novas histórias podem ser construídas e contadas. Com a linguagem simbólica, a arte pode ensinar-nos a influenciar de forma flexível as nossas memórias” (Neumark, 2007:147).

Apesar de não ser muito frequente, pode-se também partir-se de textos teatrais já existentes, que deverão ser adaptados segundo as necessidades do grupo e tendo em conta aquilo que se quer comunicar.

Sem uma preocupação expressa de respeitar as convencionais unidades de tempo e espaço, as narrativas comunitárias deverão ser criadas como uma estrutura aberta, fragmentadas e em construção. Ao partirem de materiais tão diversos como fotos, entrevistas, artigos de jornais ou lendas, formatos mais experimentais como é o caso da *collage* poderem adequar-se à dramaturgia comunitária, como uma sobreposição de materiais e junção de vários episódios ou fragmentos. Narrativas que não se limitem a palavras, mas sejam compostas

por gestos, imagens, sons e movimentos, sendo através destes elementos que se opera a transposição poética e que irá ser revelada a história.

No espectáculo *Um Elo chamado Jarmelo* a recolha e a procura de material dramático procurou explorar várias vertentes da vida comunitária; o universo sonoro da comunidade (do meio ambiente, recolha de músicas, aboios, cânticos, sinos), acções, gestos e objectos do quotidiano, os problemas socio-económicos detectados e memórias e visões pessoais, em que através de entrevistas os participantes partilhavam recordações, infâncias e acontecimentos marcantes. Com base nestas temáticas começavam a surgir ambientes, imagens e cenas. Entre a maldição, a dispersão geográfica da freguesia, a falta de saneamento, a emigração, o esquecimento, a reivindicação da vaca jarmelista e o clima inhóspito- o universo comunitário começava a ganhar contornos cénicos e tomava a forma de uma partitura poética.

O teatro comunitário como fenómeno teatral que potencia a reunião e aglutinação de vários corpos, vozes e ideias, representa um lugar privilegiado para a comunicação de histórias. Na fragmentada sociedade contemporânea, reactivar a importância dos mitos e rituais é também uma forma de promover os laços comunitários num espaço de partilha e reunião. Prentki defende a criação de narrativas alternativas como forma de questionar e de transformar as relações de poder. Para ele, a questão principal é de que forma a narrativa controla as nossas vidas.

“O desafio para o artista não é apenas desenvolver práticas que revelem a loucura da narrativa dominante mas também usar as possibilidades da arte para explorar meios de existir de forma saudável, dentro das contradições sementeadas pela narrativa.” (Prentki, 2008:23)

Como forma de comunicar a experiência de cada um e de tornar o mundo compreensível, o *mythos* corresponde a uma narração de “uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (Eliade, 1986:11).

Elemento basilar na dramaturgia comunitária, a partir do qual novos campos expressivos e ideológicos poderão ser criados, o *mythos* cria um espaço e um tempo muito particular, possibilitando uma recriação do mundo.

4.5 Opsis

“Cada cultura possui o seu próprio conceito colectivo e elabora os seus respectivos princípios para proceder a uma medição científica do espaço. Quanto às formas teatrais, pode dizer-se que elas reflectem um nível semi-consciente da conceptualização do espaço, relacionando imagens espaciais da imaginação colectiva com o nosso contexto pessoal e concreto” (Stobbaerts, 2002:49)

Na Poética de Aristóteles, a *opsis* é um dos seis elementos constitutivos da tragédia. Convencionalmente traduzida como “espectáculo” ou “encenação”, a *opsis* está na raiz da palavra “óptica” e corresponde à dimensão visual e espectacular da representação teatral.

Na verdade, o espectáculo compreende todos os elementos descritos por Aristóteles: mito, personagens, elocução, pensamento e canto - todos eles participam na composição poética e são o meio através do qual o poeta representa e organiza a cena teatral.

Apesar de ser um elemento que Aristóteles desvaloriza relativamente aos outros elementos, a *opsis* ocuparia um lugar central na concepção das representações teatrais e não teria portanto um papel supletivo no espectáculo grego. Em primeiro lugar, a própria etimologia de teatro está relacionada com esse sentido visual, a palavra grega *theatron* significava local “de onde se vê”, em que a audiência se sentava para assistir às representações teatrais. Também a etimologia de drama nos remete para uma acção mais do que uma narrativa. Derivada do verbo *dran*, que significava fazer, actuar, entrar em acção, foi daí que derivaram outras palavras como drama e personagens (*drôntas*). A outra razão está directamente relacionada com a escala do teatro grego e do facto deste albergar um número massivo de espectadores. Num espaço em que espectador mais distante estaria a cerca de cem metros da zona de representação, Wiles refere que as considerações de distância são fundamentais para analisar a imagem visual e o uso do corpo (Wiles, 2000).

Contra um certo pensamento de que a tragédia seria algo estático e verbal, Taplin (1978) contrapõe com uma análise que pretende acentuar a dimensão visual, teatral e emotiva da tragédia. Nas peças, os dramaturgos procuravam projectar através dos corpos e vozes dos actores “uma complexa rede de relacionamentos com meios de comunicação suficientemente interessantes e profundos para cativar o seu público” (Taplin, 1978:3). Para Walton (1996) o facto da parte visual do teatro grego ter durante muito tempo ocupado um papel secundário na crítica teatral está relacionado com a crença de que o que era dito era mais importante do que era visto e também se explica porque foi através da palavra que o teatro grego chegou até nós.

“O lugar que a história do teatro concede posteriormente à *opsis*, ao que hoje denominaríamos encenação, será determinante para o modo de transmissão e para o sentido global do espectáculo” (Pavis, 1998:319)

Como reacção à estética naturalista e ao seu ideal de imitação e recriação realista, as reformas levadas a cabo por vários autores no início do século XX resultam numa nova visão plástica sobre o espaço cénico e uma concepção global da cena teatral. Contra a representação pictórica do espaço e a tradição ilusionista, as ideias renovadoras de Appia têm como objectivo a construção de um novo espaço, tridimensional, funcional e capaz de abrigar a arte viva que era o teatro. Composta por volumes, luz e espaços rítmicos, o contributo de Appia não se resume a uma nova concepção cenográfica mas corresponde a uma forma alternativa de ver o teatro, como um espaço livre e festivo e como uma experiência dirigida aos sentidos e ao intelecto que pretende envolver e incitar à participação do espectador.

Relacionada com ideais de democratização do teatro, a “consciência do carácter histórico da chamada representação à italiana”, foi para Roubine (1980), foi uma das razões que esteve na base das descobertas e transformações cénicas, acentuando a ideia de que o espaço teatral é um espelho da hierarquia social. Neste contexto, o espaço circular, associado ao ritual e no qual nasceu e se desenvolveu o teatro grego, encontra-se directamente relacionado com um ideia de igualdade e participação, de forma a “unificar a visão do espectador, mas sobretudo para que os espectadores comunguem a experiência de participar num ritual em que todos se encontram emocionalmente comprometidos” (Pavis 1998:440)

O círculo foi a forma escolhida por Reinhardt para apresentar o seu espectáculo *Édipo, em 1910*. Apresentado para milhares de espectadores e com a inclusão de coro constituído por centenas de elementos, a adaptação da tragédia de Sófocles aproximava-se da escala e da dimensão do teatro grego e permitia-lhe pôr em relevo os impulsos e as dinâmicas de uma multidão em cena.

