

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**PROJECTO BRAGANÇA**

**UMA CRIAÇÃO EM TEATRO E COMUNIDADE**

**TRABALHO DE PROJECTO**

**MESTRADO EM TEATRO**

**ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO E COMUNIDADE**

---

Ana Maria Rodrigues Peres

Amadora, Julho de 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

TRABALHO DE PROJECTO

Ana Maria Rodrigues Peres

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa [Professor Adjunto da ESTC] e da Dra. Maria João Vicente [Equiparada a Professora Adjunta da ESTC].

Amadora, Julho de 2012

## **Agradecimentos**

Ao Professor Armando Nascimento Rosa, meu orientador, pelo apoio, pela confiança depositada na facultação de materiais imprescindíveis a este projecto, pelos ensinamentos que me transmitiu, pela paciência e simpatia com que me acompanhou no processo de escrita.

À Professora Maria João Vicente, minha orientadora da parte prática deste projecto, pela forma entusiástica e voluntariosa como esteve presente no desenvolvimento deste projecto, pelo apoio, pela confiança depositada e amizade demonstrada.

À Dra. Helena Génésio por todo o apoio antes e durante o processo de trabalho, proporcionando o contacto prévio com a comunidade, sem o qual o caminho teria sido certamente diferente, pela disponibilização do espaço de ensaio no Teatro Municipal de Bragança e por me ter apresentado a esta comunidade.

Ao Professor José Pedro Caiado por me ter fornecido pistas e materiais de pesquisa que se tornaram fulcrais no trabalho com a comunidade.

À Câmara Municipal de Bragança pela cedência do espaço do Auditório Municipal Paulo Quintela e pela gentileza de ter cedido temporariamente as máscaras utilizadas no espectáculo.

Aos actores e restantes elementos que participaram no “Projecto Bragança”, pelo empenho, carinho e dedicação que ofereceram a este trabalho. Sem eles não teria sido possível.

À Olga Monteiro, minha colega de mestrado e amiga, com quem partilhei experiências e aprendizagens.

A todos os não citados que, directa ou indirectamente, contribuíram para a consecução deste projecto.

## **Resumo**

Este é um projecto de Teatro e Comunidade que teve a sua aplicação prática na cidade de Bragança, sob a forma de um espectáculo de teatro criado com a colaboração, entre outros, de vários estudantes e um professor daquela cidade. Pretendeu-se criar um espaço de reflexão e memória, procurando encontrar elementos que fossem reflexo de uma cultura específica e idiossincrática como é a cultura transmontana. Um vasto território de vestígios ancestrais, como é o caso das festividades do ciclo de Inverno, deram mote a este projecto. Para o espectáculo adaptámos um excerto da peça inédita de Natália Correia: “Auto do Solstício de Inverno”, que nos fornece elementos fundamentais, não só sobre a cultura transmontana, mas também sobre a condição humana.

Na reflexão escrita que produzimos posteriormente inserimos informação sobre o processo de trabalho e algumas observações acerca do mesmo. Fazemos ainda, neste contexto escrito, uma abordagem teórica sobre a antropologia social, o teatro antropológico, a técnica do actor e a máscara. Dum contexto global, em que incluímos uma leitura acerca dos rituais de passagem presentes em culturas de todo o ponto do globo, passamos a uma abordagem específica do Nordeste transmontano, recorrendo a algumas abordagens sobre o seu contexto histórico e cultural, as suas origens pré-celtas, numa viagem do Indo-europeu às festividades do ciclo de Inverno que ainda hoje perduram naquela região, por exemplo, com a presença dos caretos.

Palavras-chave: Teatro e Comunidade, Festas de Inverno, Rituais, Caretos, Máscaras.

## Abstract

This Theatre and Community Project, developed in the city of Bragança, culminated in a theatrical performance, developed with the collaboration – amongst others – of several students and a local teacher. The main objective was to create a space for reflection and memory, while at the same time attempting to identify the cultural characteristics and specificities of this northeastern region of Portugal (Trás-os-Montes). The background for this creative project lied on the ancestral elements that still pervade this landscape, such as the Winter festivals. An excerpt of Natália Correia's play *Auto do Solstício de Inverno* was adapted for this project, because this work offers several central elements referring to Trás-os-Montes' culture as well as a more general reflection on the human condition.

This report contains information regarding the working process and a number of reflections on its development, as well as a theoretical approach on relevant issues from social anthropology, the anthropological theatre, the actors' method and the mask. We approached the specificities of Trás-os-Montes beginning with a study on the rites of passage throughout the globe, and focusing afterwards on aspects of the historical and cultural contexts of that region, namely its pre-Celtic origins and the development of the Winter festivals still in existence, which can be traced back to its Indo-European origins - of which the "Caretos" are an accomplished example.

Keywords: Theatre and community, Winter Festivals, Rituals, "Caretos", Masks.

## Índice

Introdução.....	8
1. Teatro e Comunidade.....	11
1.1. A importância das artes na sociedade ocidental e na formação dos cidadãos.....	19
2. O Trabalho de Projecto: A importância do desenvolvimento de projectos junto das comunidades.....	23
2.1. O Trabalho de Projecto junto da nossa comunidade.....	24
3. O Teatro Antropológico e a Técnica do Actor.....	26
4. Rituais de passagem – limites e fronteiras.....	37
4.1. Bragança – distrito de fronteira.....	39
4.2. Música – Uma linguagem global.....	41
5. Origens históricas no Nordeste Transmontano.....	47
5.1. As raízes greco-romanas em Bragança e o texto de Natália Correia.....	49
5.1.1. Acerca de Natália Correia.....	51
5.2. O Cristianismo.....	52
5.3. Do indo-europeu às festividades cíclicas da actualidade.....	54
5.4. As festividades de Inverno no Nordeste transmontano.....	55
5.4.1. Os caretos.....	56
5.4.2. Outras Máscaras das Festividades de Inverno.....	58
Conclusão.....	61
Bibliografia.....	65
Apêndice.....	LXVIII
Anexos.....	LXX

Ilustração 1. Fato do Careto de Salsas usado no espectáculo.....	57
Ilustração 2. Carochos de Constantim.....	59
Ilustração 3. Filandorra.....	59
Ilustração 4. Máscara usada pela Acusação na cena do julgamento.....	XCVIII
Ilustração 5. Máscara usada pela Defesa na cena do julgamento.....	XCVIII
Ilustração 6. Máscara usada pelo Juiz no julgamento.....	XCIX
Ilustração 7. Mala da Primavera.....	C
Ilustração 8. Mala do Verão.....	C
Ilustração 9. Mala do Inverno.....	C
Ilustração 10. Mala do Outono.....	C
Ilustração 11. Fardo de palha.....	C
Ilustração 12. Estendal.....	C

Apêndice 1. Uma definição de Teatro e Comunidade.....	LXIX
---	------

Anexo 1. Guião do espectáculo.....	LXXI
Anexo 2. Adereços do espectáculo.....	LXXV
Anexo 3. Figurinos do espectáculo.....	LXXVII
Anexo 4. Texto 1 - Monólogo do Velho.....	LXXVIII
Anexo 5. Texto 2 - Loas e aparecimento do forasteiro.....	LXXX
Anexo 6. Texto 3 - Juiz e César.....	LXXXIV
Anexo 7. Texto 4 - Julgamento.....	LXXXIX
Anexo 8. Sinopse do espectáculo.....	XCV
Anexo 9. Cartaz.....	XCVI
Anexo 10. "A Identidade", por um dos actores.....	XCVII
Anexo 11. Máscaras utilizadas no espectáculo.....	XCVIII
Anexo 12. Elementos cenográficos.....	C
Anexo 13. Fotos de ensaios em Cd.....	CI
Anexo 14. Registo videográfico do espectáculo.....	CI

## Introdução

A presente reflexão escrita tem por base o projecto de Teatro e Comunidade por nós desenvolvido na cidade de Bragança em Fevereiro de 2012. O espectáculo teatral denominado de “Projecto Bragança”, culminou com a sua apresentação pública, com lugar naquela cidade, no dia 3 de Março de 2012, no Auditório Municipal Paulo Quintela.

Este projecto contou com o apoio da Câmara Municipal de Bragança e com a colaboração da Dra. Helena Génésio, directora do Teatro Municipal de Bragança e encenadora do Teatro de Estudantes de Bragança (TEB).

Contando com a participação da comunidade local, o espectáculo “Projecto Bragança” foi o resultado de cerca de um mês intensivo de pesquisa e ensaios, além de um trabalho de preparação desenvolvido previamente. Naquela proposta teatral pretendíamos explorar a apropriação das tradições e rituais pagãos, ainda presentes na nossa cultura, pelos rituais, crenças e costumes católicos. Na peça dramaturgica “Auto do Solstício de Inverno” de Natália Correia, escrita em 1989, a apropriação de que falamos é evidenciada, ao mesmo tempo que é veiculada uma reflexão sobre os valores da sociedade ocidental contemporânea, pelo que foram utilizados excertos da referida peça de teatro no nosso espectáculo. O “Projecto Bragança” teve também por objecto o uso de máscaras e a figura do careto, facetas do património cultural local ainda usados em festas populares de Trás-os-Montes, sobretudo nas festividades de Inverno. Numa tentativa de cruzamento de saberes e linguagens, utilizámos alguns pressupostos teóricos e práticos da técnica da máscara e da *commedia dell’arte* na criação do espectáculo.

O desenvolvimento do projecto assentou numa análise continuada do trabalho com o grupo-comunidade. Qualquer adaptação ou alteração ao projecto inicial teve sempre em conta essa auscultação face à população, que teve parte activa no processo. As suas motivações, interesses e características foram também plataformas de trabalho. Reunidos num interesse conjunto, pretendemos cruzar a observação de um património ancestral, em que o Homem habitava um mundo rural e agrário, profundamente ligado à terra e em harmonia com os ciclos da natureza, com o olhar contemporâneo de uma população que pretende resgatar a sua herança social e cultural para o seu tempo presente, o aqui e agora.

Os objectivos propostos para este projecto foram:

- Explorar a memória dos rituais e festividades populares que fazem parte do património cultural da zona de Bragança, procurando equacionar a dimensão antropológica da questão de género;
- Reflectir sobre o conceito de “máscara”;
- Reunir a comunidade num espaço de reflexão, memória, entretenimento e confronto;
- Explorar elementos dramáticos da Tragédia num espectáculo contemporâneo;
- Aprofundar conhecimentos acerca das raízes sociais e culturais da comunidade e do seu reflexo no presente;
- Explorar o corpo e a voz como instrumentos de criação artística;
- Explorar espaços físicos e sociais como motores de criação;
- Desenvolver processos de auto-conhecimento e de valorização pessoal.

Esta reflexão escrita está dividida em capítulos e sub-capítulos. O primeiro capítulo abordará o conceito de Teatro e Comunidade, segundo uma leitura de Victor Turner (1982) e Marcia Pompeo Nogueira (*in* Florentino e Telles, 2009). Partindo da fundamentação teórica destes autores, faremos uma reflexão sobre o nosso projecto de Teatro e Comunidade. Em seguida faremos um breve resumo da evolução histórica da importância das artes na formação dos cidadãos na sociedade ocidental, no qual serão abordados os conceitos de educação e cidadania ao longo dos tempos. Segue-se consequentemente uma reflexão sobre a metodologia do *Trabalho de Projecto*, desenvolvido por Kilpatrick (2006) e uma análise da aplicação daqueles pressupostos na condução do processo de ensaios e construção do espectáculo “Projecto Bragança”. O capítulo subsequente abordará o Teatro Antropológico de Eugénio Barba, a fusão entre teatro e dança, o trabalho do actor e a técnica da máscara, referindo a sua aplicação prática no nosso processo de trabalho.

Posteriormente falaremos da zona de limite e fronteira dos rituais de passagem, fazendo um paralelismo com Bragança, um distrito de fronteira. Ainda a música será referida enquanto linguagem global comum a todas as culturas. No capítulo seguinte detemo-nos sobre a região de Trás-os-Montes em particular, procurando registar as suas origens históricas pré-célticas, assim como as influências ao nível das crenças, cultos, ritos e organizações sociais dos vários povos que ocuparam aquele território. As reminiscências das raízes greco-romanas e o advento do cristianismo também mereceram a nossa atenção, pois muito

contribuíram para as actuais festividades de Inverno do Nordeste transmontano, das quais também iremos falar e que foram um dos grandes motes deste projecto. Falaremos igualmente da figura do careto, hoje em dia símbolo iconográfico daquela região, e de outras máscaras utilizadas nas festas do ciclo de Inverno. Natália Correia merecerá, neste contexto, uma atenção particular, pois a sua obra adoptada para este projecto traduz um vasto conhecimento sobre a cultura transmontana, sendo ainda notória a sua matriz conceptual de inspiração greco-romana, a par da procura de uma identidade portuguesa livre de convenções políticas, religiosas, económicas e sociais.

Transversalmente a todos os capítulos faremos uma reflexão sobre o processo do trabalho prático e a explanação de algumas opções cénicas, do trabalho com os actores, do espaço sonoro, do texto, dos elementos cenográficos, dos adereços utilizados e dos figurinos.

No final apresentaremos a conclusão, onde resgataremos as reflexões feitas ao longo dos vários capítulos, salientando os pontos mais relevantes deste trabalho. Intentaremos uma análise construtiva que vise a apresentação de propostas e soluções que nos ajudem à melhoria de projectos futuros.

## 1. Teatro e Comunidade

Quando nos propusemos desenvolver um projecto de Teatro e Comunidade recorremos a algumas leituras que orientaram e clarificaram a nossa posição e opções acerca do trabalho a desenvolver. Assim citaremos neste capítulo dois autores, cujas palavras contribuem para uma melhor definição do que foi este trabalho de Teatro e Comunidade. São eles Marcia Pompeo Nogueira, com o seu ensaio “Teatro e Comunidade” (in Florentino e Telles, 2009) e Victor Turner (1982), no seu livro *From Ritual to Theatre*, com especial enfoque no capítulo “Dramatic Ritual/Ritual Drama”.

Considerámos estes dois textos por revelarem conteúdos importantes para a reflexão sobre o nosso percurso, no âmbito do trabalho de projecto de Teatro e Comunidade, desenvolvido com estudantes do Instituto Politécnico de Bragança (além, de um professor do ensino básico e secundário - da área das ciências físico-químicas - e um actor profissional), cujo processo ocorreu na mesma cidade.

O ensaio de Nogueira (2009) reflecte sobre o que é Teatro e Comunidade, as suas origens, os vários formatos que pode adquirir, a sua implicação política nas sociedades e levanta questões ao nível estético e ético.

Os estudos de Turner (1982) são de natureza antropológica e apresentam uma metodologia de trabalho centrada na pesquisa dentro da área da antropologia, recorrendo à expressão dramática como meio de vivenciar culturas, usos e costumes que não nos são próprias. Este caminho conduz à integração dos conteúdos, por parte do indivíduo, para que este possa reflectir com propriedade sobre eles.

Segundo o ensaio de Nogueira o conceito de “Teatro e Comunidade” adquire várias formas e vários nomes que podem, ou não, significar a mesma coisa. Nos Estados Unidos da América, Teatro Comunitário é aquele por nós entendido como teatro amador, definição difícil de fixar, pois diferentes grupos estão ligados a diferentes instituições e com diferentes formatos. No caso deste grupo de trabalho em particular, podemos considerar que todos eles, à excepção do actor profissional, fazem teatro amador, uma vez que não pertencem a uma estrutura profissional. O interesse do professor de físico-química por esta prática adveio de, na sua escola, ter ficado responsável pelo clube de teatro. Para a sua valorização pessoal e profissional este elemento integrou alguns projectos de formação teatral e de Teatro e Comunidade facilitados naquela cidade pelo teatro municipal. Este professor procura, neste

tipo de projecto, munir-se de ferramentas que melhor o ajudem a conduzir os seus alunos de teatro. Esta é talvez uma das razões de um admirável empenho que o levou a acompanhar tão de perto e com tanto interesse todo o processo, não só criativo, como logístico e técnico. Os outros dois jovens estudantes que integraram o elenco pretendem seguir um futuro profissional ligado ao teatro, na área da representação, encenação ou produção de espectáculos. Estes jovens também colaboram como assistentes de sala no teatro municipal, pelo que a sua actividade «amadora» tem um fim também de formação e de aquisição de experiência na área profissional que desejam abraçar.