Para Barthes, o facto do anfiteatro grego ser um espaço exterior criava uma relação diferente entre o palco e a plateia:

“Ao ar livre, o espectáculo não pode ser um hábito, é vulnerável, e por isso insubstituível: o mergulho do espectador na polifonia complexa do ar livre (sol fugidio, vento que se levanta, pássaros que voam, ruídos da cidade, correntes de frescura) devolve ao drama a singularidade de um acontecimento. Na sala escura ou ao ar livre, não pode haver o mesmo imaginário: o primeiro é de evasão, o segundo de participação.” (Barthes, 2009 :81-82)

A inclusão da *opsis* neste capítulo tem como objectivo destacar a importância da dimensão visual no espectáculo comunitários. Através da articulação entre o espaço e a dramaturgia teatral, a escolha dos espaços onde estes se realizam é absolutamente central, já que se trata, na maioria dos casos, de espaços públicos relacionados com a vida da comunidade. Como um pressuposto e condição determinante para a criação comunitária, serão os espaços onde têm lugar os espectáculos comunitários que irão moldar *a priori* os conteúdos dramáticos, ou pelo menos, irão procurar estabelecer relações próximas com esses espaços. Para Wiles, “a tragédia grega era uma construção espacial, organizada em relação a oposições espaciais, que eram férteis para o público grego. Os textos pressupõem a representação num espaço que não era neutro ou “vazio” mas repleto de significados. O espaço teatral não era apenas um mero contexto para a peça, mas antes a peça emprestava significado ao espaço.” (Wiles, 1997:62).

Ao ter como premissa fundamental a relação com a comunidade, a escolha dos locais não poderá nunca ser aleatória. Ruas, praças, montanhas, lagos, locais esquecidos ou amaldiçoados fazem parte do mapa cartográfico comunitário.

No teatro comunitário argentino é frequente contarem-se as histórias do bairro, praças ou locais em que os grupos se estabelecem, reúnem e ensaiam. Ao ter como objectivo fomentar a revalorização do bairro e da revitalização dos espaços públicos, a praça e o bairro convertem-se em fonte de inspiração e transformação, num espaço de criação, expressão e construção colectiva.

Para Bidegain, o teatro comunitário exige e cria uma territorialidade particular uma vez que o espaço onde é realizado é sempre um espaço público, que deixa de ser um espaço abstracto para ser algo concreto e próximo, um espaço vital em que a “rua se converte em cenário de encontro” (Bidegain, 2007).

O espectáculo *Visita Guiada* do grupo *Pompapetriyasos* nasce com base na vivência do *Parque de los Patricios* e na necessidade de contar a história daquele lugar. Através de um formato itinerante, o espectáculo foi construído como uma ficção em que os monumentos se transformam em personagens e interagem com o público.

Existem múltiplas formas de estabelecer conexões com o espaço e a busca da relação entre o espaço comunitário e o imaginário colectivo, constitui uma dimensão basilar dos projectos comunitários e um desafio para os criadores comunitários.

Geralmente lugares públicos, os espaços das representações comunitárias estão relacionados com a vivência da comunidade, associados a memórias, histórias e acontecimentos, e não são espaços vazios nem neutros.

O espaço transforma-se em lugar de ilusão, ficção, memória e como lugar de participação cívica.

“Os espaços contêm memórias: foi aqui que as coisas aconteceram. Foi aqui que pessoas nasceram, viveram, estiveram em conflito e em harmonia, com outros e com a própria localidade, e morreram. As suas histórias impregnaram a memória dos lugares, e essas histórias estão em locais em que o profissional da performance comunitária pode ter acesso para desenvolver material com os seus grupos/comunidade.” (Kuppers, 133)

No projecto *Lady of the Lake*, Kuppers parte de uma lenda sobre o lago da região, que foi utilizado como ponto de partida para o espectáculo, enquanto Halprin recorreu à imagem arquetípica da montanha como necessidade “de reivindicar a montanha e como forma de recuperar o sentido de comunidade e a imaginação” (Halprin apud Worth e Poynor, 2007: 203). As performances rituais de Halprin que juntam centenas de participantes, pretendem fomentar a harmonia e celebrar a participação comunitária através da interacção entre a arte e o meio ambiente.

O espaço influenciou de forma determinante as composições cénicas dos poetas trágicos atenienses. Ley (2007) refere que existe um “certo grau de regularidade” nas peças dos dramaturgos gregos, uma vez que a maioria delas foi escrita e pensada para ser representada no teatro de Dioniso Eleutério, mas também devido ao “uso repetido de condições similares de composição e apresentação.” Por outro lado, o espaço teatral na Antiga Grécia reveste-se também de uma forte componente simbólica porque é um espaço sagrado relacionado com a memória e com o mito.

O lugar teatral era um lugar sagrado e no início teria sido apenas uma pista circular, a *óchestra*, onde se realizavam as danças circulares. Foi a partir desse espaço que posteriormente se desenvolveu o theatron. O *óchestra* era o espaço ocupado pelo coro e representava um ponto central do teatro.

“A prática espacial ateniense era organizada não sobre a noção de profundidade mas sobre a relação entre o centro do círculo e a sua periferia. Na tragédia o foco não era o hipotético palco mas o ponto central da orquestra. A dinâmica espacial da tragédia Grega toma a forma de oposições binárias que convergiam ou colidiam com o centro” (Wiles, 1997:11)

O coro era uma espécie de ponto fixo e foco central do espectáculo que localizava o espectador no espaço e na acção. Em *As Suplicantes* ou *Os Persas* de Ésquilo, logo nas primeiras estrofes do coro, através das suas roupas, movimentos e caracterização, o público facilmente reconhecia onde se passava a história e qual era a trama.

Lecoq considerava o coro com um elemento essencial da tragédia porque permite estabelecer um verdadeiro espaço dramático.

Geralmente formado por sete ou quinze pessoas, para Lecoq o número de integrantes no coro está relacionado com diferentes possibilidades e com dinâmicas específicas.

Ao serem processos inclusivos e abertos a todos os que desejam participar, nos espectáculos comunitários não tem qualquer sentido limitar o número dos integrantes. Porém, os criadores comunitários deverão ter consciência de que a forma, espaço e imagem do coro está intrinsecamente relacionada com a sua dimensão e configuração, sendo necessário que a dramaturgia coral tenha em conta este aspecto.

Por exemplo, Wiles considerava que os doze ou quinze corpos do coro trágico conseguiriam mais facilmente funcionar como um só corpo, do que os vinte e quatro do coro cómico: “o coro trágico funcionava como um único organismo, projectando uma única emoção, mas o

coro cómico com vinte e quatro pessoas criava uma impressão mais caótica” (Wiles, 2000: 136)

O número de membros no coro não precisa de ser o mesmo durante todo o espectáculo e pode sofrer oscilações conforme o efeito pretendido para uma determinada e tendo em conta o que se pretende contar. O coro pode ser dividido, diferenciado por género, idade, estatura ou grupo social, dependendo da função que se pretende que ele represente.

As modelações que se podem operar podem ser provocadas através de um efeito de uniformidade ou heterogeneidade visual. O coro pode, assim, numa cena assumir uma determinada configuração, por exemplo com um coro apenas constituído por mulheres, alternando com um coro misto ou um coro que pretenda representar uma multidão.

Com dezoito integrantes com idades entre os quatro e os oitenta e cinco anos, no espectáculo “Um Elo chamado Jarmelo” procurámos explorar diversas combinações e formas no coro que se adaptavam ao desenho de cada cena.

Desde coros com todos os participantes, até coros com mulheres e outros apenas com homens, a integração de alguns objectos foi também importante em algumas cenas porque amplificavam e tornavam a imagem coral mais forte e consistente, como foi o caso das tesouras de tosquia - construídas por um ferreiro que também integrava o espectáculo e que tinham a particularidade de serem as únicas tesouras de tosquia que ainda se fazem em Portugal. Empunhadas pelos dezoito participantes, o som das tesouras era realizado em unísono com o avanço progressivo e ameaçador em direcção ao público, e que uma das integrantes baptizou como “dança guerreira”. Numa outra cena do espectáculo, um coro de homens, numa coreografia circular, soprava em garrafas afinadas, num ambiente de taberna e ebriedade. Esta cena fundia-se numa outra em que a imagem de um coro feminino, com lenços pretos e candeias acesas, se tornava mais presente num crescendo de rezas e trovoadas, em que se ritualizava e evocava as forças da natureza.