Nogueira (2009) cita Kershaw quando este define que acontece Teatro e Comunidade sempre que o ponto de partida for a natureza do seu público e a sua comunidade e ainda sempre que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade da sua audiência. De facto, não faria sentido propor a esta população um tema que não estivesse ligado com as suas raízes, as suas referências. Durante o processo de trabalho, mais que a própria facilitadora do processo, os actores referiam muitas vezes a comunidade que iria assistir. Muitas vezes referiam: “Se calhar é melhor optarmos por fazer desta forma, senão as pessoas aqui em Bragança não vão perceber”. Nessas alturas era-lhes perguntado: “Mas quem serão essas pessoas?”. Queríamos com esta pergunta auscultar as expectativas de público. A resposta não era difícil de adivinhar: “São os nossos colegas do TEB, familiares e alguns amigos nossos”. Era clara a preocupação em chegar àquele público em específico, dialogar com ele, tendo em conta as suas referências. Por essa razão também as suas sugestões ou comentários acerca da forma, imagens ou linguagem adoptadas eram quase sempre por nós acolhidas para o produto final. A recepção foi uma questão que não colocámos ao grupo, pois inicialmente considerávamos que seria uma preocupação exclusiva da encenação, no entanto, verificou-se que ela emergiu naturalmente da parte dos participantes. Comprovámos desta maneira a ideia acima referida quanto à estética dos trabalhos de Teatro e Comunidade. Por outro lado houve também um envolvimento próximo com a autarquia, o pelouro da educação e cultura, assim como uma divulgação junto dos vários presidentes de junta de freguesia e restantes membros da assembleia geral, que seriam um potencial público. Também as referências desta restante comunidade foram observadas e avaliadas durante o processo, no contacto directo com os vários funcionários da Câmara Municipal, no espaço do auditório onde foi apresentado o espectáculo, nos contactos com a Sra. Vereadora da Cultura e restantes funcionários responsáveis pelos núcleos de turismo, cultura e educação.

Voltando ao ensaio supracitado, a autora questiona-se sobre o conceito de «comunidade» e indaga se Teatro e Comunidade ainda faz sentido nos nossos dias, referindo Cohen ao abordar a fragmentação do conceito. Segundo Nogueira, o primeiro sentido dado à palavra «comunidade» é o de uma comunidade rural, pequena, estável, isolada geograficamente. Desta forma se afasta da comunidade urbana, caracterizada pela multiplicidade de contextos. Desta dialéctica conclui que a unicidade de uma comunidade rural não é mais do que aparente, pois esconde relações intrínsecas que estabelecem hierarquias e diversidades adquiridas. Sendo assim esta divisão entre «rural» e «urbana» não estabelece definições, mas antes recorre mais uma vez a Cohen dizendo que: «A aceitação dos mesmos símbolos identifica uma comunidade, mesmo que cada indivíduo o intérprete à sua maneira» (Florentino e Telles, 2009:174). No nosso “Projecto Bragança” não quisemos referir ou dirigir-nos a uma fracção da população. O nosso objectivo foi produzir um produto que despertasse memórias e questões universais, partindo de símbolos facilmente identificáveis, quer pela população urbana, quer pela população que raramente se desloca à cidade. Por outro lado acreditamos que a globalização e o avanço das telecomunicações e transportes esbateram estas fronteiras, não sendo hoje esta linha do urbano e do rural tão marcada quanto o seria há cinquenta anos atrás. No entanto não era raro ouvir, sobretudo os mais jovens, referirem os seus avós, quer pelas memórias que lhes suscitava o trabalho proposto, quer pela importância que conferiam à leitura que eles (os seus avós) dariam aos signos utilizados: a cruz, o padre, a morte, a festa, as máscaras, os rituais, os costumes. A prova de termos alcançado este intuito de conseguir criar um produto que provocasse a identificação e o interesse dos diferentes públicos dentro da mesma comunidade (entenda-se o distrito de Bragança) foi, por um lado, o facto de a direcção do Museu Abade de Baçal ter apresentado o convite para a apresentação do espectáculo naquele museu, no âmbito das comemorações do Dia Internacional dos Museus. Por outro lado também o presidente da junta de freguesia de Salsas, uma aldeia na circunscrição da cidade, manifestou interesse em oferecer o mesmo espectáculo à população da sua aldeia.

No seguimento do pensamento anterior, reportamo-nos de novo para o ensaio de Nogueira, onde é citado Kershaw, que aponta para a existência de dois tipos de comunidades: «Comunidade de local», referente a relações estabelecidas pessoalmente num local geográfico específico; e «comunidade de interesse», que não está relacionada com um lugar específico, mas uma rede de associações, cujos membros se identificam do ponto de vista ideológico.

Daqui se conclui que não é a localidade que define a comunidade, mas sim a identidade à qual as pessoas pertencem.

As origens do Teatro e Comunidade não se descolam da origem do Teatro, quando não havia separação entre quem faz e quem assiste, de acordo com este ensaio, referindo Boal, que defende que na festa popular está a génese do teatro. As raízes deste conceito podem estar, por um lado, nas tradições populares ancestrais, por outro lado, nos movimentos mais recentes da reaproximação do teatro do seu público, um movimento socialista de disseminação, por oposição ao «teatro naturalista burguês». No mesmo ensaio a autora refere ainda que a génese aqui procurada pode estar «associada a espectáculos teatrais que, a partir do século XX, passaram a assumir uma perspectiva política de transformação da realidade, e enfrentaram os limites da dependência económica do teatro profissional» (Florentino e Telles, 2009:176). É neste âmbito referido o Teatro de Arena, como exemplo de um dos muitos grupos de vários países, que repescou o público para fora das grandes casas de espectáculo, colocando o teatro «na estrada» e levando-o ao povo. Também as rupturas das convenções formais e as vanguardas artísticas permitiram que este teatro se expandisse, uma vez que os meios técnicos e as linguagens emergentes eram facilitadores de espectáculos que poderiam ser levados a todos, numa democratização do teatro.

O ensaio aqui referido segue para uma reflexão sobre “Formas de teatro na comunidade”: Teatro para comunidades (feito por artistas que pretendem levar uma mensagem para comunidades periféricas, desconhecendo a sua realidade); Teatro com comunidades (parte de uma investigação da comunidade para a criação de um espectáculo) e Teatro por comunidades (inclui as pessoas da comunidade no processo de criação teatral, por exemplo, aquele praticado por Augusto Boal). Estes três modelos resultam de uma evolução histórica. Van Erven é também citado, afirmando que a ênfase do Teatro e Comunidade está «em histórias pessoais e locais (em vez de peças prontas) que são trabalhadas inicialmente através de improvisações e ganham forma teatral colectivamente» (2009:176). Ou seja, os seus materiais e formas emergem directamente, se não exclusivamente, da comunidade cujos interesses se tentam expressar. Esta ideia ilustra bem o processo conducente à criação do nosso espectáculo. Referimo-nos sobretudo à primeira parte do “Projecto Bragança”, em que várias narrativas foram criadas, sem recurso ao texto, e que emergiram de pequenas histórias, imagens ou recordações. Essas recordações emergiram da memória dos actores, acontecimentos passados relatados por familiares e conhecidos mais idosos. Foram essas histórias e não outras, essas memórias em particular, que vieram à superfície durante este

trabalho de pesquisa e, por isso, foram essas que ficaram. Seguramente seria a essas questões e realidades que as suas pulsões interiores pretendiam dar voz, ou não fosse a base de construção deste espectáculo a improvisação, numa procura de ambientes, histórias, relações, personagens e tensões.

Nogueira (2009) reflecte sobre os aspectos estéticos e éticos do teatro na comunidade, referindo que os trabalhos de Teatro na Comunidade envolvem com frequência, o que ela chama de «artistas de classe média» com pessoas de comunidades periféricas e que esta interacção levanta questões do ponto de vista ético: «como evitar uma relação de invasão cultural? Como criar uma relação dialógica? Como pode dar-se a interacção de culturas diferentes? Qual o papel do facilitador?» (2009:181). As respostas são procuradas em Paulo Freire que propõe uma metodologia de trabalho assente no diálogo e no respeito pelo diferente, propõe períodos preparatórios de conhecimento mútuo e a busca de temas significativos para a base dos processos teatrais conjuntos. Segundo Nogueira, a estética adoptada nestes processos é talhada pela cultura da comunidade e terá padrões particulares, não podendo ser julgada segundo parâmetros estranhos àquela cultura.

No que concerne ao “Projecto Bragança” as questões levantadas no parágrafo anterior não foram relevantes. Não consideramos que tenha havido, ou pudesse, sequer, ocorrer uma relação de invasão cultural. Os signos e os rituais locais foram sempre estudados com respeito e utilizados de forma dignificante. Citamos o exemplo das festividades locais e da tradição dos caretos, que foram utilizados no espectáculo e que muito o enriqueceram, concorrendo não só para uma identificação por parte do público, mas também pela constatação, por parte do público, do que é sua pertença e é admirado por quem vem de fora. A questão da interacção de culturas diferentes aplica-se a esta reflexão se pensarmos que temos um facilitador oriundo da capital, tal como um outro colega actor, um outro oriundo do Porto e dois jovens oriundos de Bragança. Em última análise, somos todos portugueses, todos temos contacto com o universo rural e raízes nacionais. Todos somos movidos pelo interesse artístico do teatro. Portanto, a interacção deu-se a nível das experiências e histórias de vida pessoais que partilhámos. O nosso papel enquanto facilitadora foi conduzir um ambiente de trabalho que permitisse a escuta, o olhar e a partilha, assim como a pesquisa conjunta e individual, tendo em conta os interesses de cada um para este trabalho.

Também Victor Turner (1982), na sua obra *From Ritual to Drama*, no capítulo “Dramatic Ritual/Ritual Drama”, defende que a aprendizagem efectiva de uma cultura passa pela vivência pessoal da mesma, não podendo limitar-se a uma leitura passiva dos seus

registos históricos e etnográficos. O mesmo autor propõe reunir registos relevantes de usos e costumes de um determinado povo e, a partir deles, desenhar um guião, enriquecido pelo recurso a outras fontes, que não exclusivamente antropológicas, como é o caso de obras literárias e biográficas, registos históricos e experiências pessoais. Um guião verosímil é aquele que retrata as dimensões psicológicas e sociais dos indivíduos inscritos na matriz cultural a ser tratada. Depois de representado esse guião, os intervenientes regressam aos registos etnográficos para que possam refletir sobre os seus conteúdos, munidos de um entendimento que nasceu da sua própria experiência.

Não é relevante a simples recriação de rituais, costumes ou ações, mas sim explorar os mecanismos do irracional, das pulsões prementes do ser humano que conferem a estas vivências um carácter universal. Nesta perspetiva, o trabalho deverá decorrer numa dinâmica constante e não hermética de pesquisa/recolha/experimentação/reflexão que resultará numa constante revisão e reformulação do guião. Num trabalho desta natureza tem tanta importância dramática a personagem como a sua criação, uma vez que esta resulta, sobretudo, dos processos internos do actor. Como refere Turner, ser reflexivo é ser simultaneamente sujeito e objecto da própria reflexão.

Por tudo o que foi dito nos dois parágrafos anteriores, não foram por acaso os passeios e incursões em conjunto a algumas das aldeias de Bragança, as visitas aos museus, as conversas com as pessoas das aldeias que encontrávamos no caminho, as fotos tiradas dos lugares que comportavam uma memória de vivências passadas, as sessões a observar imagens e fotografias antigas de pessoas e lugares da região, a partilha de livros de autores locais, a visualização de documentários sobre as tradições e festividades de Bragança, assim como a recolha de ditados populares e lendas locais. Também as fotos das personagens (Ilustração 1, 2 e 3) que saem à rua nas diferentes festividades (festas dos rapazes, Carnaval, e outras) tiradas no Museu Luso-Ibérico da Máscara e do Traje funcionaram de inspiração à criação de personagens e acções que originaram as várias cenas do espectáculo. O guião teve sete versões provisórias e uma definitiva (Anexo 1). Muitas vezes durante já o processo de ensaios voltávamos a analisar as fotos, a ler os apodos locais, a ouvir as músicas tradicionais ou ainda a visualizar os documentários que mostravam as festas pagãs e religiosas, observávamos o olhar da população perante os caretos, os reis e os mordomos, as filandorras e as loas. O actor que fez o papel do soldado, no excerto do *Auto do Solstício de Inverno*, de Natália Correia (Anexo 5), foi várias vezes aconselhado a rever a parte do documentário que apresentava as loas, no sentido de recuperar a musicalidade do discurso. As populações têm uma maneira

própria de proferir aquele discurso jocoso e popular. As loas são versos ditos em praça pública por um dos caretos e que denunciam tudo o que de mal acontece na localidade, pondo a descoberto os segredos, as intrigas ou as condutas menos íntegras. O texto por nós usado manifesta um discurso mais erudito, abrangente e universal, de carácter sócio-político. No entanto, apresenta a mesma forma das loas: quadras de rima interpolada, em tom de denúncia. Achámos por isso interessante que aquelas palavras fossem ditas, tal como as loas; mas para isso era necessário que o próprio sujeito/actor percebesse, vivenciasse aquele ritual, para depois o trabalhar teatralmente. Por vezes, ao estar uns tempos sem a referência do documentário, a sua interpretação perdia-se por formas menos interessantes e pouco genuínas, parecendo apenas uma imitação jocosa daquele ritual. Não sendo essa a nossa intenção, e muito menos a do actor em questão, era fundamental aferir a seriedade daquela forma de dizer, pois, tal como referimos anteriormente, a nossa intenção foi sempre dignificar e homenagear os costumes e rituais locais e não ofender uma população, manifestando um olhar deturpado daquilo que é a sua cultura.

Em conclusão resta-nos referir que Teatro e Comunidade é um fenómeno emergente em todo o mundo. Por todo o lado pulsa a vontade interior do homem de se expressar, de libertar as suas inquietações, de expurgar as suas emoções. Daí que, segundo o ensaio de Nogueira, “Teatro e Comunidade” adquira várias formas e vários nomes que podem, ou não significar a mesma coisa. Revemo-nos no conceito de “Teatro e Comunidade”, como sendo um trabalho de carácter artístico, profundamente comprometido com a cultura e as pessoas que dele fazem parte ou para ele contribuem. Segundo as “Formas de Teatro e Comunidade” propostas no mesmo texto, consideramos que o “Projecto Bragança” se inscreve numa zona híbrida entre o «Teatro com Comunidades» e o «Teatro por Comunidades», uma vez que é dirigido, sobretudo, a um público que bem conhece e vivenciou algumas das realidades abordadas, mas foi desenvolvido na prática, não pelos próprios membros da comunidade que experimentam os usos e costumes, mas sim por uma «comunidade de interesses», utilizando as palavras da referida autora. Os participantes do projecto fazem parte de uma rede de interesses, uma vez que frequentam as mesmas actividades, as quais vão de encontro aos seus gostos e interesses pessoais, como é o caso do teatro.

Território, memória e identidade. Três pilares de um trabalho desta natureza, do qual não pretendemos ser excepção. Apesar da apenas relativa proximidade dos participantes com as realidades abordadas, não deixam de fazer parte daquele contexto geográfico e, portanto, são sujeitos inseridos na cultura. Em última análise também nós, facilitadores do processo,

nos inscrevemos nessa mesma identidade, uma vez que somos oriundos do mesmo país e falamos a mesma língua, que por si só é um veículo de cultura. Sublinhamos que os participantes tiveram sempre voz activa durante o processo, não tendo sido esquecido o público que os receberia. Não pretendemos criar um espaço para receber, mas sim um espaço para dialogar, onde a comunicação e o olhar de quem vê e de quem faz se cruzasse, numa reflexão profícua, tal como referido na sinopse do espectáculo (Anexo 8).

Quanto aos materiais e formas que, como defende Nogueira, deverão emergir directamente da comunidade, cujos interesses se tenta expressar, também existiram. O texto *Auto do Solstício de Inverno*, embora não utilizado na íntegra, já é o resultado de um estudo aprofundado, de cariz antropológico e de procura de raízes de identidade daquela zona geográfica. Este processo permitiu aos participantes, nós incluídos, trabalhar as nossas inquietações próprias, questões particulares, referências socioculturais e que resgatássemos a nossa própria identidade e individualidade ao longo do processo. Referimos a título de exemplo o monólogo escrito por nós há vários anos atrás e que, de repente, durante o processo, emergiu da nossa memória, tendo sido apresentado aos restantes elementos e inserido no espectáculo, por ser um discurso que fazia sentido dentro dos universos referenciais de cada um.

Recuperamos ainda Turner (1982), quando este propõe a vivência das realidades para a reflexão posterior sobre as mesmas. Pretende-se, segundo esta teoria, que o grupo de trabalho seja sujeito e objecto da própria reflexão. Também por isso as propostas de trabalho, exercícios ou guiões, nunca se apresentaram fechadas ou estanques.