A partir de objectos com memória ou com potencialidades sonoras trazidos pelas pessoas foi construído um dos principais elementos cenográficos: um espanta-espíritos gigante com aproximadamente seis metros, composto por enxadas e ancinhos, tacho de cobre, forquilhas, foices, pás, chaves antigas de ferro e anilhas.

O processo criativo do espectáculo estruturou-se em função de uma partitura visual e de uma dramaturgia da proximidade que pretendia tornar visível os elos e juntar imaginários.

Surgia assim, uma espécie de poema cénico comunitário composto de fragmentos: símbolos, visões, reivindicações, cantigas, silêncios, imagens, acções, personagens, paisagens sonoras e situações - ideias soltas, quadros que numa teia de imagens e sons se iam articulando entre si.

As potencialidades visuais e plásticas dos coros são inúmeras e podem funcionar em unísono, contraste, contraponto ou em sobreposição através de uma multiplicidade possíveis combinações.

O corpo comunica e emite imagens concretas, sendo que “toda a utilização do corpo, tanto no palco como fora dele, necessita de uma representação mental da imagem corporal” (Pavis, 1998:108).

O potencial de representação corporal e narrativo da imagem bem como o facto desta “sintetizar a conotação individual e a denotação colectiva” (Boal, 2005: 208), foi utilizada como técnica do teatro do Oprimido de Boal. Como forma de analisar as possibilidades de transformação da realidade, o teatro-imagem permite “esculpir” imagens sobre determinada temática, traduzindo o pensamento do ser humano no confronto entre imagens reais e imagem ideais.

O espaço constitui um ponto fixo que orienta o movimento dos corpos e que situa a acção. Espaço de pertenças e memórias, o espaço cénico é mais do que um cenário, está inserido numa realidade mais ampla que é a comunidade e está associado a determinados significados, histórias e imaginário colectivo.

A partir das realidades sócios-políticas de cada lugar, podem nascer instalações performativas, como experiências de intervenção comunitária e transformação social. “Como representantes estéticos do teatro “tosco” definido por Peter Brook” (Bidegain, 2007:54), a estética do teatro comunitário emerge sempre da comunidade, e para além de constituir um apoio à imaginação do espectador, os recursos plásticos e visuais servem de apoio à representação do vizinho-actor, como é o caso de mascaras, figurinos, marionetas ou objectos.

A dimensão plástica e visual nos espectáculos comunitários está, segundo Bidegain, relacionados com a memória e a identidade, servindo como suporte imagético para a história que se quer contra, com um critério de síntese e de unidade.

Sem uma lógica realista ou naturalista, a estética comunitária é simbólica aproximando-se de linguagens como o clown, o grotesco, *commedia dell arte* ou tradições culturais particulares de cada lugar.

4.6 *Prosopon*

“A máscara expressa simultaneamente uma máxima de vida e a máxima de morte. A máscara abre tanto o visível como o invisível, nas aparências como no absoluto. A máscara traz à tona uma maior profundidade do ser, e ao trazer à tona um ser mais profundo, isso permite que o instinto de seja redescoberto. (...) Pela virtude da máscara passamos para o formato expandido do corpo que, através de suas trocas contínuas com a vida universal se une com o grande corpo do universo”.

(Barrault apud Wiles, 2007: 113-115)

Para os gregos, *prosopon* significava “cara” ou “máscara” e começou por ser um elemento utilizado nos rituais religiosos.

De influência dionisíaca, era através das máscaras que os adoradores mudavam provisoriamente de identidade e se aproximavam do mundo mítico dos deuses.

A máscara, representava assim um instrumento que potenciava um estado de transformação, alteridade e de metamorfose. Era ao mesmo tempo uma convenção, um elemento que tinha sido transposto do ritual sagrado, um artifício teatral e uma possibilidade de mutação.

Inserida numa representação em que a parte visual tinha, como foi referido, uma importância central na concepção do espectáculo, a máscara representou um elemento-chave no teatro grego.

Walton (1991) refere que “longe de ser um obstáculo à apresentação da emoção, a máscara concentra sentimentos e focaliza a atenção da plateia” e Easterling (1997) acrescenta que o lado paradoxal da máscara está relacionado como o facto de que é algo fixo e imutável, e que ao mesmo tempo que é um elemento que recorda a audiência da natureza fictícia dos eventos dramáticos, cria a ilusão do movimento facial e a fluidez da expressão.

Como elemento divino e meio para um jogo simbólico não-realista, as máscaras revelavam as características dos personagens e comunicavam um estado emocional para o público.

Para além de ser veículo da relação entre o humano e o divino, que aproximava o indivíduo do mítico mundo dos deuses, a máscara potencializava a teatralidade e era uma convenção apropriada e necessária para a escala do teatro grego.

“Ao ocultar o rosto, renunciámos voluntariamente à expressão psicológica, a qual proporciona geralmente a maior quantidade de informações ao espectador, e com frequência, muito precisas.” (Pavis, 1998: 281)

Hoje em dia, a utilização da máscara nos espectáculos teatrais constitui um elemento estranho e anacrónico ou como refere Wiles é sinónimo “de algo intrusivo do ponto de vista estético, ou como pedante arqueológica ou ainda como pretensão vanguardista” e por isso para o autor a grande questão é : “porque é que para os gregos era necessário a utilização de máscaras? Ou, a melhor forma de responder será inverter a pergunta: porque que é que necessário para nós *não* usar máscara no *nosso* teatro?” (Wiles, 2007:2)

A problemática da máscara no nosso teatro actual, como aliás em tantos outros aspectos, está relacionada com as nossas distinções conceptuais que invariavelmente se estabelecem por oposição, seja o binómio texto-espectáculo, coro-actor, palco-plateia ou teatro-ritual. O teatro comunitário ao constituir uma categoria teatral híbrida, procura contrariar estas distinções herméticas e limitadas, e increve-se numa lógica experimental em que a máscara não constitui um obstáculo nem um impedimento estético.

Na verdade, o trabalho com a máscara pode ser extraordinariamente eficaz na criação comunitária. Os criadores poderão utilizá-la apenas como ferramenta para criar uma representação não-naturalista ou poderão ser directamente incluídas na própria representação como elementos plásticos e visuais.

Para além de criar um forte impacto visual, a máscara permite uma forma muito efectiva de “entrar” numa determinada personagem: “usar uma máscara muda tudo: a voz, o movimento, a noção de si próprio e do outro” (Wiles, 2007: 2)

Ao potenciar um estado de transformação e ao constituir um instrumento que permite uma mudança de identidade, a máscara transforma-nos em *outros*, num outro estado, com outras características, num outro mundo e tempo.

E se no teatro grego a máscara estaria mais relacionada com uma dimensão mística e de transmutação na qual a dissimulação do próprio rosto representava uma forma de assumir melhor a personagem, no caso do teatro comunitário pretende-se enfatizar o seu potencial teatral, permitindo ao actor comunitário incorporar melhor determinada personagem, ao mesmo tempo que serve para trabalhar noções de foco, movimento e espaço.

O trabalho com a máscara pode envolver várias formas e diversos tipos de aproximação, segundo o objectivo que se pretende alcançar.

Para Copeau a utilização da máscara não tinha uma finalidade ritual nem política, mas sim performativa. Como elemento de comunicação a um nível mais profundo, o trabalho de máscara desenvolvido por Copeau era um trabalho de depuração e essencialização. A construção das máscaras era realizada pelos alunos na escola do *Vieux-Colombier* e integrava o ideal holístico que tanto seduzia Copeau.

Na pedagogia lecoquiana, o jogo com a máscara constitui uma dimensão basilar do trabalho de criação. A máscara desenvolve a presença, a economia de movimento, a essencialização e a relação com o espaço. Através da abordagem a vários tipos de máscaras, é possível alcançar uma dinâmica de jogo e uma qualidade e rigor interpretativo, no qual o corpo ganha uma maior dimensão.