Ambas as leituras que servem de base reflexiva a este capítulo remetem para o conhecimento prévio do grupo de trabalho e local onde os projectos são desenvolvidos. Neste contexto foi importante a nossa deslocação à cidade de Bragança, muitos meses antes do início do projecto, para acompanhar outro projecto teatral, do qual fez parte o grupo com que pretendíamos trabalhar. Acompanhar o quotidiano daquela comunidade fez-nos reflectir sobre o processo a desenvolver com ela. Foi na direcção daquelas pessoas em particular, e não outras, que a preparação do trabalho foi conduzida. Refiro, a título de exemplo, o facto de todos serem rapazes, o que levantou questões, como é o caso do género. Como desenvolver um projecto que contemplava um texto com personagens femininas e masculinas, com as tensões que estas relações poderão suscitar? Uma resposta que procurámos encontrar no confronto com os próprios participantes e que assentou na reflexão sobre a dimensão

antropológica da questão de género, num paralelismo com a exploração do conceito de máscara.

### ***1.1. A importância das artes na sociedade ocidental e na formação dos cidadãos<sup>1</sup>***

A relação entre o Teatro e a Educação é idónea e faz parte integrante da evolução das civilizações. O conceito de “Paideia”, «cultura» ou formação com base no “logos”, é visível já na obra *Os Sete Contra Tebas*, de Ésquilo (séc. V a.C.), designando: a criação das crianças ou ajudar a crescer. Esta questão teve a sua evolução própria, sobretudo no mundo ocidental, contando com vários pensadores que contribuíram para as filosofias e práticas de educação. É sobre esta evolução da prática educativa e formativa, atravessada transdisciplinarmente, pela educação artística e da arte teatral que nos vamos debruçar neste texto.

A partir do século XIII a.C. desenvolve-se a *Polis* na Grécia Antiga. Entre os séculos VIII e VI a.C. Esparta é a metrópole da civilização helénica e a principal preocupação na educação e formação das crianças e jovens (rapazes) é a preparação para a guerra. A formação do cidadão é conduzida, no entanto, também pela música (assegurando a ligação com a dança e a ginástica - pilares estruturantes para a formação dos guerreiros) e pelo Canto-Poesia. A Educação é, em Esparta, a formação do guerreiro: a questão do gesto, do movimento, do rigor, do conhecimento do corpo, assim como da voz no estudo do canto e da poesia, conduz a um auto-conhecimento e preparação psicológica e física que, em nosso entender, muito se toca com a formação do actor hoje em dia. Na educação espartana a honra e a felicidade era morrer em glória. Os rapazes (dos sete aos oito anos, cidadãos livres) tinham exercício físico, treino de armas e formação militar constante e ao ar livre. A principal virtude do jovem espartano é a obediência, assim como o sentido comunitário e espírito de disciplina. Para as raparigas a educação era feita também ao ar livre, com exercício físico e o objectivo era criar mães robustas.

No séc. VII e VI a.C. (II Guerra Micénica) passa a valorizar-se o exercício militar na formação do indivíduo, em detrimento das qualidades intelectuais. O triunfo das instituições no governo das cidades faz com que estas se fechem em si próprias e o tipo de educação instituída terá o nome de *agogê*, uma forma de educação restrita, ética guerreira, em que os

---

<sup>1</sup> As informações acerca da educação no Mundo Antigo foram recolhidas no Seminário de Mestrado: Teatro e Comunidade I (1º módulo), ministrado pela Professora Doutora Eugénia Vasques, no ano lectivo 2009/10.

jovens devem estar sempre prontos para o combate e o seu objectivo único é vencer. Na Lacedemónia, Estado/comunitarismo, a partir dos sete anos, as crianças deixam de pertencer aos pais e passam a pertencer e a ser educados pela *Polis*. Os deficientes e fracos são mortos à nascença. Esta política de eugenismo só vem a ser alterada mais tarde com o Cristianismo, em que a cada indivíduo é atribuída uma alma, o que vem a ser uma revolução civilizacional.

Em Atenas, nos séculos VI e V a.C. (Grécia pré-sofista) “educação” era igual a preponderância do exercício físico, com os Jogos Olímpicos. Diferente da educação espartana, este não era um treino guerreiro. Os Jogos Olímpicos eram momentos muito importantes em que se mostrava à *Polis* e aos estrangeiros as competências dos atletas, que também estavam preparados para a guerra. A educação dos jovens passava ainda pelo “Ensino dos Três Mestres”: o Paidotriba – o primeiro professor, o que ensinava os mais pequenos a Ginástica e a fazer discursos (falar em público); o Citarista – o professor de Música, o que ensina a tocar o instrumento musical; o Gramarista – o que ensina a ler e a escrever as primeiras letras e a decorar as obras dos poetas líricos (para ensinar o ritmo e a harmonia).

No século IV a.C. aparecem os sofistas, para quem o saber conduz à prática do bem. São os primeiros professores de um novo tipo de educação, o ensino pragmático, de elite, para resolver problemas e pretende formar homens de brilhante carreira política. O ensino pragmático não visava a preparação para a guerra, mas sim para o governo da cidade. A educação continua assim fortemente ligada com o estado, com a comunidade e para a comunidade. Seria um tipo de educação/formação que hoje em dia chamaríamos mais académica, teórica. As expressões que hoje chamaríamos artísticas seriam delegadas para um plano quase inexistente, ou não fosse Platão adverso à arte dramática, pois esta inebriava os sentidos e afastava o homem da realidade. Segundo Vasques (2003:20), no entanto, Aristóteles teve o enorme mérito de «resgatar o teatro da condenação a que Platão o votara e às demais artes miméticas».

Ainda que, com objectivos muito diferentes dos da escola ocidental contemporânea, a formação dos jovens reconhecia nas artes, no culto do corpo e da expressão oral uma importância fundamental para o crescimento do indivíduo. Hoje, cada vez mais a Escola se afasta da experimentação artística. O desenvolvimento da saúde física passa pela disciplina de Educação Física, que dá primazia ao jogo desportivo, em detrimento da dança, por exemplo, ou, se assim lhe poderemos ainda chamar, da rítmica, da exploração do conhecimento do próprio corpo. As disciplinas de expressão dramática são abolidas dos programas e *currícula*, o teatro é delegado para um nível menor e inconsequente dos clubes, muitas vezes

“fantasma”, das escolas. A oralidade é sempre ultrapassada pelo domínio da escrita e o estudo da poesia limita-se à abordagem da sua componente gráfica, não havendo a sensibilização para a verdadeira poética do seu canto. A disciplina de Música é ainda aquela que mais sobrevive na escola portuguesa, mas passa muitas vezes mais pela pesquisa de material bibliográfico e discográfico, do que pela verdadeira experimentação física do instrumento, do canto, dos ritmos ou das melodias.

Na Escola contemporânea, e muito concretamente em Portugal, pretende-se formar cidadãos actuantes, com espírito crítico, mas o espaço dado à sensibilização quanto ao seu mundo interior, ao seu imaginário e espírito criativo é quase nula. Talvez por isso, observemos, ao contactar com muitos jovens, uma grande falta de conhecimento do corpo, de acuidade espácio-temporal, dificuldade na relação com o outro e no desenvolvimento da criatividade. As expressões artísticas como a dança, a expressão corporal, o teatro, o jogo dramático são actividades completamente alheias ao quotidiano escolar e vivencial da maioria dos nossos jovens e não há uma política educacional que preveja a alteração destes factos. Cada vez mais estas expressões fazem falta nas escolas e na nossa sociedade, para um enriquecimento dos universos interiores, para o “empowerment” da auto-confiança e auto-conhecimento dos indivíduos. É essencial, em nosso entender, a criação de espaços em que os jovens, ou qualquer indivíduo, possam libertar a sua expressividade nata, através de outras linguagens, que não só o texto escrito ou falado, a exploração criativa do seu corpo num espaço outro, que não o das carteiras ou secretárias de trabalho, dispostas de forma militar, fila após fila.

Pela nossa experiência e observação anteriores, verificamos que muitos indivíduos, quando colocados perante um espaço amplo ou com uma disposição diferente daquela a que estão habituados, ficam perdidos no espaço e desorientados. Esta desorientação do corpo no espaço, parece-nos a nós, estar ligada com a falta de auscultação interior, de procura do centro, consciência do Eu que o indivíduo vai perdendo desde que é bebé, por ser assimilado por uma sociedade normativa e teorizante.

Representar é tornar presente e é este “estar no tempo”, característico do teatro, que é necessário e urgente resgatar para a formação dos nossos jovens.

Voltando a Aristóteles, a arte aprende-se através de normas e regras. A arte tinha, para aquele filósofo, uma função, um objectivo social: cumprir a constituição, assim o cidadão da cidade seria feliz. Ainda para Aristóteles, a “arte é educativa”, no sentido em que, através da empatia com o herói da tragédia, o indivíduo vai aprender a cumprir as leis da *Polis*. Atrever-

nos-íamos a afirmar que este foi um grande momento para a reflexão do impacto das artes no desenvolvimento da educação dos cidadãos. Por um lado é dada a devida importância à arte na sua relação com o receptor, mas apenas neste plano: o de espectador/leitor. Vivenciar, experimentar, não passaria de um plano intelectual e não-físico para o não-actor. A experimentação efectiva das práticas, o vivenciar das actividades mune o indivíduo de um património em tudo mais pessoal e real dos ensinamentos. Ainda estes ensinamentos não deverão ser apenas sobre factores exteriores à sua essência, mas sim ao auto-conhecimento que, mesmo caindo no perigo da repetição, afirmamos ser fundamental ao crescimento do indivíduo consciente de si próprio. Para isso poderão contribuir as aulas de expressão dramática, esquecidas pelos programas das escolas e, sobretudo, o desenvolvimento de projectos de Teatro com as Comunidades.

Tal como referimos na Introdução os referidos processos de auto-conhecimento e enriquecimento pessoal foram, assim, objectivos a desenvolver no “Projecto Bragança”, sendo as tradições da sua terra, os rituais, festividades e máscaras do Nordeste transmontano, as temáticas exploradas. Este património cultural faz parte do universo referencial e vivencial dos intervenientes no processo, uma vez que, quase todos, são naturais ou, pelo menos, residem naquela zona geográfica portuguesa.

Ainda de referir que, em Portugal, Magalhães e Gomes (1964) alertavam já nessa altura para a importância do jogo dramático na infância, defendendo que se o potencial da sensibilidade e da inteligência infantil for canalizado para o jogo dramático, a criança construirá: «os alicerces duma sadia personalidade e de um rendimento superior. Superior corporalmente, porque o jogo dramático vai implicar a criança na acção, colocando-a insensivelmente em exercício atraentes, levando-lhe todo o seu corpo a intervir, apurando-lhe a habilidade física». Além de um grande desenvolvimento a nível corporal, defendem os mesmos autores que a criança alcançará também um rendimento superior culturalmente, porque vai recorrer às suas capacidades de imaginação, observação e mnemónica. A criança crescerá também espiritualmente porque lhe é fornecida uma fonte de experiências interiores, alegrias, desgostos, encorajamentos e outras emoções que lhe restabelecerão o equilíbrio emocional, tornando-a mais social, melhorando a sua relação com o outro. No jogo dramático é ainda reconhecido o combate à indisciplina pois é proporcionado um espaço de libertação. Na mesma obra é referido que a imaginação se apoia observação e na memória. E tal como os dizem os autores: «E a criança sonha. Sonha e logo dá vida ao sonho – mais pelo gesto do que pela palavra. Porque a criança nasce poeta e actor...» (1964:12).

## **2. O Trabalho de Projecto: A importância do desenvolvimento de projectos junto das comunidades**

William Kilpatrick (1871-1965) é um dos grandes filósofos do movimento educacional e curricular progressista norte-americano da primeira metade do séc. XX. Com *O Método de Projecto*, Kilpatrick (2006) propunha a necessidade de unificar os aspectos mais importantes no Processo Educativo, respeitando a situação social e o indivíduo. Segundo o autor, inspirado em John Dewey, «Projecto» significa «actividade intencional», sendo através dela que a vida se desenrola. A vida, segundo o autor, consiste numa constante actividade intencional: o indivíduo, perante uma situação global, determina objectivos claros e a prazo, planeia e executa, com responsabilidade moral e eficácia. É este o ideal da cidadania democrática. O acto intencional é a unidade típica da vida. Assim, relacionar a Educação e os actos intencionais é fazer equivaler o processo educativo à própria vida. Logo, a educação é vida. E, se a educação é vida, tem que respeitar os mesmos processos desta. O indivíduo deve ter a oportunidade de planificar e ser responsabilizado pelos seus actos, deve utilizar o seu juízo selectivo, aprovando o melhor e rejeitando o pior. Este processo deverá ser praticado individualmente ou em grupo, mas sempre apoiado pelo facilitador. A educação quando fundamentada no acto intencional, prepara melhor para a vida ao mesmo tempo que constitui a própria vida.

Segundo Kilpatrick (2006) através da acção e da elaboração de objectivos com os intervenientes, consegue-se uma melhor aprendizagem e uma maior satisfação por parte dos mesmos. O acto intencional utiliza as regras básicas da aprendizagem: perspectivar, planificar, executar e avaliar. Em termos psicobiológicos, isto implica criar associações de estímulo-resposta. O indivíduo fará a distinção entre aquilo que está certo e adequado, surgirão ideias e apreciações. Este método permite ao indivíduo viver durante todo o processo e não estar só a preparar-se para um produto final ou uma vida futura. Kilpatrick (2006) afirma que se deve incentivar a discussão de ideias e formar mentes críticas, com capacidade de julgar. Defendendo que a educação acontece na vida e para a vida, a sua essência é um contínuo crescimento.

A concepção deste método, que é curricular, mas do qual fazemos aqui uma leitura mais generalizada, é baseada na reconstrução contínua de experiências e a principal preocupação incide no indivíduo e não na matéria. Kilpatrick (2006) defende ainda que a

cultura e a linguagem são as principais plataformas da democracia, respeitando o princípio de igualdade; o pressuposto de que direitos implicam também dever; o esforço concertado para o bem comum; a crença no livre curso da inteligência; e, na liberdade de discussão.

Através desta metodologia o indivíduo torna-se mais atento ao real, mais confiante e exigente em relação a si, aos outros e à realidade envolvente, mais crítico e capaz de intervir socialmente. O trabalho de projecto vai favorecer e até exigir uma nova relação entre os vários elementos envolvidos no processo. Esta metodologia desencadeia um processo de dinamização e interacção de diferentes domínios de actividades: intelectual, motora, afectiva, criadora e comunicativa.

### ***2.1. O Trabalho de Projecto junto da nossa comunidade***

No desenvolvimento do “Projecto Bragança”, e tal como referimos no texto “Uma definição de Teatro e Comunidade” (Apêndice 1), pretendemos aprender e ensinar, numa relação comutativa de saberes e conhecimentos. Pretendemos ajudar a crescer e também crescer ajudando. Foi com o contributo daquele grupo de actores que enriquecemos o nosso universo particular com novas experiências e contactos com o outro, tal como esperamos que o reverso também tenha acontecido. Para que um projecto tenha a participação de todos é necessário promover a pró-actividade, a co-responsabilização e a consciência de que cada peça e contributo individual é importante para o todo. O que aqui referimos só é possível com a promoção de uma autonomia de trabalho. Por esta razão antes da fase de ensaios e criação do espectáculo foram feitos contactos com os elementos do TEB que iriam participar no nosso projecto. Em reunião com os mesmos, ainda em Outubro de 2011, foi-lhes mostrado o projecto a desenvolver e os respectivos objectivos. Quando questionados acerca da sua opinião sobre o mesmo, todos reagiram de forma bastante positiva, concordando em participar. Combinámos, então, datas e tarefas a desenvolver em conjunto. Na reunião, os presentes mencionaram algumas aldeias do distrito de Bragança que gostariam de visitar e pesquisar no âmbito deste trabalho, fazendo dessas incursões alguns registos: fotográficos, áudio, vídeo, reflexões escritas, enfim, o que entendessem. Nada disto foi imposto, sendo tudo conversado e consertado em grupo. Os TEB eram, assim, elementos participantes no processo. No mesmo encontro estudámos as disponibilidades de todos e concluímos que o mês de Fevereiro seria o mais indicado para fazermos o trabalho intensivo de ensaios e o

espectáculo final, o que se veio a verificar. A reunião seguinte ficou marcada para dali a dois meses (Dezembro de 2011), altura em que seria suposto reunir os materiais por eles recolhidos e que seriam trabalhados e desenvolvidos em conjunto com a facilitadora. Na verdade, o que se verificou foi que a autonomia esperada ainda não estava alcançada, pois o trabalho de pesquisa proposto pelos próprios não foi efectuado, não tendo o grupo conseguido organizar-se para tal. O mesmo trabalho foi feito posteriormente, já em Fevereiro de 2012, aquando da nossa presença na cidade de Bragança para o desenvolvimento do processo de ensaios e preparação do espectáculo. Também para nós isto foi uma aprendizagem que fez com que reformulássemos as abordagens. As conversas passaram a ser mais assertivas e objectivas, num tom de co-responsabilização para com o processo e seus resultados. Através do diálogo e da escuta foi-se criando um clima de entendimento comum, de um crescente interesse e dedicação por parte daqueles jovens. Apenas nessa altura se juntou ao grupo o elemento mais velho, um professor do ensino secundário, que muito contribuiu para a estruturação e organização do grupo. Apesar da desistência a meio do processo de um dos membros, por razões pessoais, tendo de ser substituído por um outro actor, o grupo foi-se tornando cada vez mais coeso e dinâmico.