A máscara neutra representa uma primeira aproximação ao jogo de máscara. Esta neutralidade é uma procura, não é uma meta, pretendendo proporcionar um denominador comum a partir do qual se trabalham várias dinâmicas- uma espécie de página em branco, portanto. Para Lecoq, “trabalhar o movimento a partir do neutro proporciona pontos de apoio essenciais para a actuação” (Lecoq, 2007: 63).

A partir de um estado de descoberta, curiosidade e disponibilidade, a máscara neutra é a máscara que serve de base para as outras máscaras e desenvolve a ideia de denominador comum, que será muito importante para o trabalho de coro.

Enquanto as máscaras larvares são formas simplificadas e inacabadas das feições humanas que essencializam as forças motrizes e permitem de forma elementar explorar acções e reacções, as máscaras expressivas são mais elaboradas e sugerem uma certa atitude, forma de andar, postura corporal e um determinado tipo de jogo.

As meias-máscaras são as máscaras utilizadas na *commedia dell arte*. Ao contrário das outras, têm “voz” e representam personagens tipo: Pantalone, Arlequim, Briguella, Capitão, etc. Para além destas máscaras, o nariz do clown, conhecido por ser a mais pequena máscara do mundo, constitui uma importante aproximação a um jogo teatral com uma dinâmica e lógica particular.

Dependendo do tipo de máscara que se utiliza irá provocar um efeito particular, sendo que “qualquer máscara pede movimentos que necessitam de ser selectivos, simplificados, e “purificados” para ecoar o seu estilo” (Wiles, 108)

O trabalho com a máscara potencia a presença e expressividade. Privados da nossa cara, olhos, expressões e palavras, o nosso corpo está mais livre para se expressar em silêncio. Sente-se cada movimento do nosso corpo de forma mais profunda e o corpo adquire maior relevo.

4.7 Khoreia e Transdisciplinarietà

“A Ideia de Colaboração está implicitamente contida na ideia de arte viva. A arte viva implica uma colaboração. A arte viva é social; é, de maneira absoluta, a arte social. Não as belas artes postas ao alcance de todos, mas todos elevando-se até à arte. Donde se deduz que a arte viva será o resultado de uma disciplina tornada colectiva, se não sempre efectivamente exercida sobre todos os corpos, pelo menos determinante sobre todas as almas para o despertar do sentimento corporal..”

(Appia, 2004 :57-58)

Arte coral por excelência, a *khoreia*, representa uma dupla importância neste capítulo: por um lado porque nos remete directamente para a etimologia e génese do coro; e por outro porque corresponde à materialização da dimensão híbrida e transdisciplinar do espectáculo grego, dimensão essa que tem um particular interesse para os espectáculos comunitários.

Como a síntese da música, da dança e da poesia, importância da *khoreia* era central na educação, nos eventos culturais e na vida quotidiana grega. E o papel que ocupa é de tal forma determinante que Platão considera um homem sem coros é um homem sem educação (654 b).

Nas suas “Leis”, Platão faz a apologia da *khoreia* para a educação do ser humano através dos seus elementos fundamentais: ginástica para o corpo e música para o espírito. Segundo o filósofo, a *khoreia* representava o conjunto formado pela dança e pelo canto, “sendo que o homem através do ritmo e da harmonia, “adquire imediatamente o sentido do ritmo, o qual origina, por sua vez, a arte da dança; e, além disso, naquele momento em que o canto faz brotar o ritmo, a melodia reviva na memória união destes dois elementos consumada nas celebrações festivas dos coros e das danças.” (673 a).

Também no que diz respeito à natureza e morfologia do coro grego a componente transdisciplinar é central, remetendo-nos para a própria génese do coro grego. O coro, cujas actividades principais no espectáculo dramático grego era cantar e dançar, tinha “que representar quatro peças, de forma continua e sucessiva, e cada coreografia de dança era nova e original. Os membros do coro tinham que cantar e dançar em precisa união, articulando de forma clara a complexa linguagem que devia ser ouvida por espectadores que estavam a cem metros de distância. Este unísono só era possível porque estes jovens tinham praticado dança e canto coral desde muito novos no contexto dos diferentes festivais religiosos.” (Wiles, 2000: 131-132). A dança, canto, máscaras e a poesia são elementos que faziam parte do jogo mimético do coro e era através deles que a narrativa era contada.

A musicalidade da língua grega, bem como o sistema métrico utilizado pelos poetas pressupunha uma forte conexão entre movimento, palavra e música. A combinação de tempos breves e longos, criavam padrões rítmicos específicos também chamados de “pés”, sendo que o sistema antistrófico das odes continha já indicações rítmicas que correspondiam a andamentos e acções específicas. Por exemplo, a estrofe corresponderia ao movimento dos membros do coro para um dos lados do palco, a antístrofe - seria uma deslocação no sentido inverso, espécie de resposta; e a terceira parte – o epodo - correspondia ao coro junto, possivelmente no centro. Os dramaturgos gregos “integraram o som, a linguagem, a arquitectura espacial e a coreografia para criarem uma forma de arte total, enraizada nas capacidades do corpo humano” (Wiles, 2000: 141).

A ideia da totalidade e unidade da tragédia grega inspirou o compositor Richard Wagner para a sua formulação da *Gesamtkunstwerk*. O conceito wagneriano da obra de arte total pretendia restaurar uma união entre as várias linguagens artísticas na produção de um espectáculo que conjugasse música, teatro, canto, dança e artes plásticas, representando uma proposta alternativa para um novo modelo de ópera. Como forma de superar a compartimentação entre as disciplinas artísticas, Wagner vê a obra de arte como um todo orgânico em relação com a natureza e com o universo. Com uma profunda admiração pelo pensamento wagneriano, também Nietzsche vê na tragédia grega um modelo e um paradigma para a concepção artística do seu tempo, que considerava decadente. O seu “Nascimento da Tragédia” resulta num apaixonado e inflamado tratado sobre o género trágico como resultado da síntese entre o espírito apolíneo e o dionisíaco, no qual a música seria a fonte primordial de toda a arte.

Apesar da distância entre as reflexões e ideais de Wagner e a sua realização prática, a *Gesamtkunstwerk* teria uma forte reverberação em todo o pensamento artístico vanguardista durante o século XX, ainda que esta reverberação se tenha operado por deliberada antítese ou rejeição.

Um dos principais contributos de Appia relativamente à proposta wagneriana foi a substituição do conceito de fusão pelo de hierarquia, em que em vez de uma mera união entre todas as

artes, Appia defendia uma justa hierarquização dos diferentes modos artísticos. Influenciado pelas pesquisas de Dalcroze sobre as capacidades rítmicas do corpo humano, Appia (1921) na sua teoria sobre a “obra de arte viva”, vê no corpo do actor o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores:

“Na hierarquia da arte viva, o lugar da nossa imaginação criadora está entre o tempo e o corpo vivo e móvel; quer dizer, entre a música que nós compomos e o corpo que deve ser penetrado por ela e incarná-la. Estamos, portanto, nesse sentido, antes do corpo; para além, é ele que tem a palavra; tornamo-nos apenas o seu intérprete e nada podemos criar da nossa própria cabeça.” (Appia, 2004:31).

A ideia de um teatro total como uma “representação que pretende utilizar todos os meios artísticos disponíveis para produzir um espectáculo aberto a todos os sentidos, criando assim a impressão de uma totalidade e de uma riqueza de significados” (Pavis, 1998 :461), é partilhada por outros importantes criadores, como Meyerhold, Craig e Copeau. Mais radical, a proposta de Artaud pretendia que a linguagem teatral fosse uma união da acção, pensamento, gestos, sons, gritos, onomatopéias, objectos e mímica. O teatro como acto total utilizaria uma linguagem física através da qual seria possível estabelecer com o espectador fortes vínculos, uma comunicação alquímica e superior na qual fluísse uma emoção total.

Para Artaud (1938) era necessário que o actor tomasse consciência da sua “musculatura afectiva”, uma vez que o corpo é um instrumento fundamental da linguagem teatral que materializa a fusão entre arte e vida através dos seus gestos, pulsões e movimentos.