Resumindo, resolvemos implicar de forma tão activa aqueles rapazes, em primeiro lugar, porque eles concordaram, em segundo lugar, porque, desse modo, haveria, da sua parte, uma apropriação do trabalho que resultaria numa maior qualidade e legitimidade ao nível do espectáculo a criar e a devolver à comunidade (factores que considerava e considero fundamentais, se pretendemos desenvolver acções de Teatro e Comunidade), o que se veio a verificar. Importante referir ainda que o próprio “Projecto Bragança” sofreu alterações desde o seu início, não só devido a razões particulares, mas também porque existiu, e foi nossa preocupação que assim fosse, uma escuta da nossa parte quanto aos interesses e motivações do grupo. Importante foi ainda a escuta das advertências feitas pelas nossas orientadoras do trabalho prático quanto ao projecto, por exemplo, em não prosseguir de forma estanque com o texto de Natália Correia. Também alguns métodos de trabalho, de condução do processo e de abordagem ao grupo foram conversados com as orientadoras e por nós anuídos e praticados, de modo que, podemos considerar, que a concertação comum dos objectivos, autonomia e reflexão considerados por Kilpatrick (2006), também aí foi praticada.

### 3. O Teatro Antropológico e a Técnica do Actor

Este capítulo irá incidir sobre os estudos de Eugénio Barba acerca do teatro, a sua relação com a comunidade (a sua companhia de teatro - o Odin Teatret) ou comunidades com que contactaram os seus actores, num processo que o próprio autor denomina de “troca”. Também iremos falar do trabalho do actor, onde afluiremos algumas ligações com a técnica da máscara, fazendo, sempre que possível, a ligação com o nosso trabalho prático, na forma como estas leituras e experiências concorreram para a condução do processo, assim como para a construção do espectáculo. As obras *Além das Ilhas Flutuantes* (Barba, 1991) e *A canoa de papel – Tratado de Antropologia Cultural* (Barba, 1994) serviram-nos de fonte de pesquisa para a reflexão sobre o nosso “Projecto Bragança”. Apesar de, nesta reflexão escrita, nos socorrermos de algumas leituras do âmbito da antropologia (teatral e social), não foi um trabalho de índole antropológica, historiográfica ou etnográfica, o que nos propusemos fazer. O que sempre nos interessou foi um tempo presente, uma auscultação de uma visão do presente, fruto de um passado cultural, sim, mas também fruto de uma contemporaneidade, de uma globalização e, ao mesmo tempo, de um certo isolamento geográfico, de que são fruto a maioria dos intervenientes deste processo. Interessou-nos um trabalho que projectasse a visão de jovens estudantes universitários de Bragança, não só sobre a sua cultura e idiosincrasias, mas também a sua condição de jovens portugueses do século XXI, com as suas questões pessoais, as suas inquietações e as suas visões sobre o mundo (falamos no plural, mas cada indivíduo é um olhar particular sobre a sua própria realidade e tem a sua identidade única). Este grupo representa ainda uma amostra dos indivíduos que a nossa sociedade, hoje, está a formar, os “novos” cidadãos que estão a construir o tecido social e político de um futuro próximo, sendo ainda representativos do produto alcançado pelas metodologias de ensino e curricula da escola portuguesa.

Voltando a Barba e ao seu estudo de antropologia teatral:

Fazer teatro quer dizer praticar uma actividade em busca de sentido. O teatro revela-se um resíduo arqueológico quando tomado por si mesmo. Porém valores diferentes são injetados neste resíduo arqueológico que perdeu a sua utilidade imediata. Podemos adotar os valores do espírito do tempo e da cultura em que vivemos. Podemos, em vez disso, buscar os *nossos* valores. (Barba, 1994: 59-60)

As reflexões do autor supracitado passaram pela observação dos estudos da biomecânica de Meyerhold, pelas pesquisas de Appia, a poética de Decroux, as técnicas de Copeau, pelo teatro político de Brecht, pelas contribuições de Artaud e Craig, de um novo

olhar sobre o trabalho de actor de Stanislavski e Grotowski, e tantos outros que procuraram, na primeira metade do século XX, um «Novo Teatro» por oposição a um outro seu contemporâneo, que ele apelida de «burguês», trazendo ainda para a sua obra um novo termo que utiliza para identificar um fenómeno universal que é o «Terceiro Teatro»: fenómeno que ocorre da necessidade interior e irreprimível de muitas pessoas em fazer teatro, juntando-se em grupos que o praticam, não com um objectivo social, ou outro específico, mas movidos por uma pulsão interior, independentemente das suas actividades profissionais. Estes grupos surgem em várias culturas e sociedades, independentemente de qualquer conjuntura geográfica, económica, social, política ou outra. Eugénio Barba, acerca de si mesmo, considera que cedo se tornou estrangeiro, tendo abandonado a sua terra natal, em Itália, para emigrar para a Noruega, onde criou a sua primeira companhia teatral. Foi nesta incursão num país e numa cultura, cujo código linguístico lhe era completamente alheio, que ele teve de se fazer entender e entender o outro; ou seja, comunicar e sobreviver. Barba (1991) considera que foi este constrangimento ao nível da comunicação que fez com que desenvolvesse o seu carácter observador, o seu profundo interesse pelos sinais outros, que não os das palavras ditas, as reacções, os olhares, os gestos, os impulsos e as emoções; e ainda como tudo isso emergia de um plano energético interior, apenas visível aos olhos dos mais atentos. Esta aprendizagem feita na vida é transportada para o teatro e muito contribuiu para a sua observação do «Teatro asiático», que vai conduzir, por oposição, à criação do seu conceito de «Teatro eurasiático». Nas suas viagens pelo Japão (kabuki, Nô), China (Ópera de Pequim), Índia (Kathakali) e Bali (Barong, Topeng) vai dirigir o seu olhar para os elementos comuns da técnica dos actores que assenta sobretudo na postura física (por exemplo, todos representam de pernas flectidas), a sua energia, que ele define como «anima» (energia suave) e «animus» (energia vigorosa). Esta energia, segundo o autor, não é mais do que corpo e voz e prende-se com a questão do feminino e masculino. Tal como tantos outros estudiosos do teatro e da formação dos actores, este autor defende que, durante o período de aprendizagem, o aspirante a actor não deve ficar ligado apenas à construção de personagens cujo género coincida com o seu. O que é importante trabalhar, a nível físico e de energia, são os impulsos e a procura da «anima» e do «animus», que melhor servem a personagem, independentemente se é feminina ou masculina. O mesmo acontece na tradição indiana, em que «lasya» quer dizer «delicados» e «tandava» quer dizer «vigorosos», e essas energias não se referem apenas aos actores, mas também ao movimento, ao ritmo, ao figurino e à música.

No nosso espectáculo “Projecto Bragança” apenas contámos com actores homens, mas as personagens femininas não podiam ser excluídas, ou, por outras palavras, a «anima», a harmonia suave, a maternidade, o olhar feminino, a mulher, eram peças fundamentais no equilíbrio da composição. Refiro o exemplo do quadro do Outono, em que um dos actores interpreta um monólogo dirigido a uma mulher (Anexo 4), com cujas palavras a minoriza; no entanto, com essas mesmas palavras se engrandece a condição feminina, sustentada pela imobilidade dos três actores que representam essa mulher ou a Mulher. Atrás do actor que fazia a personagem de Velho encontravam-se os outros três actores que, em coro se vestiam de mulher, colocando lenço, xaile e saia. Durante a construção desta cena fomos pedindo aos actores que não imitassem ou fingissem ser uma mulher; mas que procurassem a delicadeza no gesto, a harmonia do movimento e o olhar maternal da mãe que embala no regaço o seu pequeno filho. Esta cena era povoada de um grande silêncio e uma enorme escuta destes três actores, que encontraram a expressão e a harmonia do feminino dentro de si, no seu silêncio interior e na sua «anima».

Barba (1994) recusa fórmulas, rótulos que considera «modismos», afirmando ainda que Ocidente e Oriente se influenciaram mutuamente. O que o autor pretende dizer, em nosso entender, é que as formas não são estanques, a invenção de um teatro completamente novo é impossível, pois todos somos permeáveis às outras culturas. Mas a história é feita de pessoas e de pessoas é também feito o teatro, sendo o mesmo delas e para elas.

A memória viva encontra-se sufocada sob essas fórmulas e esses sujeitos colectivos. Perde-se o sentido da presença irreduzível e cheia de contrastes dos homens e mulheres que, socializando suas necessidades e visões pessoais, suas feridas biográficas, seus amores e repulsões e até o próprio egoísmo e solidão, inventaram o *sentido* do teatro, construíram peça por peça a geografia mental e a história na qual navegam nossos barquinhos teatrais. Estes homens e estas mulheres são o nosso verdadeiro passado, não as grandes generalizações históricas.

Existe um anonimato fruto da equiscência aos espíritos dos tempos. É o anonimato do todo. A nossa voz está sufocada por tudo o que nos foi derramado pelos outros, pela cultura, pela sociedade, pela tradição que nos circunda. Neste caso somos anônimos porque as ideias recebidas nos baptizaram e deram um nome.

Mas existe um outro anonimato, o do vazio, obtido na primeira pessoa, feito não do *que se sabe* mas sim do *que eu sei*.

É o resultado da revolta pessoal, da nostalgia, da recusa, da vontade de encontrar a si mesmo e de perder-se. [...]

É necessário projetar o próprio espectáculo, saber construí-lo e pilotá-lo em direção ao redemoinho onde ele se rompe ou então assume uma nova natureza: significados não pensados anteriormente, que seus “autores” observam como enigmas.

Não é possível usar esta técnica sem uma intervenção sobre o tecido vivo que é o nível pré-expressivo. (Barba, 1994:61)

Para Barba (1994) a palavra «actor» deve conter, no seu campo semântico, a ideia de «actor-bailarino», quer se trate de um homem ou de uma mulher, pois teatro e dança são um só conceito, não podendo estas duas expressões ser dissociadas. De facto, se observarmos a Ópera de Pequim ou o Teatro de Bali, ambas são uma só coisa. Ainda que se explore a imobilidade, a dança dos sentidos é permanente e o ritmo reside na musicalidade do corpo no espaço, não só nas palavras ou na acção. Este domínio dos impulsos e das pulsões interiores, que Barba tenta consciencializar no trabalho do actor é o que ele chama de nível pré-expressivo, que se prende com a questão da presença do actor, «seu *bios* cénico» (1994:23). No entanto, estas técnicas podem ser, em seu entender, conscientes e codificadas, ou então inconscientes, mas estão implícitas no trabalho de preparação e repetição teatral. Tal como Copeau<sup>2</sup> descobriu com a sua máscara neutra, também Barba se preocupa com a «qualidade extracotidiana» (1991:23) do trabalho do actor. Mesmo que o actor esteja imóvel, essa imobilidade não é total, mas essa acção, ou não acção, tem de prender a atenção do espectador antes de a mensagem ser transmitida. «Trata-se de um *antes* lógico, não cronológico» (Barba, 1994: 23).

É interessante observar aqui como as diferentes técnicas de representação se cruzam. O «extracotidiano» de que nos fala Barba, traz-nos à memória a técnica da máscara desenvolvida por Copeau, onde o uso da máscara neutra era um método que permitia ao aluno consciencializar-se dos seus vícios e tiques corporais, adquirindo, assim, um maior conhecimento e domínio do seu corpo. No entanto, o uso da máscara, mesmo já as expressivas ou larvares exigem do actor uma gestualidade não-quotidiana. Por outro lado, na *commedia dell'arte*, por exemplo, o actor deve reter o seu movimento no seu momento mais amplo, onde o gesto é mais expressivo e fixar aí a imagem, para otimizar o recorte da figura e o desenho dos corpos e da acção ficar mais definido no quadro da cena. Compreendemos agora a questão de dilatação e condensação de que nos fala Barba. Percebemos, assim, a dança entre o compromisso interior, íntimo, mínimo, minúsculo, microscópico e o macroscópico - corpo dilatado – de que nos fala Barba nos seus estudos.

Ainda para o mesmo autor o trabalho do actor funde três aspectos que correspondem a três níveis de organização. O primeiro aspecto é individual e tem que ver com a personalidade e individualidade social de um actor, que é um indivíduo «único e irrepitível» (1994: 25). O segundo aspecto prende-se com a estética da cena ou o contexto histórico-cultural em que se

---

<sup>2</sup> Os dados relativos a Copeau, à máscara neutra e técnica da máscara foram recolhidos no âmbito da formação em máscaras, ministrada por Filipe Crawford, na Escola da Máscara - Teatro Casa da Comédia, em 2008.

manifesta a individualidade do actor. O terceiro aspecto refere-se à utilização do corpo e da mente segundo técnicas, neste caso, «extraquotidianas», que não variam, malgrado estilos ou culturas. «Os primeiros dois aspectos determinam a passagem da pré-expressividade à representação» (1994:25) e o terceiro é do domínio da transculturalidade, aspectos que se manifestam na individualidade de vários actores, ainda que pertencentes a universos referenciais e vivenciais perfeitamente diversos. «Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do actor modela-se segundo princípios diferentes da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama “técnica”» (1994: 22).

«No trabalho, generosidade quer dizer ser exigente. “Exacto” vem de “exigir”. Na verdade, precisão tem a ver com generosidade» (1994:11). Subscrevemos estas palavras de Barba e durante o nosso processo de trabalho foi uma premissa que mantivemos sempre presente. Cada um tinha a sua individualidade, as suas referências e preferências, e, assim, construímos um universo onde confluíssem as vontades de todos. Criámos e montámos um espectáculo único, porque só foi possível com todos os indivíduos que participaram. Se fossem outros, com certeza, teríamos um outro espectáculo. E é isto que é fascinante, estes encontros, trocas e partilhas que resultam em produtos únicos e irrepetíveis. Para isso não podemos estar presos a formas, ideias, ou caminhos muito bem definidos. Pela mesma razão o nosso espectáculo manteve sempre a palavra “projecto” no seu título, porque foi um processo em constante alteração, cuja meta não estava totalmente definida à partida: «Não existe descoberta se a rota já está fixada» (Barba, 1994:241). Todos os dias os seus participantes traziam um contributo novo e, às vezes, isso alterava tudo. Começámos por criar uma estrutura, mas a sua carne foi-se formando passo a passo, dia-a-dia, resultado das interacções. Não obstante, o rigor, a organização, a exigência e a generosidade nortearam este projecto e fizemos questão que assim fosse. Propusemos vários exercícios e técnicas que os nossos actores pudessem dominar, que os ajudasse a consciencializar-se do seu próprio Eu em cena e que fossem úteis para a construção do espectáculo. Referimos, a título de exemplo, os exercícios de respiração e treino vocal, a exploração do corpo no espaço, a coesão do grupo na exploração de ritmos e tensões, a técnica da máscara, a mímica, o coro.

Tal como o movimento e o gesto, também a imobilidade e a presença, o olhar, foram trabalhados. Isto remete-nos de novo para Barba (1994) quando este aborda de forma bastante dissecada a questão da imobilidade que, segundo o autor, para Meyerhold é a «pré-actuação»; para Grotowski, o «antemovimento»; para Decroux, a «implosão» – imobilidade em

movimento, que Ingemar Lindh reformula para «executar a intenção na imobilidade». Este é o momento em que a energia é suspensa e o actor se prepara para agir. O «sats» (palavra norueguesa) refere-se a este trabalho de tensão e manipulação de energia e impulso que preparam a acção de forma a que ela seja credível e agarre o espectador: «No instante que precede a acção, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser libertada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o actor experimenta a sua energia na forma do *sats*, preparação dinâmica» (1994:84). Esta cinestesia da imobilidade foi trabalhada por muitos outros criadores, como é o caso de Pina Bausch que imobilizava os seus bailarinos para que dançassem no corpo e não com o corpo. O corpo estático remete para uma mente activa. Não se trata nesta matéria apenas do intérprete. Falamos também da mente activa do espectador ao ser confrontado com um quadro estático, dos movimentos ou reacções interiores que essa “acção parada” lhe poderá suscitar.

Durante os ensaios do nosso projecto trabalhámos os níveis de energia e de tensão, este momento anterior à acção, que é fundamental à acção em si. Destes exercícios resultaram, por exemplo, o início do espectáculo – imobilidade e impulso colectivo – e o quadro do Outono que referimos anteriormente. Julgamos serem estes dois exemplos bastante ilustrativos de como, na prática, resultou algo que experimentámos em ensaio ou, como prefere Barba (1991), «treinamento». Quanto a esta questão Barba (1994:83) cita Béatrice Piccon-Vallin: «A imobilidade é a norma, o movimento é um acontecer. A palavra e o acontecer são estados anormais. Cada movimento deve emergir e emanar da imobilidade, fundo sobre o qual o movimento é desenhado».

A esta dança de impulso e contra-impulso, o «sats», todos os movimentos do actor surgem de uma sequência de estímulo-resposta, acção-reacção. Este processo prende-se também com a preocupação em despertar a surpresa no espectador, uma acção em cena provoca também uma reacção no espectador. Esta é uma relação dialógica, a do actor com o espectador. A imprevisibilidade, a não antecipação das acções, provoca um acontecimento. Na previsibilidade não há acontecimentos. Suponhamos que o espectador já conhece o texto, a reacção genuína dos actores no momento presente é o que manterá o interesse no espectador. Estas últimas ideias são suposições nossas, pois recordamos as aulas de técnica da máscara, ministradas por Flipe Crawford na Casa da Comédia, em 2008, e em que este nos alertava para a importância dos acidentes. O acidente em cena nunca deve ser ignorado, pois sem acidente não há acontecimento. O actor está apenas a seguir um guião, o que se torna previsível para quem assiste; sobretudo, se for o caso acima mencionado, do espectador que

vai assistir à representação de uma peça cujo texto já conhece. Segundo Barba, o actor «deve adaptar-se à situação, deve pensar com todo o corpo, reagir com o corpo inteiro» (1991:60). Mais à frente, na mesma obra, este autor vem de encontro às ideias referidas sobre a técnica da máscara:

Acontece muitas vezes que os actores [...] não só analisam um conflito, deixando-se guiar pela objectividade do *logos*, contando uma história, como também *nela e com ela* dançam, segundo o desenvolver do *bios*. Não se trata de uma metáfora: isto quer dizer, concretamente, que o actor não permanece subjugado à trama, não interpreta um texto, mas cria um contexto, move-se à volta e por dentro dos acontecimentos. Por vezes, o ator deixa que estes acontecimentos o conduzam, outras vezes é ele quem os conduz e, outras ainda, separa-se deles, comentando, sobrepondo-se, atacando, recusando, seguindo novas associações, saltando para outras histórias. A linearidade da narrativa é abalada através de mudanças constantes do ponto de vista, dissecando a realidade conhecida, estreitando os laços entre objectividade e subjectividade. (Barba, 1991:196-197)

Este acreditar num processo de criação de imagens através dos «inputs» de cada um de nós, os intervenientes na construção do nosso espectáculo, suscitou algumas vezes a dúvida de um dos actores, o qual pedia sempre explicações muito lógicas e ilustrativas do que tinha de fazer. Mais uma vez, tomamos o quadro das três mulheres como exemplo. Os actores que faziam as mulheres só tinham de permanecer estáticos, enquadrados, emoldurando o monólogo que estava a ser interpretado pelo quarto actor. O desenho que cada um recortava para “a sua mulher” vinha de uma memória individual, de um impulso e de uma reacção perante o objectivo da cena e ainda a sua própria construção de quem seria aquela “mulher”, personagem à qual estava a emprestar o seu corpo. A mulher, a mãe, a ouvinte, a sofredora, a humilhada, todos estes conceitos foram discutidos; mas cabia a cada um encontrar a sua “posição”, a sua postura, a energia adequada, a emoção requerida. Ainda assim, o referido actor pergunta: “Quem somos nós aqui? Somos vizinhas à janela?”. Ou seja, este actor, enquanto auto-espectador necessitava de uma explicação lógica, de uma narrativa naturalista para encontrar segurança no que estava a fazer. Obviamente a resposta não lhe foi dada, foi-lhe pedido que escolhesse, no seu interior, a resposta para aquela questão. Dissemos-lhe: “Podes ser o que tu quiseres”. Foi esta liberdade de acção e opção que procurámos também neste trabalho, para que vários contextos fossem criados. O actor decidiu que a sua “mulher” era a mãe da personagem que dizia o monólogo, pois era o mais velho. A escolha era individual, porque não havia uma única visão, era uma imagem, uma paisagem humana, de onde podiam escorrer emoções diferentes a cada olhar: «O actor utiliza a mesma liberdade e os mesmos saltos de pensamento em acção, guiado por uma lógica que o espectador não pode reconhecer imediatamente» (Barba, 1991:197). «Cada acção teatral, cada figura, cada

personagem vive contemporaneamente em dois universos diferentes: o espectáculo do qual forma parte e o corpo do actor» (Barba, 1991:251).

O teatro vive não só do jogo de contracenar entre os actores, mas também do actor com a cena; e ainda dos actores com o público. Não queremos, obviamente, cair no «etnocentrismo teatral» (Barba, 1991:25) que vê no espectador o seu objectivo final, ou seja, o produto final tomado como preocupação única durante o processo. Valorizamos, tal como o autor referido, o processo criativo, as relações criadas entre os actores durante esse processo e as idiossincrasias, das quais cada espectáculo é fruto. Convém verificar, no entanto, o que Barba entende por espectador, mas antes, convém lembrar que o mesmo distingue muito bem público de espectador. Público é a massa das pessoas que assistem ao espectáculo e do qual sai a crítica. Espectador é o indivíduo. Este indivíduo não é só a pessoa que vai assistir ao espectáculo, é também cada um dos actores, o encenador e qualquer restante interveniente que «activos na composição do espectáculo, não são, contudo, donos dos seus sentidos» (1991:199). Na mesma obra, o autor afirma que o encenador tem a tarefa de pôr em cena a atenção dos espectadores, através das acções dos actores. Para isso é necessário criar condições favoráveis que lhes permitam encontrar o seu sentido pessoal no espectáculo. Também é necessária a atenção para com o espectador, procurando «romper as uniões óbvias entre as acções e seus sentidos, entre acção e reacção, entre causa e efeito, entre actores e espectadores» (1991:200). Desta forma desenvolve aquela que irá chamar de «Técnica do director como espectador». Esta técnica assenta no distanciamento e na identificação, pressupondo os diferentes olhares de três espectadores e ainda imaginando um quarto:

Chamo a estes de quatro “espectadores-base”:

- A criança que olha as acções ao pé da letra;
- O espectador que acredita que não compreende, mas que, sem saber, dança;
- O *alter ego* do director;
- O quarto espectador, que olha através do espectáculo como se não pertencesse ao mundo do efêmero e da ficção.

Cada momento do espectáculo deve estar justificado aos olhos de cada um destes quatro espectadores. (Barba, 1991:201)

Também Copeau defendia que qualquer gesto, movimento ou mudança em cena tinha de ser justificado. Algumas ideias referidas nos escritos de Barba vão ao encontro de Copeau, que procurava, nos seus trabalhos, um contacto directo do palco com a plateia, fazendo com que os seus actores representassem de uma forma objectiva, sugerindo a realidade, não a imitando. Desta forma chega, através da máscara neutra, ao gesto não quotidiano do actor, à sua consciência e domínio corporal; afastando-se ostensivamente do realismo-naturalismo,

empunhando o estandarte do rompimento da quarta parede. Acreditamos que o que Barba, por seu lado, pretende é que a encenação deve explorar esse diálogo com o universo referencial de quem assiste e explorar as possibilidades que diferentes memórias poderão despertar.

Ao longo do processo do “Projecto Bragança” muitas vezes os nossos actores proferiam as palavras de preocupação: “As pessoas cá de Bragança não vão perceber isto!” ou “se formos para as aldeias os velhotes vão ficar a olhar para nós!”, ou ainda “lembro-me de a minha avó me falar disto” e “isto é bom porque assim os nossos amigos brasileiros que vêm ver vão ficar a saber mais sobre nós”. Estas palavras ilustram como a questão da recepção e a forma do objecto a ser trabalhado eram uma preocupação dos nossos actores. No seu trabalho não excluía a questão da comunicação com o outro, preservando, ao mesmo tempo, cada um a sua individualidade: «O teatro antropológico é o teatro cujo ator enfrenta sua própria identidade. [...] Sublinha as unicidades de cada indivíduo, ou de cada actor, de cada grupo, de cada horizonte histórico-cultural. Teatro antropológico significa ainda fortalecimento de nosso eixo-identidade» (Barba, 1991:189). Os nossos actores buscavam as suas raízes, a sua identidade, o seu olhar, mas procuravam conseguir devolvê-las sob um olhar, que sendo o seu, deveria ser lido pelo outro. Acreditamos, no entanto, que ainda não tivessem percebido que essa leitura, essa recepção, essa devolução poderia ser subliminar, ao nível do segundo espectador-base mencionado anteriormente. De facto, tal como refere Barba, o público ocidental «não está habituado a uma expressão física que não seja imediatamente mimética e nem se enquadra nas convenções da dança» (1991:197). Mesmo assim resolvemos arriscar.

A primeira parte do espectáculo “Projecto Bragança” era coreográfica, o elemento do texto (falado) seria do domínio da segunda parte. Fazemos esta divisão, que não coincide com nenhuma divisão dramaturgica, mas que, neste contexto, nos parece fazer sentido para melhor compreendermos o que aqui pretendemos registar. Tratava-se de um início que olhava para o passado, para uma memória, evocando uma viagem. Os actores moviam-se e imobilizavam-se pelo espaço, carregando malas, num movimento fluido e coral, em atitude de expectativa, sonho, procura, num quadro preenchido pelo som ruidoso de um carro em andamento, dificilmente identificável. Era um jogo de movimento, som e luz que não pretendia ilustrar uma cena ou uma acção concretas. O que se pretendia era convocar uma reacção cinestésica, uma memória, uma predisposição, vontade sob a forma de curiosidade em seguir viagem. Esta cena nasceu de improvisações e experiências com os actores e com o trabalho de recolha de sons e imagens que os próprios tinham feito. A questão da viagem conduziu à utilização das malas e as imagens provocadas pelos corpos dos actores no espaço despertaram em nós as

emoções que atrás descrevemos e que pretendíamos convocar no público. Neste caso parecemos que funcionou aqui a técnica do director-espectador, apesar de ter sido um acaso. Mas, tal como na técnica da máscara, são os acasos, os acidentes, que fazem evoluir a acção, neste caso, a construção do espectáculo. As acções seguintes, ao longo da primeira parte, também se incluíam nesta matriz de gesto e movimento, mantendo sempre a consciência do corpo no presente. Várias vezes era pedido aos actores, outras vezes eles próprios o solicitavam, que assistissem de fora à cena que integravam para poderem ter um outro olhar (e também sobre o todo) acerca do que estavam a construir, ou seja, o que estavam a fazer acontecer.

No nosso processo de trabalho, fizemos algumas incursões pelas aldeias circundantes da cidade de Bragança, entrámos nos cafés, falámos com os locais, metemos conversa com a senhora que ia buscar água à nascente, porque aí a água é melhor. Nessas conversas procurávamos, sobretudo, ouvir, escutar, receber os relatos, os desabafos, as histórias de quem fala, mas não se deixa fotografar, de quem sabe as canções, mas não canta porque a sua voz já não é boa, de quem sorri e depois foge muito apressada com uma ninhada de gatinhos-bebés à sua volta. Dizia-nos a mesma senhora de Guadramil (aldeia do distrito de Bragança), com um cântaro vazio na mão, que tinha muita pressa (no entanto ia perpetuando a nossa conversa, da qual ela era a protagonista), que a sua vida tinha sido só trabalho, muito duro e árduo, que não tivera oportunidades na vida, que o frio lhe entorpecera mãos e pernas e que a sua saúde agora se ressentia disso; mas que estava muito preocupada com o futuro dos jovens hoje em dia. Este mútuo entendimento, esta capacidade para pensar no outro, apesar da sua própria miséria, apesar do seu casaco desfiado, da sua saia amarelecida pelo tempo, apesar da pressa para ir buscar água à nascente antes que anoitecesse e antes que o rio gelasse, é comovente. Foi com este diálogo sem palavras, conduzido por sinais outros, os da emoção, do coração, que tentámos contagiar o nosso espectáculo. Um momento em que se cruzassem as inquietações da senhora, que não queria ser fotografada porque a sua cara já estava muito enrugada, com o olhar de uma população mais nova, sua sucessora nesta sociedade, foi um dos objectivos do nosso projecto. O olhar da velha senhora, o seu trabalho árduo, o seu esforço em seguir, o seu sorriso despovoado de dentes foram algumas das memórias que procurámos transpor para a cena, não de uma forma ilustrativa, mas através de uma ritualização de acções, que pretendemos devolver com um sorriso de agradecimento mascarado de teatro.

Eugénio Barba denomina um dos seus capítulos de «Viagem: “troca”» (1991:101-118), e explica-nos como ele e a sua companhia de actores não eram filantropos, ou seja, não

ofereciam apenas as suas representações às populações a troco de nada, pois precisavam de sobreviver. Assim, relata-nos uma experiência de “troca” entre uma população norueguesa (o Odin Teatret), cuja língua e culturas escandinavas nada tinham em comum com Carpignano, uma cidade do Sul de Itália. Eles eram o «corpo estranho» e, por isso, a comunicação para chegar àquele povo italiano iniciou-se através de músicas tradicionais do seu país, às quais a população respondeu com músicas tradicionais da sua terra. Das canções, passaram às danças e, em breve, um grupo de habitantes de Carpignano estava a representar breves cenas improvisadas para o seu público do Odin Teatret, o que resultou numa festa colectiva, da qual todos participaram.

Não conseguimos esta festa colectiva de “troca” entre o nosso “Projecto Bragança” e a restante população, mas esta dança de contributos recíprocos deu-se a outro nível. Foi a conversa da senhora que ia buscar água à nascente que, sem se aperceber, fez, para nós, um monólogo sobre a sua infância e juventude, fazendo-nos viajar no tempo; foi o senhor da loja espanhola em Rio de Onor, que, à medida que nos fazia perguntas acerca de quem éramos e o que pretendíamos com o nosso trabalho, nos foi dando os relatos de como o pai ajudou vários políticos portugueses a fugir do país no tempo da ditadura. Portugueses atravessando a fronteira, esquivando-se dos carabineiros, pela mão de um espanhol, habitante de uma aldeia partilhada pelas duas nações. Foi um regressar a Franco e a Salazar, à emigração, ao contrabando, aos intelectuais fugidos da PIDE, à repressão política, à opressão social; ao mesmo tempo que comprávamos “galhetas” e chocolates. Agradecemos todas aquelas histórias e convidámo-lo a assistir ao nosso espectáculo. Bebemos destas pessoas, e tantas outras, e tal como a velha senhora, sorvemos não do rio, mas da nascente, onde a água é mais límpida e mais pura. Fotografámos os despojos de um passado, casas e pedras, que, prestes a ruir, nos dão ainda um último sopro do que foi um passado não muito distante, mas que habita já num preocupante esquecimento. Por isso convocamos a memória no nosso espectáculo, por isso procurámos devolver, com a mesma sensibilidade com que a recebemos, a matéria-prima que nos foi dada, para assim esculpir o nosso presente em estátua viva e o devolver numa “troca” justa.

## 4. Rituais de passagem – limites e fronteiras

Segundo Hendrik Neubauer (2008), no ensaio “Rites of passage”, os rituais de passagem baseiam-se nos padrões de vida básicos, que são os mesmos em qualquer sociedade do mundo. O historiador e jornalista alemão refere que ao nascer, os recém-nascidos deixam o mundo dos que ainda estão por nascer («unborn world»), sendo introduzidos no mundo dos vivos. No entanto, só na altura da puberdade, os jovens são separados dos grupos das crianças através de rituais de passagem e integrados no mundo dos vivos, ou seja na sociedade. Os que morreram são libertados deste mundo através de funerais e cerimónias que os conduzem para a comunidade dos mortos. Todas estas cerimónias têm o objectivo de obter o controlo sobre as dinâmicas sociais. Em todas as culturas, a fase da juventude é marcada por um sentimento de revolta, rebelião e insubordinação, acompanhado ainda pelo medo e uma certa fragilidade. Este fenómeno é mais gritante nas grandes metrópoles, mas até numa pequena aldeia do interior africano ele pode também ser observável. A grande diferença reside na rigidez na imposição de limites colocados aos jovens. Nas sociedades denominadas como «natural religious societies» (2008:202), é a comunidade que é tida em conta e não o indivíduo. Esta ordem social de restrição baseia-se na noção de que deuses e demónios não são, na sua generalidade, bons ou benevolentes, sendo, em vez disso, temperamentais e coléricos. Assim, estes “seres”, acreditam, precisam de ser seduzidos e acalmados através de um bom comportamento, sacrifícios, magia e tabus. Também a ligação quotidiana com os seus antepassados é marcada pelo medo, apesar do grau de familiaridade. Nas sociedades aqui abordadas, quando um membro entra num novo período da vida, é exigido ao “noviço” que passe por provações, que podem variar bastante de uma cultura para a outra.