Etimologicamente, emoção significa “pôr em movimento” e foram vários os investigadores que procuraram investigar as formas codificadas sobre as quais se expressam as emoções no nosso corpo. Delsarte definiu uma rede de correspondências entre sentimentos e movimentos investigando a codificação dos gestos e atitudes como forma de comunicação de emoções.

É também a partir desta ideia que Lecoq trabalha os estados físicos e as paixões. Segundo o pedagogo “cada estado passional encontra-se num movimento comum: o orgulho sobe, o ciúme escondem a vergonha baixa-se e a vaidade gira” (Lecoq, 2007).

A cara, as mãos e o corpo expressam sentimentos e estados dramáticos que revelam comportamentos e atitudes próprias do carácter de determinada pessoa que surgem em situações particulares.

Para os gregos, a poesia era feita para ser cantada, ou seja *Mousiké*. A *Mousiké* significava para os gregos “arte das musas”, e englobava a poesia, a dança, o canto e a declamação. Para além da sua capacidade de actuar nos corpos e nos espíritos, os gregos atribuíam à música poderes mágicos. A música estava associada a uma experiência emocional e transcendente que potenciava também determinados efeitos no comportamento humano. Os filósofos gregos desenvolveram uma teoria – teoria do *Ethos*- que relacionava determinadas características emocionais e espirituais a certos modos musicais.

Ritmo, musicalidade, movimento coreografia eram elementos muito presentes na escrita dramática em que as palavras eram inseparáveis da sua representação.

O poeta era simultaneamente músico, coreógrafo e cenógrafo, sendo que lhe cabia também dirigir o coro e os actores, supervisionar os ensaios e organizar e dirigir a representação teatral. Gassner vê na figura do dramaturgo primitivo um especialista múltiplice: para além de ser sacerdote, cientista e um organizador social, ele é também “um filósofo social, pois é

quem organiza a representação como uma actividade comunitária e amplia a realidade da comuna primitiva. Sob a sua liderança a natureza não está a ser dominada para o indivíduo, mas para a tribo e o teatro primitivo que serve a esse propósito é uma comunhão” (Gassner, 1986: 6)

Esta ideia é particularmente interessante para o teatro comunitário, já que esta polivalência de funções está também presente de forma muito particular na figura do coordenador ou encenador comunitário, no qual se conjugam as actividades de organizar, escrever, adaptar, ensaiar e dirigir a representação teatral.

Bidegain considera que a música e a plástica são uma parte integrante do espectáculo comunitário e é através delas que se expressa “o que se quer contra, onde e com que elementos.” Para a autora, a possibilidade de uma dramaturgia total está relacionada com a prática comunitária uma vez que “a plástica, juntamente com a dramaturgia e a música, devem conjugar-se num nível de semelhante e equilibrado para se obter uma coerência estética do ponto de vista da encenação.” (Bidegain, 2007:54)

O teatro comunitário ao pretender explorar as potencialidades expressivas do ser humano, promove a ideia de fusão e contaminação de várias disciplinas artísticas. Como veículo privilegiado para essa contaminação, o coro poderá articular as várias linguagens artísticas, sendo um elemento versátil e polivalente que poderá assumir diversas actividades.

A dança, o canto, a máscara, a palavra e a plástica são parte integral dos espectáculos comunitários que constituem manifestações artísticas híbridas e multidisciplinares, onde os domínios artísticos se mesclam e contaminam.

Esta dimensão “impura” e experimental pode representar um grande desafio à criação e dramaturgia comunitária, como uma nova forma de se fazer e pensar a arte, fora dos cânones e limites estabelecidos.

A ideia da unidade e da contaminação de linguagens artísticas constitui uma premissa fundamental da arte comunitária, no qual o corpo representa um elemento pictórico que potencia a criação de imagens em movimento e como “meio poderoso para restituir a personagem e a fabula que a envolve, resgatando a poesia, a música e o movimento.” (Stobbaerts, 2002: 38).

Os corpos, ao serem utilizados com uma lógica estética, quinésica e sonora, ao mesmo tempo que integram o ideal transdisciplinar da *khoreia* podem criar objectos artísticos de cariz experimental com forte componente visual.

Conclusão

Tendo como premissa estabelecer um diálogo entre as dinâmicas contemporâneas do teatro comunitário e o teatro grego antigo, este trabalho pretendeu reflectir sobre os processos criativos de teatro comunitário, de modo a possibilitar um maior alargamento e debate sobre o tema, permitindo também a consolidação de conceitos e elementos que o integram. Utilizando o coro como fio condutor e principal denominador comum nesse diálogo, o estudo sobre a sua estrutura, genealogia e morfologia, teve como principal objectivo desenvolver os processos artísticos comunitários, de forma a contribuir para a sua validação como categoria teatral específica.

À procura de referências e pontos fixos através dos quais o teatro comunitário pudesse construir as suas bases conceptuais, o mundo grego surgiu como ponto de partida inspirador e estruturante através do qual foi possível estabelecer vários cruzamentos e intersecções. Mítica, fascinante e distante, a civilização grega proporcionou o questionamento e aprofundamento de questões nucleares para o teatro comunitário, ao mesmo tempo que possibilitou novas formas de pensar a arte teatral, afastadas dos tradicionais cânones e moldes sob as quais tem sido analisado o fenómeno comunitário.

À semelhança do teatro brechtiano, a civilização grega, simultaneamente próxima e longínqua, permitiu um exercício de distanciamento que se revelou particularmente evocativo para falarmos sobre o tempo presente. Da mesma forma que os gregos utilizaram os seus mitos ancestrais como um recurso estilístico para questionarem os seus valores, princípios e formas de viver em conjuntos, a civilização grega representou uma possibilidade particularmente eficaz de reflexão sobre os dilemas e problemáticas contemporâneas.

Civilização das grandes interrogações, a Grécia antiga foi o berço e origem da nossa civilização moderna e a sua importância é basilar na estruturação dos nossos conceitos fundadores e na construção de todo o pensamento ocidental. Fruto de uma atitude humanista, curiosa e construtiva de olhar para o mundo e de tentar compreender as suas dinâmicas, princípios e efeitos, a própria capacidade de fazer perguntas é uma herança grega.

Como génese e célula originária do teatro grego, foi a partir do diálogo dramático entre o coro e o actor que a “invenção” teatral surge na Grécia.

Reunidos no *theatron* (“o lugar de onde se vê”), os espectadores olhavam para “um espaço circular, o *khoros*, mais frequentemente chamado de *orchêstra*, onde se dançava e cantava os ditirambos em honra de Dioniso” (Grimal, 2002 : 14).

Ponto fixo do teatro grego, o coro ocupava o centro do teatro- *orchêstra*- e era o elemento que permanecia em cena durante todo o espectáculo, tendo um papel central no desenvolver da história. Para além disso, era um elemento de ligação, síntese e fusão entre a dança, a música e a poesia, tendo um papel absolutamente central no espectáculo grego e na forma de contar o “mito”.

Elemento simultaneamente narrativo, dramático e mimético, é muito representativo de um teatro cheio de metáforas e de simbolismo como era o teatro grego. Personificou a multidão ateniense, cidadãos ou classes sociais específicas, criaturas mitológicas e semi-divinas, animais ou forças abstractas. Conheceu diferentes formas dramáticas e adaptou-se aos vários géneros: na tragédia assumiu uma forma mais imponente e magestática enquanto no drama satírico tinha um carácter mais dionisíaco sendo formado por sátiros; a sua vertente mais lírica é visível nos ditirambos até às formas grotescas e fantásticas do coro cómico.