Neste estudo é citado o etnólogo francês Arnold Van Gennep (1873-1957) que apresentou as diferenças culturais em volta do globo<sup>3</sup>: «A própria vida torna necessária a passagem de um grupo para o outro, de uma situação social para outra»<sup>4</sup> (2008:202). Van Gennep focou-se na importância dos ritos nas sociedades, tendo concluído que todos os rituais de passagem estão estruturados em analogia com ritos de “lugares” ou de passagem de fronteiras. Para melhor explicar a sua observação, compara a sociedade a uma casa com muitos quartos. Quando nos deslocamos de um quarto para o outro é como se

---

<sup>3</sup> : *Les rites de passage* (Paris, 1909) in Neubauer (2008).

<sup>4</sup> Tradução nossa.

atravessássemos uma porta. Na mesma obra descobre que os rituais de passagem seguem sempre três fases que se sucedem: separação, limiar e incorporação. Na fase da separação o “lugar” em que o indivíduo se encontrava dissolve-se; na fase do limiar, o indivíduo parece flutuar entre os dois mundos, não se encontrando em nenhum deles; finalmente, na fase da incorporação o indivíduo é totalmente integrado no novo “lugar” ou estado.

De acordo com Van Gennep, tendo em conta o ensaio de Neubauer (2008:202) os processos de passagem “naturais” («rites of natural passage»), como é o caso da puberdade, não podem ser representados ou reconstruídos, uma vez que marcam transições sociais, as quais podem não coincidir necessariamente com mudanças físicas. Assim, os rituais de iniciação não marcam verdadeiramente o início da maturidade sexual, o que eles definem é a maturidade social ou, ainda, o facto de o jovem ter atingido a maioridade. Uma vez reconhecida a sua maturidade perante o ponto de vista social, os jovens são inteiramente integrados nas obrigações da comunidade.

Ainda em Neubauer (2008), podemos verificar que, em vários pontos do globo, as mudanças sociais provocaram alterações nas celebrações destes rituais, sendo uma das causas principais o abandono das terras, principalmente pelos homens, para ir buscar trabalho fora das suas aldeias, não conseguindo voltar a tempo das festividades. Outra causa importante para a alteração destas estruturas é a escolaridade obrigatória. Os jovens (rapazes e raparigas) abandonam as aldeias, para irem estudar nos centros urbanos, de onde dificilmente regressarão à sua região para a celebração dos rituais no tempo em que era suposto. Desta forma, estes jovens só poderão ser iniciados quando voltarem. Os rituais de iniciação social só ocorrem quando existem candidatos suficientes nas comunidades, pelo que a frequência das celebrações está a diminuir, estando a aumentar a média de idades daqueles que estão prestes a ser iniciados. Este processo não causou, todavia, o fim das celebrações de iniciação, provocando apenas uma adaptação às novas condições.

De referir ainda que, segundo Neubauer (2008), os rituais de passagem são diferentes para os rapazes e para as raparigas. O autor observa ainda a importância destes rituais de passagem para os homens, pois através deles abraçam uma grande responsabilidade para com a sua comunidade. Em sua opinião, esta consideração é relevante tendo em conta a necessidade de afirmação que os homens têm, hoje em dia, nas “estruturas sociais globalizantes”. Estas estruturas estão a afastar-se cada vez mais da imagem idealizada da masculinidade ancorada em sociedades organizadas de forma tradicional e ritual. A questão que este estudioso levanta é se os tradicionais rituais de passagem poderão ser vistos como

garantia de um bem-sucedido atravessar de fronteiras, ou seja, se poderão contribuir para a construção de uma ponte entre dois tempos: tradicional e o moderno.

#### **4.1. Bragança – distrito de fronteira**

Também Bragança é um distrito de fronteira, a sua situação geográfica encontra-se no limite do país. A ligação dos seus habitantes com Espanha é, em primeiro lugar, mais facilitada a nível de transportes e estradas do que, por exemplo, Lisboa. Esta proximidade encontra-se também nas semelhanças das festividades e rituais celebrados. A festividade que mais nos interessa, neste contexto, é a Festa dos Rapazes, na sua origem também um ritual de passagem para a idade adulta, ritualizado pelo uso de máscaras e tradições. Contudo, não podemos deixar de identificar pontos comuns abordados na leitura que fizemos anteriormente, com a situação que vivemos no processo de desenvolvimento do “Projecto Bragança”. Os caretos, figuras principais das Festas dos Rapazes, são “vestidos” por rapazes, saídos da puberdade ou já jovens adultos, mas solteiros, o que é um indicador de que estas celebrações têm, na sua génese, a marca da passagem do jovem para a idade adulta. Nos nossos dias, a escolaridade obriga, contudo, os mesmos jovens a abandonar as suas aldeias para um centro urbano para assim prosseguirem os seus estudos, tal como vimos na abordagem de Neubauer (2008). Também o grande êxodo migratório observado nos anos 60 e 70 do século XX, levou a que muitos homens (e algumas mulheres) abandonassem as suas aldeias para procurar trabalho, sobretudo em França. Esta conjuntura social e económica provocou, não só um abalo nos costumes, mas também uma mudança na tradição das celebrações locais, nomeadamente as Festividades de Inverno, também denominadas em muitas aldeias de Festas dos Rapazes. Por um lado, um despovoamento da região, por outro lado, o decréscimo demográfico do número de jovens para os rituais. No entanto, o esforço arrojado destas populações para perpetuarem as suas tradições e festividades que são, hoje e já de algumas décadas para cá, um ícone da cultura transmontana. Muito importante para o não abandono ou esquecimento destas tradições foi também o interesse por esta cultura da parte de gente vinda da antropologia cultural ou outras áreas de interesse de raiz popular. É o caso das recolhas áudio e videográficas efectuadas no mesmo período do êxodo da emigração por Michel Giacometti (1929-1990). O etnomusicólogo apresentou nos anos 70, na RTP1, o programa “Povo que canta”, cujos registos muito contribuíram para o nosso projecto na recolha de

músicas, canções, tradições, olhares e contextos. Não podemos deixar ainda de referenciar nomes como Benjamim Pereira ou António Pinelo Tiza, embora estes venham a ser abordados mais adiante na presente reflexão escrita. Estes estudiosos, além de outros, foram também uma grande fonte de pesquisa e de conhecimento sobre Bragança, as suas gentes, os seus costumes, os seus rituais e festividades e todas as idiossincrasias que conferem àquela grande comunidade e pequenas comunidades o seu carácter único. Os habitantes de Bragança não desconhecem o valor destes homens para a divulgação da sua cultura e é reconhecido o seu contributo para a continuidade dada às celebrações tradicionais.

Tal como dizíamos anteriormente, os rituais das Festas dos Rapazes e outras festividades mantiveram-se até hoje, devido ao empenho das comunidades em mantê-los, vendo aí um traço importante da sua identidade. Apesar de desenvolvermos adiante, de forma mais particular, os «rituais de Inverno com máscaras», como lhes chama Benjamim Pereira, não conseguimos evitar observar, ainda que de uma forma breve, como o estudo de Neubauer (2008), que se trata de uma visão global das culturas a nível mundial (sobretudo comunidades africanas, sul-americanas, norte-americanas e asiáticas), se revê também nas comunidades das aldeias do interior de Portugal, na orla da cidade de Bragança. Em conclusão, estas festividades sofreram mudanças, mas mantêm-se vivas ainda hoje e com uma expressão que não adivinha o seu esquecimento nos tempos futuros.

O conceito de “fronteira” adoptado no título deste capítulo reporta-se, assim, para os contextos dos rituais de passagem, para as diferentes fases da vida do homem, enquanto ser biológico e enquanto ser social, para a linha do mapa que separa Portugal de Espanha, assim como para a passagem de um universo real para um universo místico e a passagem da vivência e do testemunho para a linguagem teatral. Tivemos esta noção de limite, fronteira e passagem, na fase em que a facilitadora do processo se encontrava ainda em Lisboa e o seu grupo de trabalho em Bragança, criando um endereço electrónico comum que chamámos de [nulimite2011@gmail.com](mailto:nulimite2011@gmail.com). O nosso processo de trabalho em conjunto iniciou-se em Outubro e terminou no início de Março do ano seguinte. Estávamos no limite dos prazos a cumprir e das nossas disponibilidades. Assim baptizámos o nosso “canal de comunicação”, que era também o espaço virtual da comunidade do “Projecto Bragança”.

## 4.2. Música – Uma linguagem global

Segundo o ensaio do escritor e jornalista Max Annas: “The Global Language - Music” (Neubauer, 2008:74), o ser humano começou a comunicar através de sons muito antes de desenvolver a língua falada. A música existe desde que o Homem se começou a organizar em grupos sociais. Não há nenhuma cultura no planeta que não utilize a música e ela diz muito acerca dessa mesma cultura.

Para o autor do referido ensaio, é necessário, em primeiro lugar, libertarmo-nos da noção de que a música foi sempre uma comodidade preservada em gravações disponíveis em qualquer altura. Até à invenção da tecnologia com a qual estamos rodeados todos os dias, a música esteve sempre ligada a locais e ocasiões especiais. O que sempre a caracterizou foi o facto de ser tocada ao vivo<sup>5</sup>. Max Annas refere que as razões e as ocasiões para fazer música ao longo dos tempos foram muito variadas. Os festivais e cerimónias de todos os tipos inspiraram não só percussionistas, bateristas, outros instrumentistas, cantores e compositores, mas também a música que ouvimos diariamente no rádio ou na televisão. A música tornou-se ao longo dos tempos um meio de identificação.

Ainda no mesmo ensaio podemos ler que, independentemente de qualquer género, região ou contexto conducente à criação de música, é necessário distinguir a música escrita, anotada, da música que foi passada apenas através de “performances directas”, registada apenas na memória dos ouvintes. No III milénio a.C., a escrita da música já existia no Egipto, e entre os séculos IX e XV d.C. desenvolveu-se na Europa, sendo ainda hoje utilizada. Uma vez que a literacia, incluindo a leitura musical, não era muito difundida fora dos mosteiros e dos palácios da Europa, presume Max Annas que muita da música criada foi passada de uma forma tradicional, ou seja, “reconstruída através do ouvido”. Isto é de facto verdade em sociedades que viveram sem escrita, como é o caso de muitas sociedades africanas. «Não há música tradicional em África», diz-nos Annes citando a cantora do Mali, Rokia Traoré, comentando a situação no seu continente: «Os europeus chamam tradicional a algo que tenha passado de geração em geração, sem ter sofrido mudanças. Mas isso não acontece em África. Aí, a música sempre foi passada no sentido de ser acrescentada pelo novo indivíduo que a aprendia. O facto de a música não ser escrita significava que os músicos que a tocavam

---

<sup>5</sup> «Music had always been linked with specific places and occasions, characterized by direct performance» (Neubauer, 2008:74).

reflectiam o seu tempo na sua música. Desta forma, falamos de um processo criativo que é infinito»<sup>6</sup> (Neubauer, 2008:74).

Domingos Morais, ao participar numa mesa redonda, organizada pelo Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa, denominada “Folhetos de cordel, memória e percursos”, no âmbito do evento Contemfesta 2011, fala-nos acerca da música popular no que concerne ao conceito literário de cordel. O investigador de etnomusicologia fala-nos de como a rima ajuda a memorizar e ainda de como a música é o suporte que, ao longo dos tempos, fez com que os textos ganhassem uma base de sustentação. “A música ajuda à prosódia”, afirma. Na mesma intervenção, Domingos Morais refere como, ao longo do século XX, os avanços tecnológicos permitiram que haja uma memória do que se canta, que antes não havia: «Temos hoje um pequeno lampejo, por exemplo através da partitura, do que terão sido as interpretações musicais dos cantautores, mas pouco mais sabemos. Provavelmente é mais uma aproximação. E as gravações alteram aquilo que é a nossa experiência de relação».

Se recuarmos no tempo, apercebemo-nos que este património imaterial que é a música, foi sendo preservado e transportado ao longo das várias eras da humanidade pela memória passada de geração em geração. Todo este processo implica não uma reprodução fiel do que foi cantado ou tocado, mas uma visão do que foi ouvido e, ainda que de uma forma espontânea e não consciente, adaptado ao tempo presente em que a performance tem lugar. Acerca das recolhas da música tradicional de Trás-os-Montes junto das gentes de cerca de quarenta e cinco aldeias daquela província, recolhidas e seleccionadas por e Giacometti e Lopes-Graça (1998), refere este último:

Não pode deixar de causar admiração o facto de, provindo a maioria destes cantos de épocas tão longínquas, terem eles chegado até nós na sua quase integral pureza, conservando do mesmo passo as suas funções na vida da colectividade. [...]

Esta gente encontramos-la no humilde tugúrio do lavrador, entre as gavelas queimadas do sol, ao longo das procissões de carros rangedores, e espontaneamente ela se prestava às duras exigências da tomada de som. Por vezes [...] cantou até ao romper da alva as mais autênticas e doridas canções, que trazem e impõem ao presente as reminiscências do passado.

Em Tuizelo, perto de Vinhais, julgámos crer num milagre, ao ouvirmos trautear romances como os de *Dona Filomena*, *D. Fernanda* e *D. João*, esquecidos noutros lugares ou conservados apenas na memória dos velhos. [...]

A música folclórica é – e a de Trás-os-Montes é de uma maneira singular, inconfundível, que se faz evidência e presença. Ela situa-se e situa-nos. Situa-se num determinado ambiente geográfico e social, com que parece formar corpo, ou de que parece ser emanação directa. E situa-nos a nós numa vivência, que se nos impõe pelo que nos comunica como sentimento e autenticidade.

---

<sup>6</sup> Tradução nossa.

Daqui depreendemos como a música sempre esteve ligada à vida do povo transmontano e, ao que parece, apesar de não possuírem, até às primeiras décadas do século XX qualquer registo sonoro ou escrito, a preservaram de forma pouco alterada ao longo dos tempos. Também o facto de o conhecimento erudito estar fechado em conventos e palácios, no caso da Europa, tal como refere Annas, fez com que o povo reproduzisse, à sua maneira, alguma dessa música. É assim que encontramos versões tão diferentes de, por exemplo, romances que eram cantados e tocados nas cortes ou ainda versões “popularizadas” de músicas litúrgicas, como poderemos observar adiante.

A música, que Michel Giacometti, tal como Eugénio Barba, não divorcia da dança, esteve sempre no quotidiano das comunidades do nordeste do nosso país, acompanhando o seu quotidiano, nas mais variadas tarefas ou actividades. O povo transmontano, ligado à terra e aos ciclos da natureza, harmoniza o seu ritmo e as suas danças de trabalho, lazer ou religiosas num permanente cantar e escuta. Os «carros ragedores» de que falamos ao citar Giacometti, identificavam os seus proprietários. Cada carro (carroças puxadas por gado, entenda-se) tinha o seu guincho particular, pelo que, ao ouvir o barulho de um determinado carro, a população sabia quem se aproximava ou por ali passava. Os sons faziam parte da estruturação do grupo. A sua existência prende-se com a vida da própria população, como é o caso ainda da sonoridade do sopro do corno que era o canal de comunicação entre os vários aldeões que pastoravam o gado à vezeira. Ante o tocar do corno de manhã, os donos abriam a porta ao seu gado que se deslocava sozinho ao pastoreio, vigiado por um só pastor. Ao final do dia o corno era tocado de novo, anunciando o retorno do gado aos seus donos. Também as reuniões nocturnas, os serões, eram locais de congregação e de integração: as pessoas reunidas tocavam e cantavam. As mulheres contavam histórias e lendas antigas.

Esta particularidade da escuta teve a sua expressão numa das primeiras cenas do nosso espectáculo onde, ao som de um automóvel em andamento, as crianças paravam as suas acções, num congelar do movimento, ante a aproximação de alguém. As personagens que entravam, todas feitas pelo mesmo actor, representavam figuras típicas de todas as aldeias, mas que não eram naturais de lá, eram “estrangeiros”: o médico, o padre e o professor. Sendo este um trabalho de Teatro e Comunidade é interessante o facto de aquele actor ser também ele um “estrangeiro” em Bragança, sendo aí professor, é natural da cidade do Porto.

Voltando à questão da música:

Note-se a extrema severidade desta música, destes cantos, o seu carácter despido de todo e qualquer sentimento ou preocupação de “agradabilidade”, o seu “desenfeitamento”, a sua cor terrosa, - o que tão bem vai com a paisagem de linhas e volumes duros, ensimesmados, com o génio rude, inteiro, da gente transmontana e o patriarcalismo dos seus costumes. (Giacometti e Lopes-Graça, 1998)

Pareceu-nos muito importante esta consulta de músicas tradicionais, pois que carregam consigo a alma do povo que as canta, o seu contexto geográfico e a sociedade patriarcal (referência que nos remete uma vez mais para a questão do género). Durante o processo de ensaios, ouvimos várias vezes as “alvoradas”, trechos instrumentais tocados de manhã cedo pelas ruas das aldeias, anunciando o início da festa, normalmente religiosa; os “romances” cantigas de segada (ceifa) e malhadas (ou malhas), cantadas em antifonia de manhã, ao meio-dia, à tarde e ao pôr-do-sol; os autos de paixão e as músicas dançadas. Também ouvimos as “Encomendações das almas” que, segundo Giacometti, representam a «sobrevivência do antigo culto dos mortos associada aos simbolismos do Cristianismo» e que são «muito correntes em várias províncias de Portugal e em vias de desaparecer. Destinavam-se elas, por meio de uma canção cantada, a aliviar das suas penas as almas dos pecadores condenadas ao Purgatório» (Giacometti e Lopes-Graça, 1998). Escutámos ainda as canções de trabalho, cantadas nas pedreiras pelos capatazes, numa toada «sobre um insistente ritmo melódico» com o propósito de estimular o esforço físico dos carregadores de pedras, nas diversas tarefas de alvenaria. Por último, e das que mais sensibilizaram o grupo de trabalho, as cantigas de embalar, como é o caso do “Ró-Ró”, cuja melodia foi utilizada pelos actores que “vestiam” as três mulheres. A audição das músicas era acompanhada da leitura das letras, quando estas eram cantadas.

Cedo percebemos que era importante inserir este objecto de pesquisa no nosso trabalho prático. Coube aos actores fazerem as suas escolhas e trazerem também os seus contributos. Foi assim que tomámos conhecimento de bandas musicais como Galandum Galundaina (“Modas I Anzonas”, editado em 2005 e “Senhor Galandum”, editado em 2009) e Roncos do Diabo (álbum com o mesmo nome, editado em 2009). Muitas das músicas e canções recolhidas por Giacometti são tocadas por estes novos grupos musicais de raiz popular, num inebriante pulsar de gaita-de-foles, flautas de tamborileiro, tambores e outros instrumentos tradicionais. A facilitadora trouxe ainda para a mesa de trabalho a audição do álbum “Cantigas de Amigo”, com músicas tradicionais interpretadas por vários cantores e

músicos portugueses como Né Ladeiras, João Afonso, Luís Represas, Pedro Jóia, Gaiteiros de Lisboa e tantos outros. Algumas dessas canções encontrámos também na selecção de Lopes-Graça, como é o caso de “Deus te salve ó Rosa” (cantada por Paulo Costa e Viviane) e “Donde Vens ó Dona Ancra” (cantada por Nuno Guerreiro). A facilitadora trouxe ainda o álbum “Rimances” de José Barros e Navegante, que apresenta também temas importantes como o “Mirandum”. Muitos dos ensaios foram desenvolvidos ao som destes ambientes musicais.

Não fomos alheios à personagem do gaiteiro, cuja chegada aos lugares anunciava a festa popular, religiosa ou outras, como os casamentos por exemplo. O gaiteiro tocava a troco de pagamento, muitas vezes em géneros, tais como comida e bebida. Ser gaiteiro era uma forma de estar na vida. Eram trabalhadores rurais tocados por esta arte. A gaita-de-foles conquistou o seu lugar dentro dos recintos da religião católica. A princípio a sua presença era interdita dentro da igreja, mas com o tempo essa situação alterou-se, e as festas cristãs abraçaram também este instrumento pagão.

Perante a análise de todos os elementos referidos, o grupo escolheu a cantiga “Galandum” (cantada em dialecto mirandês) para inserir no espectáculo. A versão escolhida foi aquela recolhida nos anos sessenta por Giacometti e Lopes-Graça (1998), cantada sem acompanhamento musical por um habitante da região de Miranda. É uma canção dançada e, informam-nos o etnomusicólogo, remonta a «tempos assaz recuados». No entanto, foi inevitável o contágio da versão dos Galandum Galundaina. Os jovens estudantes estavam muito familiarizados com estas sonoridades mais recentes e fizeram um louvável esforço para retomar a entoação mais rude do aldeão. Para isso quase todos os dias pediam para ouvir a canção várias vezes, escrevendo cada um a letra nos seus apontamentos. A leitura da letra acompanhava a audição da canção, no sentido de incorporarem o todo musical que pretendiam. Sem gaita-de-foles, tambores ou quaisquer outros instrumentos musicais, os actores cantaram o “Galandum”, recorrendo à percussão física e sobre objectos de cena. A outra canção aproveitada para o espectáculo, como já dissemos, foi o “Ró-Ró”, canção de embalar. Nessa cena os actores, vestidos de mulheres, carregavam os panos brancos que fariam de mortalha, como se fossem bebés, numa dança de ciclo e de retorno. Apenas o refrão era cantado e marcava o final da cena, seguido de uma pausa, conferindo-lhe uma maior dramaticidade teatral. A voz dos homens, cantando a canção de embalar, pertencente ao universo feminino daquelas comunidades, encerrava um ciclo. Em seguida começava a cena referente à estação do Inverno e, por ser a época das festividades que pretendemos abordar

neste trabalho, introduzimos dois temas do álbum “Cantigas de Amigo”: “Senhora do Carmo”, um pequeno extracto de uma canção popular cantada por uma idosa transmontana, seguido de um misto de “Mira-me Miguel” e “Çarandilheira”, um conjunto transmontano interpretado por Genoveva Faísca, João Afonso e Toninho Afonso. Escolhemos esta última música por ser aquela que despertava nos actores, e na cena, maior impulso de festividade e alegria. É um som forte, contagiante, conseguido através do som da gaita-de-foles e dos tambores. Assim se verifica como o papel da música e dos ambientes sonoros, tal como o do cantor ou “tocador” esteve sempre presente na construção do “Projecto Bragança”.

## 5. Origens históricas no Nordeste Transmontano

Para compreender um povo é necessário conhecer a sua história e a sua geografia. Tal como refere Dias (1981:48), no distrito de Bragança «as aldeias, distantes umas das outras e dos centros administrativos, vivem uma vida própria, ensimesmadas num isolamento favorável à manutenção de formas sociais, arcaicas e de velhas tradições». No intuito de aprofundar os nossos conhecimentos sobre esta matéria fizemos uma breve incursão por alguns estudos acerca dos vários povos que ocuparam aquela região, influenciando os seus costumes, a sua orgânica social e dando mote a muitas das suas tradições. Vários autores consideram o Nordeste transmontano uma zona de onde emerge um considerável número de tradições e rituais de grande riqueza antropológica.

Loução (2007) defende a origem indo-europeia da matriz cultural portuguesa, influenciada ao longo do tempo por fenícios, cartagineses, povos árabes e judeus. Em Tiza (2004:10), o mesmo refere-se ao «homem arcaico», como aquele que entra em contacto com arquétipos (o modelo das origens) e cuja visão engloba o «céu e a terra». O autor do prefácio da obra de Tiza cita A. Rodrigues Mourinho, referindo que: «ainda hoje se celebram com bastante pureza do seu ritualismo original, as festas solsticiais de Inverno. São rituais de profundo significado mitológico, ritos de iniciação, “mitos de eterno retorno” cuja origem teremos de procurar longe no tempo» (Tiza, 2004:10). O autor concorda quanto à origem pré-românica destes rituais mas, recorrendo aos estudos do Abade de Baçal, atribui-lhes uma significativa influência românica. A sua origem pré-cristã não parece, portanto, suscitar qualquer dúvida.

Paulo A. Loução refere que, antes da passagem dos romanos pela região de Trás-os-Montes, esta «seria habitada por povos asturianos, vizinhos do vacceos (que, por sua vez, eram vizinhos dos celtiberos) a oriente e dos povos galaicos a ocidente. Tal como grande parte do território português deveria ser constituído por povos autóctones posteriormente celtizados» (Tiza, 2004:10). O mesmo autor revela que, de acordo com vestígios arqueológicos contemporâneos da administração romana, o nome «Bragança» tem origem no teónimo celta «Brigantia». O espírito transmontano é, neste contexto, relacionado com o espírito comunitário dos vacceos, os povos mais desenvolvidos das tribos vizinhas dos celtiberos, que todos os anos dividiam a terra a cultivar pelos membros da sua comunidade. Os frutos recolhidos eram propriedade de todos, sendo castigado com a morte o agricultor que indevidamente se apropriasse de algum lote.

Dias (1981), por seu lado, considera que a organização comunitária não é uma característica particular de uma raça, mas sim uma fase da evolução de muitos povos. Aquilo que este autor denomina de «colectivismo agrário» dos vacceos (ou “vaceus”) está, em sua opinião, relacionado com as instituições castrejas, não confirmando se a sua origem será céltica ou ibérica. O referido autor considera mesmo excessiva a tese de que todas as formas de comunitarismo resultam da passagem da comunidade tribal, dos povos indo-europeus, a comunidade rural. No entanto, acrescenta:

Não há dúvida de que a tese céltica é a que neste caso se apresenta em melhor posição, embora devamos considerar [...] as analogias com povos de ascendência ilíria e caucásica. Mas, haja ou não contribuição de várias origens, o caso é que os vacceus nos apresentam uma forma de organização comunitária específica e definida, que temos de considerar como uma criação original, dentro das tendências comunitárias de outros povos vizinhos. (...) Ainda hoje perduram várias formas de fruição comum de baldios, bosques e pastagens, assim como direitos de compáscuo em propriedades privadas, em várias regiões da Península, o que confirma a importância e extensão dos usos comunais do passado. (...) É indiscutível que os traços comunitários são mais vivos nas regiões da Península onde houve maior influência céltica. [...] A região que nos interessa foi também fortemente celtificada. (Dias, 1981:40-41)

Dias (1981) supõe que a apropriação comunitária do solo por parte de várias tribos peninsulares, autóctones ou não, terá sido anterior às primeiras invasões indo-europeias. Quando mais tarde os romanos, que já tinham ultrapassado essa fase de evolução, alcançam a Península Ibérica, implementam a propriedade individual, a «vila» como sistema dominante. Tal não impediu que continuasse a verificar-se a partilha dos baldios e o compáscuo, como aconteceu, por exemplo, com os visigodos, apesar destes terem sido um povo bastante romanizado. Os povos germânicos, contrariamente aos romanos, conservavam uma tradição comunitária. O mesmo autor refere ainda os vetões, outro povo que terá habitado aquela zona geográfica: povo de pastores, em cujo território foram encontradas esculturas zoomórficas como berrões, porcos e touros. «A porca do pelourinho de Bragança, a par de muitas outras encontradas no leste transmontano, são prova evidente deste povo, de características célticas» (Dias, 1981:42). Os vetões terão tido ainda influência na domesticação do porco indígena, além de outros animais, como o parecem provar as esculturas de touros. Acredita o autor que essas figuras representavam animais sagrados e desempenhavam uma função mágica de protecção dos gados. Também o costume do gado à vezeira, que perdura em alguns locais, testemunha a forte presença deste povo naquele local de Portugal.

Esta confluência de organizações sociais, económicas e agro-pecuárias, a par de um variado conjunto de símbolos místicos e tradições, assenta, segundo o autor, numa razão cultural:

Todo o grupo humano é portador de um fundo de tradições a que se agarra tenazmente através dos séculos; são as crenças, as suas normas morais, as suas regras de conduta – os seus *patterns of culture*. Em face de novas formas de economia, de novo ambiente, o homem procura adaptar-se-lhes, abdicando o menos possível do seu mundo tradicional. Dias (1981:21)

Não queremos deixar de mencionar que, segundo Loução (*in* Tiza 2004), o comportamento hospitaleiro do povo trasmontano foi influenciado pela hospitalidade celtibérica. O autor refere que aqueles povos acolhiam calorosamente os estrangeiros, convidando-os a ficar em suas casas, pois acreditavam que aquele que ajudasse um estrangeiro era amado pelos deuses.

### **5.1. As raízes greco-romanas em Bragança e o texto de Natália Correia**

Estas últimas considerações remetem-nos para o texto de Natália Correia: *Auto do Solstício de Inverno*, utilizado no nosso espectáculo. Toda a organização comunitária referida por Dias (1981) relativamente a Rio de Onor, tal como os fornos colectivos, o lagar (edifício que pertence ao povo), a forja e os moinhos, que são partilhados por toda a comunidade, não esquecendo as refeições comunitárias, são abordados no excerto da peça de Natália Correia que serviu de base ao nosso espectáculo. Referimos, a título de exemplo, a fala do Juiz (Anexo 3) que, dirigindo-se a César, diz: «Esta região é abençoada pelo sol. Dedicamo-nos à cultura da vinha. E só temos um forno que é do povo [...] Somos independentes do progresso. As nossas leis fundam-se na natureza. E a essa não consegue o senhor intrujar». A influência da romanização naquele território português está também latente em vários aspectos do texto adoptado: a referência ao «proprietário» remete-nos para a economia e organização social romana da propriedade privada (se bem que contextualizada na data da escrita, esta é também uma referência económica e política de Portugal nos finais dos anos 80), as camponesas, semelhantes a bacantes no comportamento e no discurso, em coro grego, remetem-nos para uma embriaguez dionisíaca, sendo o nome de César igualmente significativo.

O perpetuar das tradições está também presente no seguinte diálogo entre o Juiz e César:

CÉSAR:

Mas o senhor não sabe que a pena de morte foi abolida no nosso país há mais de cem anos?

JUÍZ:

E acredite que nós também somos contra a pena de morte. Mas que quer? A tradição obriga-nos a manter esse costume. Coisas de gente simples.

Relativamente à questão da multa e do tribunal referidos no texto dramático, não podemos deixar de mencionar o caso de Rio de Onor, pertencente ao distrito de Bragança que, para além da particularidade de ser uma aldeia literalmente “de fronteira”, uma vez que é partilhada por Portugal e Espanha, tem também uma organização social e comunitária bastante particular. Informa-nos Dias (1981:90) que «na maioria dos casos, Rio de Onor não precisa de recorrer à justiça de Bragança. O conselho, com os seus dois mordomos, resolve, em geral, todas as pendências, questões de gados, prejuízos causados na propriedade de cada um, e mesmo casos de roubo». Todos estes delitos foram enunciados no texto criado pelos actores para a cena do julgamento no “Projecto Bragança”, como se pode verificar pela leitura do Anexo 6. Dias (1981) explica-nos ainda que as multas a pagar pelos membros do conselho, caso não comparecessem às reuniões são estabelecidas todos os anos, mas existem outras cujo montante não é fixado de antemão. Quando alguém comete um delito que não é corrente, os mordomos convocam a reunião do conselho e um deles expõe o caso em questão. Não podemos deixar de referir o paralelismo que existe entre este conselho e o julgamento do “Projecto Bragança”, no qual encontramos o Juiz envergando uma vara, lembrando as varas de Rio de Onor, e as máscaras da Acusação e da Defesa, lembrando os mordomos da mesma aldeia.

Encontramos ainda analogias entre um caso ocorrido em Rio de Onor e a peça *Auto do Solstício de Inverno*:

Uma vez, antes da construção do actual edifício da escola, esta estava instalada no prédio de um vizinho. Este, como precisasse do prédio, para qualquer fim pessoal, resolveu mexer-se em Bragança, sem consultar o *conselho*, e a escola teve de sair à força. Quando os vizinhos souberam tal coisa, reuniram o *conselho* e foram *deitar pedras* (reunir), mas desta vez propondo multas em dinheiro, e não em vinho. O resultado foi o egoísta ter de pagar 1000\$00. Com este dinheiro compraram uma vitela e fizeram um grande festim. O condenado também foi convidado a participar. Logo que a multa está paga, e o réu é castigado, esquecem tudo e começa vida nova, sem ressentimentos. (Dias, 1981:91)

Vejamos agora um excerto da peça de Natália Correia:

JUIZ:

Compreende agora porque preferimos que os réus sejam os próprios proprietários? É uma questão de dinheiro. Eles pagam a multa e com esse dinheiro faz-se um banquete onde o povo come e bebe até se fartar. Vê algum mal nisso?

Ainda na mesma peça é fixada uma multa após o julgamento:

CÉSAR:

Passemos por cima desse pormenor. Tenho uma proposta melhor. Eu pago as despesas da festa. Hein?... Que tal? Não é mau negócio. (O juiz vai protestar mas César não o deixa.) Não, não me agradeça. (*rapa de uma caneta que tem no bolso e prepara-se para assinar o cheque mas o juiz obriga-o a parar.*)

JUIZ:

Espera! Não vê que não podemos aceitar? Por quem nos toma? Como quer que fixemos a multa se ainda não pesámos as suas culpas na balança da justiça?