Sem procurar fazer uma reconstituição histórica ou museológica do papel e funções do coro no espectáculo grego, esta viagem à antiga Grécia, a esse “tempo fabuloso do princípio” (Eliade, 1986), não teve qualquer motivação nostálgica nem está relacionada com um fascínio exótico e incondicional pela civilização grega. Apesar dos gregos ocuparem habitar um lugar mítico e recôndito da nossa memória e imaginário, o regresso à civilização grega, não é, nem pode ser, como assinala Taplin, inocente ou inócuo, ele é antes selectivo e fundamentado, e “questiona não só o que está temporalmente “certo”, mas também o que se pode fazer hoje com a Grécia” (Taplin, 1989 :25).

A questão que esta investigação procurou responder foi, de que forma poderá o coro grego ser concebido, incorporado e adaptado, hoje em dia, nos espectáculos de teatro comunitário, e segundo que pressupostos. Com o objectivo foi averiguar em que medida e de que forma ele poderá beneficiar os processos criativos de teatro comunitário, o retorno à Grécia não pretende partir do coro grego como modelo a reproduzir, mas antes como fonte de aprendizagem e forma de questionamento sobre a sua forma de transposição e recriação.

Uma das preocupações centrais na proposta de uma metodologia coral contemporânea, estava directamente relacionada com os pressupostos do teatro comunitário. Como categoria teatral inovadora, inclusiva, interdisciplinar e em permanente reinvenção, era necessário que essa forma fosse suficientemente aberta e dinâmica sem limitações restritivas e herméticas. Uma das principais particularidades do teatro comunitário reside no facto de que a criação dramática parte directa e exclusivamente da própria comunidade que a integra, sendo cada processo único e irrepetível, não podendo ser simplesmente reproduzido numa outra comunidade.

Porém, o facto de representar uma categoria híbrida, inclusiva em que convivem uma multiplicidade de estilos e poéticas teatrais, torna-a por vezes demasiado vulnerável e elástica - sendo o termo comunitário é usado com frequência como etiqueta justificativa ou conveniente, tendo uma variação de significados e conotações conforme as intenções e visões de cada um (Vidal, 2007).

Esta é também uma das razões que contribui para uma certa desvalorização e discriminação negativa do teatro comunitário por parte de artistas e instituições ligadas ao *mainstream*. Essa multiplicidade de significados e a própria ambiguidade que a palavra “comunidade” carrega, são, de certa forma, problemáticas partilhadas pelo teatro comunitário: entre uma concepção idealista ou paternalista do trabalho comunitário (que pode facilmente resvalar para uma atitude arrogante em que se parte do pressuposto de que o trabalho comunitário é útil e imprescindível e em que se está a levar o teatro a lugares onde não existe) ou a sua impossibilidade e a rejeição categórica da sua existência (desvalorizando a sua componente artística, social, humana ou estética). Tais perspectivas, favorecem posições dualistas e extremadas que em nada contribuem para um debate sério e construtivo.

Na procura de resolver estes impasses e dilemas com os quais se confrontam os trabalhadores comunitários, acredito que é necessário a existência de pontos fixos que possam orientar a criação comunitária, ao mesmo tempo que contribuem para a valorização e legitimação do teatro comunitário como categoria artística.

Na verdade, o teatro comunitário apesar da sua genealogia heterogénea e da forma relativamente aberta e alternativa, pressupõe lógicas, perspectivas e elementos próprios. Com uma forte componente cívica e social, o teatro comunitário representa um fenómeno híbrido, por natureza, resultado de colaborações mútuas, diálogos e contaminações férteis, surgindo sob a influência de várias correntes estéticas, sociais ou políticas.

Ao incorporar esta dimensão híbrida e interdisciplinar, o coro ele garante simultaneamente uma síntese poética e unidade estética, representando também uma convenção especificamente teatral, a partir da qual poderá ser possível estruturar os processos e criações comunitários.

Sustentada por uma linguagem corporal e por um entendimento poético do espaço comunitário - o “tal” corpo colectivo e espaço poético que aliás a própria etimologia e raiz ancestral da palavra coro já contemplava - a metodologia coral reúne conceitos como *ethos*, *mimesis*, *kinesis*, *opsis*, *mythos*, *prosopon* e *khoreia* –também eles uma espécie de “pontos fixos” para o trabalho coral. Estes termos gregos, que se encontram na base da actividade teatral e que originaram múltiplas teorias, significados e pontos de vista, constituem também a base do que entendo ser uma abordagem teatral eficaz com a comunidade.

Em primeiro lugar, o coro é a concretização do colectivo, representa um lugar de encontro e espaço de partilha em que diferentes corpos, com diferentes identidades se juntam para participarem numa experiência comum.

Para Lecoq (1997) o coro representava uma das mais belas e emocionantes experiências teatrais, na qual é possível experimentar uma sensação de sincronia, de estar verdadeiramente juntos.

E se o teatro comunitário é um “acontecimento colectivo que deve ser realizado com outros” (Bidegain, 2007), o coro sublinha e sublima esta ideia, assumindo uma forma festiva que possibilita a agregação e o encontro.

Pórem, este ideal comum e colectivo, não significa a supressão ou eliminação de diferenças entre os seus membros, podendo potenciar, através dos diferentes contributos individuais de cada um, um sentido colectivo que inclua uma diversidade de vozes. Não sendo necessariamente sinónimo de uma homogeneidade, o coro pode incorporar as diferenças e individualidades, com base num processo colectivo, que possa garantir uma efectiva participação das pessoas e uma equidade no processo criativo, e no sentido de criar um espaço democrático em que todos tenham voz.

Como um compromisso ético, o coro promove espaço em que não há lugar para protagonismos individuais nem existem as tradicionais hierarquias e papéis principais. A ideia é que todos são criadores e protagonistas e a fórmula da criação colectiva permite articular com facilidade este pressuposto.

O coro possibilita também um espaço de reflexão, a partir do qual no podemos questionar, sendo um elemento adequado para um tipo de teatro que está mais centrado no processo do que no produto. Como um espaço em permanente construção, ele representa um lugar ontológico, uma espécie de morada originária, o *ethos* grego, portanto.

Em oposição a uma lógica individualista, o coro permite a aparição de uma personagem colectiva, que representar uma forma privilegiado para expressar as histórias e acontecimentos enraizadas no imaginário popular e na memória colectiva. Este herói ou personagem colectiva pode ser desmultiplicado em outras personagens, espaços ou situações e que favorece “um tipo de teatro épico dado que conta a infra-estrutura sócio-económica em que vive a aldeia ou o bairro” (Bidegain, 2007: 45)

O coro torna-se assim no elemento dinâmico do espectáculo, que assume funções e papéis polivalentes. Ele poderá representar o povo, a natureza, animais, forças abstratas, povos ancestrais ou criaturas mitológicas e fantásticas. O carácter versátil e dinâmico permite-lhe adaptar e incorporar várias partes da história através de uma forma simbólica e poética e será a natureza dos mitos que se querem contar que irá ditar a forma e orgânica do coro.

O coro pode ser utilizado como narrador dinâmico, sob uma forma inteira ou pode ser subdividido de forma a contar as diferentes variações e perspectiva de determinada história ou situação. Através de uma forma distanciadora ou empática, o coro é parte integral da história e da acção dramática, não devendo, de forma alguma, desempenhar uma mera função decorativa ou figurativa.

As temáticas para as histórias podem surgir através de improvisações, fotos, artigos de jornais, poemas, lendas ou até textos teatrais já existentes. Porém, nesse caso deverão ser rescritos e adaptados tendo em conta o que a comunidade quer contar.

O teatro comunitário representa uma forma de expressão através da qual é possível compreendermos a realidade em que vivemos. Recorrendo a recursos estilísticos ou poéticos (como por exemplo histórias mitológicas ou lendas) ou tendo como base acontecimentos e problemas concretos da comunidade, o coro constitui um artifício teatral, através do qual é possível expressar as singulares visões do mundo de cada indivíduo e de cada comunidade.

O corpo constitui uma forma privilegiada de contar histórias. É através do processo teatral e por intermédio do corpo, que é possível a recriação da realidade ou invenção de novas realidades que não existem.

Como uma convenção e artifício teatral, o coro potencia uma dimensão simbólica, abstracta e poética com múltiplas potencialidades dramáticas.

Distante da tradição realista ou naturalista, o teatro é entendido como um jogo mimético e como um acto de criação através do qual a realidade é objecto de uma transposição poética.

Será esse jogo que vai permitir a cada participante comunicar as suas visões e ideias.

É frequente encontrar participantes que tenham mais dificuldade ou maior timidez em expressar-se com o seu corpo, porém o facto de integrarem um coro irá permitir uma maior liberdade e desinibição uma vez que a sua forma colectiva e inclusiva potencia a interacção entre os corpos, e através da qual cada um pode encontrar a sua particular forma de expressão.

Nestes casos, a máscara e o movimento poderão representar, importantes meios de aproximação. A máscara porque proporciona uma transformação física e uma forma eficaz de “entrar” numa personagem, e o movimento porque é através dele que se organizam todas as situações teatrais. Para Lecoq coro era a “ordenação do movimento”. Através do jogo com linhas verticais, diagonais e horizontais, das dinâmicas da natureza e dos materiais, é possível a criação de um movimento conjunto, unísono e orgânico. Serão esses elementos que irão proporcionar uma qualidade e uma textura de movimento.

Como todos os corpos, também o coro, como um corpo colectivo que é, tem o seu centro de gravidade. Exercícios de equilíbrio, alternância, peso, ritmo e compensação poderão ser particularmente importantes para o movimento coral, em que se podem experimentar várias formas geométricas e maneiras do coro se mover. Como célula móvel e mutante, são múltiplas as possibilidades de movimento e configuração do coro.

Estas configurações que o coro oferece serão determinantes para a dimensão visual e plástica do espectáculo comunitário.

O coro, representa desde já uma força visual e é um elemento que garante uma certa unidade estética. Os figurinos ou adereços utilizados deverão servir o espectáculo, ter uma funcionalidade, e não meramente decorativos. As cores e materiais utilizados deverão inserir-se numa lógica de síntese e eficácia.

A concepção do espaço cénico representa, frequentemente, um dos principais desafios do teatro comunitário onde poderá também residir a sua força e originalidade. Geralmente espaços públicos ou pertencentes ao imaginário comunitário, o teatro comunitário promove a ideia de reabilitação do espaço público através do desenvolvimento de um sentido poético do próprio espaço da comunidade.

Através de partituras cénicas compostas por sons, movimentos, imagens, música, palavras, luz, gestos e objectos podem nascer fecundas e experimentais poéticas teatrais, resultado da fusão de linguagens artísticas com tradições comunitárias.

O coro assume assim uma dimensão festiva, polivalente e transdisciplinar, e que sob uma forma teatral pode exprimir um sentimento poético e artístico de uma comunidade.

O coro teve o seu auge mas também o seu declínio no teatro grego antigo. Esse declínio, relacionado com profundas transformações que ocorreram no mundo grego, apontavam para uma mudança de paradigma social e abriam caminho a uma era de especialização, individualismo e da intelectualização do espectáculo teatral.

E da mesma forma que papel do coro se foi reduzindo, também o próprio espaço e o carácter colectivo, cívico, ritual, festivo e participativo do teatro se foi perdendo. Os grandes anfiteatros gregos deram lugar a auditórios mais íntimos e à cena à italiana, cujas fronteiras entre plateia e palco eram mais rígidas e hierarquizadas. O espaço das plateias também se reduziu e os conflitos universais passaram ser, cada vez mais, dramas individuais e psicológicos.

Sob a lógica da criação colectiva e através dos corpos criadores dos participantes, o coro constitui um ponto fixo para a criação comunitária.

Convenção teatral, o coro articula pressupostos éticos, estéticos, ideológicos, filosóficos, cívicos e metodológicos relevantes. Como símbolo do colectivo, artifício estético, força visual, veículo ideológico, forma narrativa, síntese poética ou metáfora da criação - o coro assume uma polivalência de atributos e funções, sendo um elemento privilegiado para a criação comunitária.

Através da mediação do corpo e de uma intervenção no espaço, realiza-se uma experiência colectiva entre corpos e uma vivência poética do espaço.

Espaço de encontro, de festa e de memórias, o resgate do coro representa também uma revalorização do colectivo e do espaço público como pertença comum.

Em tempos de crise, individualismo e desapego, juntar-se é por si só um feito.

O teatro comunitário promove esta ideia e provoca a reunião das pessoas numa sociedade segmentada onde a necessidade de criar laços e de reinventar rituais é urgente.

O teatro põe em evidência a ideia de que a realidade não está construída, que o teatro é ponto de encontro e que a criação é também uma partilha.

E nesse contexto, o coro é a exaltação do colectivo, é corpo-comum, corpo-festa, corpo-reivindicativo, corpo-social. Corpo-utopia?

Bibliografia

- ADRADOS, Francisco, *Festival, Comedy and Tragedy: the Greek origins of theatre*, Brill - Brill Academic Publishers, Leiden, 1975.
- APPIA, Adolphe (1921), *A Obra de Arte Viva*, trad. Eugénia Vasques, Teorias da Arte Teatral, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2004.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Eudoro de Souza, Estudos Gerais Série Universitária-Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional, Lisboa, Casa da Moeda, 2002.
- ARTAUD, Antonin, *Linguagem e Vida*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1995.
- ARTAUD, Antonin, *O Teatro e Seu Duplo*, São Paulo, Martins Fontes,
- BARTHES, Roland, "O Teatro Grego", *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt, *Comunidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.
- BIDEGAIN, Marcela, , *Teatro Comunitario – Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, Atuel, 2007.
- BIEBER, Margarete, *The history of the Greek and Roman theater*, Princeton University Press, 1961.
- BERSON, Jessica, "Mass Movement: Laban's Movement Choirs and Community Dance", *The Community Performance Reader*, Londres, Routledge, 2007.
- BOAL, Augusto, *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.
- BONNARD, André, *A Civilização Grega*, Lisboa: Edições 70, 1980.
- BRANDÃO, Junito de Souza, *O Teatro Grego: origem e evolução*, São Paulo, Ars Poética Editorial, 1992.
- BRECHT. Bertold (1948) Pequeno Organon para Teatro, in <http://www.scribd.com/doc/54524533/Pequeno-Organon-Bertold-Brecht>
- BOWRA, C.M, *A Experiência Grega*, História das Civilizações, Lisboa, Editora Arcadia, 1977.
- CAILLOIS, Roger, *O Homem e o Sagrado*, Lisboa, Edições 70, 1988.

CALAME, Claude, *Poetic and Performative Memory in Ancient Greece: Heroic Reference and Ritual Gestures in Time and Space*, Harvard University Center for Hellenic Studie, 2009.

CALAME, Claude, *Choruses of young women in ancient Greece: their morphology, religious role and Social Functions*, Boston, Littlefield Publishers, 1997.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro- Estudo histórico-crítico dos gregos à actualidade*, São Paulo: Editora da Unesp, 1995.

COCCO, Vincenzo, *Aspectos Pré-históricos da Tragédia Grega*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1945.

COHEN, Antony, *The Symbolic Construction of Community*, Londres, Routledge, 1985

COHEN-CRUZ, Jan, *Local Acts: Community-Based Performance in the United States*, London, Rutgers University Press, 2005.

COPEAU, Jacques, *Hay que rehacerlo todo- Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau*, Blanca Baltés (Ed.), Madrid, ADE publicações, 2002

CSAPO, Eric, MILLER, Margaret (Ed), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond- from ritual to drama*, Cambridge University Press, 2007.

DEBORD, Guy, (2003) A Sociedade do Espectáculo, in <http://www.scribd.com/doc/16664247/Guy-Debord-A-sociedade-do-Espetaculo>

DELANTY, Gerard, *Community - Key Ideas*, Londres, Routledge, 2003.

DELANTY, Gerard, "Critiques of community- Habermas, Touraine and Bauman", *The Community Performance Reader*, Londres, Routledge, 2007.

DODDS, E.R., *Os Gregos e o Irracional*, Lisboa, Gradiva Publicações, 1988.

DURAND, Matthieu, *História abreviada da Grécia Antiga*, Lisboa, Editorial Notícias, 1992.

EASTERLING, P.E. (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1997.

ECO, Humberto, *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Editorial Presença, 1982.

ELIADE, Mircea, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1986.

EPSKAMP, Kees, *Theatre for Development: An Introduction to Context, Applications and Training*, Londres, Zed Books, 2006.

ERVEN, Eugene Van, *Community Theatre: Global Perspectives*, Londres, Routledge, 2001.

FERREIRA, José Ribeiro, LEÃO, Delfim Ferreira, FIALHO, Maria do Céu, *Paideia e Cidadania na Grécia Antiga*, Coleção Ethos nº4, Ariane Editora, Coimbra, 2006.

- FINLEY, Moses, *Os Gregos Antigos*, Edições 70, Lisboa, 1963.
- FREIRE, Paulo, *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.
- GASSENER, Jonh, *Mestres do Teatro I*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1954.
- GIL, José, *As Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Antropos, Relógio d'Água, 1997.
- GIL, José, *Movimento Total - O corpo e a dança*, Antropos, Relógio de Água Editores, Santa Maria da Feira, 2001.
- GIORDANI, Mario Curtis, *História da Grécia, Antiguidade Clássica I*, Petrópolis, Ed.Vozes, 1992.
- GLOTZ, Gustave, *A Cidade Grega*, São Paulo, Difel Editorial, 1980.
- GOLDHILL, Simon, KRAUS, Chris, FOLEY, Helene, ELSNER, Jas, *Visualizing the Tragic-Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford University Press, 2007.
- GOLDHILL, Simon, OSBORNE, Robin, *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge University Press, 1999.
- GOULD, Jonh, *Myth, ritual, memory and exchange- Essays in greek Literature and Culture*, Oxford University Press, 2003,
- GRIMAL, Pierre, Lisboa, *O Teatro Antigo*, Edições 70, 1986.
- HODGSON, John, *Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban*, Nova Iorque, Routledge, 2001.
- HUIZINGA, Johan, (1938) *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento da Cultura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- IÁÑEZ, E., *As Literaturas Gregas e Clássicas*, História da Literatura, Planeta Editora, Lisboa, 1989.
- JAEGER, W., *Paidéia - A formação do Homem Grego*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1995
- KERSHAW, Baz, *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*, Londres, Routledge. 1992,
- KITTO, H.D.F, *A Tragédia Grega- 2 Volumes*, Coimbra, Almedina, 1972.
- KITTO, H.D.F, *Os Gregos*, Coimbra, Arménio Amado Editora, 1990,
- KUPPERS, Petra, *Community Performance - an Introduction*, Londres, Routledge, 2007.
- KUPPERS, Petra e ROBERTSON, Gwen (Ed.), *The Community Performance Reader*, Londres, Routledge, 2007.

- LECOQ, Jacques, *El Cuerpo Poético*, em colaboração com Jean-Gabriel Carasso y Jean-Claude Lallias, Barcelona Editorial, Alba, 1997.
- LECOQ, Jacques, *Theatre of Gesture*, David Bradby (Ed.), Londres, Routledge, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro Pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2007
- LESKY, Albin, *A Tragédia Grega*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1971
- LEY, Graham, *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, University Of Chicago Press, 1997.
- MAALOUF, Amin, *Identidades Assassinas*, Lisboa, Difel, 2000.
- MAY, Theresa J., “Towards Communicative Democracy: Developing Salmon is Everything”, *The Community Performance Reader*, Londres, Routledge, 2007.
- MEIER, Christian, *The political art of Greek tragedy*, Londres Polity Press, 1993.
- MOUSSINAC, Léon, *A História do Teatro – das Origens aos nossos dias*, Lisboa, Bertrand Editora, 1957.
- MONTANELLI, Indro, *História dos Gregos*, Lisboa, Edições 70, 1959.
- MOSSÉ, Claude, GOURBEILLON, Annie Schnapp, *Síntese de História Grega*, Porto, Asa, 1994.
- NEUMARK, Devora, “Home is where the walls speak in familiar ways: listening to the demands of ethics and witness in community performance”, *The Community Performance Reader*, Londres, Routledge, 2007.
- NICHOLSON, Helen, *Applied Drama – the gift of theatre*, Theatre & Performance Practices, Palgrave Macmillan, Nova Iorque, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia*, Guimarães Editores, Lisboa, 1988.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del Teatro – dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Editorial Paidós, 1998.
- PAVIS, Patrice, *O Teatro no Cruzamento de Culturas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Manuel Rodeia dos Reis Aires, *Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PIGNARRE, Robert, *História do Teatro*, Coleção Saber, Lisboa, Publicações Europa-América, 1979.
- PLATÃO, Leis-volume I, Lisboa, Edições 70, 2004.
- POYNOR, Helen, WORTH, Libby, “The mountain performances - Circle the Earth and The

planetary dance”, *The Community Performance Reader*, Londres, Routledge, 2007.

PRENTKI, Tim, “Contra-Narrativa, Ser ou Não Ser: Esta Não é a Questão”, *Teatro na Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades*. Márcia Pompeo Nogueira (Org.) Florianópolis, UDESC, 2009.

PRENTKI, Tim e PRESTON, Sheila (Ed.), *The Applied Theatre Reader*, Londres, Routledge, 2008.

RAPOSO, Paulo, “O Teatro Popular. Reinventar a *beleza do morto*”, texto apresentado nas Jornadas de Cultura Popular , sob organização do GEFAC, Coimbra, 2000.

REBELLO, Francisco Luiz, *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977.

ROMMILY, Jacqueline de, *Tragédia Grega*, Lisboa, Edições 70, 1997.

ROSÁRIO, Cláudia, “Lugar Mítico da Memória”, *Morpheus - Revista Eletrónica em Ciências Humanas - Ano 01*, UNIRIO, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques (1980), *A Linguagem da Encenação Teatral*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

SÁNCHEZ MONTES, Maria José, *El Cuerpo como signo- la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

SCHECHNER, Richard, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard, *Performance Teory*, Nova Iorque, Routledge, 1988.

SIFAKIS, G.M., *Parabasis and Animal Choruses*, University of London, The Atholone Press, 1971.

STOBBAERTS, Georges, *O corpo e a expressão teatral*, org. Sebastiana Fadda, Lisboa, Hugin Editores, 2001.

TAPLIN, Oliver, *Greek tragedy in action*, University of California Press, 1978

TAPLIN, Oliver, *Fogo Grego*, Lisboa, Gradiva, 1989.

TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Nova Iorque, PAJ Publications, 1982

TURNER, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nova Iorque, PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, 1974

VIDAL, Sanchez Alipio, *Manual de Psicologia Comunitária*, Madrid, Piramide Editora, 2007

WALTON, J Michael, *Greek Theatre Practice*, Londres, Methuen, 1991.

WILES, David, *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge University Press, 2000.

WILES, David, *Tragedy in Athens, Performance Space and theatrical meaning*, Cambridge University Press, 1997

WILES, David, *Mask and Performance in of Greek Tragedy- From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge University Press, 2007.

WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City*, Londres, Chatto and Windus, 1973.

WILSON, Peter, *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge University Press, 2000.

YOUNG, Iris Marion, "Communication and the Other: Beyond Deliberative Democracy", *Democracy and Difference: Contesting the Boundaries of the Political*, Princeton University Press, 1996.

Outras Publicações

Le Corps en Jeu, vários autores, coordenação Odette Aslam, Paris, CNRS Editions, 2003

Teatros do Outro, vários autores, Editora Afrontamento, Edições Porto 2001.

Vários Autores, *Teatro O Bando- Afectos e Reflexos de um Trajecto*, direcção João Brites, Palmela, Cooperativa de Produção Artística de Teatro de Animação O Bando, 2009.