Após o julgamento, o réu recusa-se a pagar a multa e por isso é enforcado em efígie. Terminado o processo, todos os males são expurgados e o delito esquecido, voltando tudo à normalidade. César é libertado e poderá seguir o seu caminho sem ressentimentos.

Segundo Dias (1981) as reuniões do conselho são sempre anunciadas por toques repenicados dos sinos da igreja. Esses toques ocorrem à noite e de manhã cedo. Por este motivo também optámos no nosso espectáculo por incluir o toque de sinos em dois momentos, um dos quais antecede o momento do julgamento:

CÉSAR:

Que significa este som cavo e soturno?

JUIZ:

Quer dizer que dentro de momentos vai começar a audiência.

Os sinos tocam também no momento que antecede o monólogo do Velho (Anexo 4), pois aquele homem irá em breve prestar contas a uma justiça superior, a da consciência na hora da sua morte.

### **5.1.1. Acerca de Natália Correia**

Natália Correia nasceu na Ilha de S. Miguel, nos Açores em 1923, tendo falecido em Lisboa em 1993. Deixando atrás de si um vasto legado literário, destacou-se também na política, ocupando o lugar de deputada na Assembleia da República, durante vários governos, após a revolução de 1974. O seu espírito combativo e irreverente está presente em toda a sua obra e na sua biografia. A sua versatilidade fê-la mover com mestria nos mais variados géneros, como disso nos dá conta Armando Nascimento Rosa no seu artigo “Eros, História e Utopia: O Teatro de Natália Correia”, publicado na revista Letras, Curitiba, em Abril de 2007. No início do seu artigo refere o autor que obra nataliana «reparte-se por uma diversidade de géneros que englobam a narrativa romanesca, o teatro, o ensaio literário e/ou historiográfico, a prosa autobiográfica e diarística, o libreto operário, a ficção infanto-juvenil, a intervenção jornalística, a tradução/recriação, o guião televisivo (documentarismo), o discurso parlamentar». A sua personalidade apaixonada, combativa e arrebatadora transborda na sua

obra, envolta num fascínio e admiração por épocas ancestrais, por um modelo de ideal grego, por remotas sociedades matriarcais e ainda numa fiel crença num antigo politeísmo. Disto nos dá conta o artigo supracitado.

Enquanto dramaturga Natália Correia conta com quinze peças de teatro. A sua produção dramaturgica termina em 1989, ano da escrita da peça inédita *Auto do Solstício de Inverno*. A sua produção até então valeu-lhe o título do mais original e audacioso dramaturgo da segunda metade do século XX. Disto nos dá conta também o artigo supracitado. A sua dramaturgia foi afastada da cena durante a ditadura, mas ainda assim Natália Correia não deixou de escrever. O efeito de um regime repressivo, despoletou uma configuração de luta por uma liberdade universal na sua obra. Também a vaidade e o abuso de poder patriarcal são temas recorrentes na sua dramaturgia, do qual damos conta na referida peça inédita, aquando da cantiga do 1º Soldado no início da peça (Anexo 5).

O *Auto do Solstício de Inverno* foi levado à cena pelo Teatro Experimental de Cascais, no teatro Mirita Casimiro, com encenação de Carlos Avilez a quem a autora ofereceu os seus direitos autorais e que, no artigo supracitado, Armando Nascimento Rosa, tão bem define como:

Peça de espantosa concisão e maturidade cénicas, nela se articulam os temas centrais do teatro nataliano: os fantasmas de eros no coração do drama; o apelo de uma ancestral sagesa matriarcal; a denúncia da hipocrisia dos poderes financeiro-políticos; e a busca de uma gnose espiritual greco-cristã, liberadora do sujeito, que transcende os dogmas das religiões instituídas. (2007: 24)

## 5.2. O Cristianismo

Todos os povos que referimos anteriormente são pré-cristãos, por isso, torna-se importante observar a presença do cristianismo na vida das populações da zona geográfica em que nos propusemos trabalhar. Loução (2007) discorda que os líderes cristãos tenham sido sábios ao cristianizar os cultos e as tradições pré-cristãs. «Tê-lo-iam sido se conhecessem os fundamentos esotéricos desses cultos e as respectivas idiossincrasias espirituais dos povos» (2007:217). Segundo este autor o intuito dos líderes do literalismo cristão foi acabar com qualquer culto não cristão e nunca, como parece, renovar o ciclo anual das festividades. Uma vez que tal não foi possível, a estratégia adoptada foi substituir cada festa pagã por uma festa cristã, o que trouxe consequências, como a perda da raiz esotérica dos cultos pagãos e dos símbolos a eles agregados e a diabolização de toda a tradição pré-cristã do Ocidente. Loução

(2007:219) refere ainda que «uma forma mental de racismo espiritual penetrou na manifestação histórica do cristianismo. [...] Mitos não-arquetípicos de separatividade, como o ‘mito do povo eleito’ ou a ‘religião única e verdadeira’, ganharam força e geraram violência sem limites». Apesar disso, o mesmo autor acaba por concluir que apesar da decadência de um estilo de vida tradicional, o povo português tem uma propensão para viver o sagrado com autenticidade e, também, com criatividade. Prova disso são as inumeráveis festas e rituais religiosos realizados por todo o país ao longo do ciclo anual.

Na mesma obra o autor refere Francisco Manuel Alves, Abade de Baçal, que apesar de sacerdote católico, pareceu reconhecer a absorção da criatividade das religiões pagãs pelo cristianismo. Considerando que este dignatário religioso, etnólogo, arqueólogo e historiador terá seguido o modelo dos druidas, Loução dá-nos a conhecer algumas das suas palavras e das quais apresentamos um excerto:

Se tornasse a este mundo um sacerdote pagão e visse os sacerdotes cristãos com trajas iguais aos seus, conservando ainda os mesmos nomes [...], e visse o papa ainda chamado Pontífice, como o seu sacerdote Máximo; e visse o nosso celibato eclesiástico, proveniente dos dementados sacerdotes de Rhea, que se castravam devido aos excessos de furor a que se entregavam, da virgindade das Vestais, que ainda assim podiam casar depois de trinta anos de idade [...], e visse a nossa coroa na cabeça à semelhança dos sacerdotes de Ísis e a preferência destes dada ao linho como vestimenta litúrgica [...], e visse à frente de cada uma das nossas freguesias um pároco, chamado cura ainda na voz do povo em muitas partes, à semelhança dos sacerdotes curiones, que cuidavam das cúrias (as aldeias romanas foram agrupadas por Sêrvio Túlio, quarto rei de Roma, em tribus (sic) rústicas, compostas de uma ou mais povoações, segundo a população e a situação geográfica. Cada tribo rústica era obrigada a ter um altar – igreja como nós dizemos) e a pagar certa quantia para o sacerdote e culto, constante de uma festa chamada Paganalia. A criação das nossas freguesias, com um pároco, filia-se nestas Paganais. Loução (2007:244)

Torna-se evidente o reconhecimento da absorção pelo cristianismo não só dos rituais e festividades pagãs, mas também da organização e estrutura religiosas e da sua implantação no seio das comunidades. Desta forma não é de estranhar que hoje em dia e, nomeadamente na região transmontana, caretos e outras heranças pagãs figurem lado a lado com as festividades católicas, num entrosamento harmonioso e de respeito. Referimo-nos sobretudo às festividades e rituais de Inverno do Nordeste transmontano.

### **5.3. Do indo-europeu às festividades cíclicas da actualidade**

A historiografia oficial informa-nos, segundo Loução (2007), que o povo indo-europeu terá surgido no sul da Rússia, expandindo-se em direcção à Ásia (originando as culturas hindu e iraniana) e à Europa dando início a uma grande diversidade de culturas e civilizações. Todos estes povos surgem, assim, com características muito próprias, mas têm, no fundo, uma base cultural comum, o que se evidencia na evolução do seu pensamento mítico-religioso. Neste seguimento, é referido Georges Dumézil (1899-1986), que formulou a teoria da ideologia indo-europeia das três funções: sacerdotal, guerreira e produtora. As sociedades indo-europeias estariam, no seu início, estruturadas segundo estas três funções. Cada «casta» teria as suas divindades específicas, gerando, assim, as três funções teológicas da religião. A casta sacerdotal estaria no topo da pirâmide, ficando na base a função produtora, da qual se vai desprender a função comercial. À função produtora estão associadas as divindades, quase todas de carácter feminino, relacionadas com a fecundidade e a agricultura. Naquilo que Loução (2007) considera uma Religião Integral, os “grandes mistérios” estarão relacionados com a função sacerdotal, os “pequenos mistérios” com a função guerreira e o culto popular com a função produtiva. Com o tempo as deidades populares terão adquirido uma raiz e função místicas, o que se vai reflectir na relação entre as divindades agrícolas e ctónicas – «simultaneamente muito relacionadas com o culto dos mortos e o renascimento iniciático. [...] Na maior parte dos povos luso-galaicos, a função predominante era a guerreira, existindo naturalmente as várias classes da área produtiva. Até este momento existem poucos dados sobre a função sacerdotal» (Loução, 2007:252).

Ainda o mesmo autor admite a possibilidade da existência de mistérios na península Ibérica já no século VI a.C., não duvidando que, «mais tarde, na Lusitânia romana, o culto ao deus lusitano Endovélico, é assegurado por um conjunto de sacerdotes, que gozava de um prestígio enorme em todos os estratos da população» (Loução, 2007:253). Muitos investigadores confirmam também a existência de confrarias guerreiras com ritos iniciáticos. As tropas de Viriato viriam a ser prova disso, infligindo várias derrotas ao exército romano. A história da formação de Portugal avança para uma monarquia guerreira. A sociedade medieval parece ter incorporado num sistema rígido as três funções atrás referidas: clero, nobreza e povo. Uma classe comercial foi, entretanto, emergindo, aparecendo a burguesia que, considera o autor supracitado, veio desvirtuar a pirâmide social.

Quanto à função guerreira em Portugal, diz-nos o mesmo autor, que foi desaparecendo a partir do século XVI, permanecendo, no entanto, presente em muitas tradições e festividades cíclicas. De facto, após os povos pré-romanos, que datam de há mais de dois mil anos atrás, os romanos, os povos germânicos, árabes, muçulmanos, seguidos do cristianismo, deixaram a sua marca, sobretudo, na religião popular. Maria Adelaide Salvado, em entrevista ao autor da obra que temos vindo a referenciar, explica esse fenómeno pelo facto de os romanos serem bastante tolerantes em relação às divindades dos povos autóctones, cujos cultos religiosos permitiam que se continuasse a processar, desde que o fizessem fora do recinto da cidade. Isto terá feito com que esses cultos subsistissem e não fossem posteriormente erradicados pelo cristianismo.

#### **5.4. As festividades de Inverno no Nordeste transmontano**

É difícil dissociar a cultura transmontana das suas enraizadas tradições mítico-religiosas de origem arcaica. Reconhecemos nas suas festividades e rituais o culto do pão, da água e do fogo. No entanto, o que caracteriza a região de Trás-os-Montes são os rituais solsticiais e de Ano Novo.

O ciclo de Inverno tem início a 1 de Novembro, Dia de Todos os Santos, data em que se celebra também o Dia dos Fieis Defuntos (Dia dos Finados), apesar de este último pertencer ao dia 2 de Novembro. A mesma data está ainda associada a vários deuses:

No dia do solstício de Inverno o Sol Invicto, a Luz de Fogo, que nunca é corrompida, reage e começa a manifestar-se progressivamente. A partir daí os dias começam de novo a aumentar, a Luz vence as Trevas. Por isso corresponde à data de nascimento dos grandes deuses solares – Agni, Hórus, Mithra, Cristo, etc. (Loução 2007: 341-342)

Segundo Tiza (2004) no Nordeste Transmontano, o ciclo festivo de Inverno inicia-se no solstício, prolongando-se até ao S. Sebastião, com maior incidência nos dias de Natal, Santo Estevão, Ano Novo e Epifania.

[Nestas festividades] o sagrado e o profano, o cristão e o pagão são uma constante na ligação estreita com a natureza e o seu culto; a terra e o sol, a fecundidade e a abundância, o acto profilático de purificação das comunidades e o acto propiciatório à divindade (os deuses, *ab origine* e os santos na actualidade) de dar para receber muito mais; uma atitude cristã de louvor e uma espécie de paganismo funcional, a relação mais pragmática do homem com o sobrenatural. (Tiza, 2004:15)

Os rituais variam, porque diferentes são também os cultos prestados nesta época do ano. Por um lado comemoram-se os santos, o nascimento de Jesus Cristo e a adoração dos Reis Magos. Estas homenagens são prestadas em igrejas, um espaço sagrado por excelência. O culto aos deuses pagãos do Sol e da Natureza são prestados nos espaços profanos da rua e da praça pública.

As duas formas rituais cruzam-se, chegando mesmo a misturar-se e a confundir-se em alguns momentos das festas. Por exemplo, os mascarados e os mordomos das festas pagãs são os responsáveis pelas rondas protocolares, recolhendo esmolas para a festa religiosa. Ao mesmo tempo são também aqueles que protagonizam um ritual de purificação comunitária que consiste na crítica social institucionalizada na praça pública, através de danças, representações, chocalhadas e momices.

Tiza (2004:16-17) apresenta três formas de relacionamento entre o cristão e o pagão, o profano e o sagrado, presentes nestas festas:

- de separação e afastamento total, o que se constata na crítica social, nas rondas, nas atitudes dos mascarados e em toda a carga pejorativa e diabólica que lhes é popularmente atribuída;
- de convivência do pagão com o cristão, em certas figuras e elementos paganizantes integram os actos litúrgicos cristãos (os “charolos” – algumas figuras mascaradas ou travestidas, a música da gaita-de-foles..), bem como os peditórios;
- de convivência do cristão com o pagão (nas mesas das refeições comunitárias onde estão presentes os sacerdotes e as imagens dos santos e em que, por vezes, é o sacerdote a presidir à refeição ou à cerimónia de transmissão de poder dos velhos para os novos mordomos ou juízes a festa).

#### **5.4.1. Os caretos**

Interessa debruçarmo-nos sobre as Festas dos Rapazes e as figuras dos mascarados, com especial incidência no Careto, pois foram um dos motes à criação do nosso espectáculo.

Os Caretos saem à rua no dia de Natal e de Santo Estevão, padroeiro dos rapazes, comemorado a 26 de Dezembro. Godinho (1998) destaca as aldeias de Grijó de Parada, parada, Serapicos, Agrochão, Babe, Rio de Onor e Ousilhão como locais onde ainda podemos vivenciar estas festividades, no entanto, existem muitos outros locais onde elas também acontecem, como é o caso de Salsas, de onde veio o fato usado pelo careto no “Projecto Bragança”. Os caretos de Podence saem também na altura do Carnaval. Estes mascarados assumem hoje funções meramente profanas, como podemos verificar pelas leituras de Tiza

(2004) ou pelos vários testemunhos de Benjamim Pereira. Na antiguidade esta figura significava uma ligação entre os vivos e os mortos, assim como entre o homem e a divindade. Segundo Tiza (2004) o mascarado desempenha, hoje, as mesmas funções mas de forma inconsciente, representando o diabo, assumindo-se como tal nos gestos e atitudes que toma. O Careto desempenha, assim, funções sagradas em momentos críticos de passagem nas sociedades agrárias: purificação das comunidades, através da crítica social como é o caso das loas; o culto dos mortos e o contacto com a divindade, através da transformação da pessoa humana num ser superior com poderes míticos que o colocam acima das normas sociais instituídas. As «chocalhadas» do careto têm uma função expurgatória, “castigando” com as suas “pauladas” elementos da comunidade. Outra função é: «propiciatória, ao tomarem atitudes licenciosas para com as mulheres, outrora consideradas fecundantes, num apelo à fertilidade da Mãe-Natureza» (Tiza 2004). Para Loução (2007) a energia libertada nestes ritos iniciáticos da passagem do adolescente para a idade adulta propiciava a fertilidade dos campos, a saúde dos gados e a «boa sorte».

O clero, ao longo dos tempos, terá alimentado a crença popular de que se algum Careto morrer envergando a máscara e os seus adereços irá directamente para o inferno, uma vez que se encontra em pecado mortal por estar a desempenhar funções diabólicas. Esta terá sido uma tentativa da Igreja em demover o povo da prática destes ritos pagãos.

Apesar de o Careto estar acima das normas sociais e morais, a sua organização obedece a normas impostas pelos mordomos da festa, os rapazes são submetidos a praxes, cujo incumprimento é revertido em multas a favor da festa. Os rapazes são obrigados ainda a desempenhar outras tarefas necessárias à consecução da festa. Estas são heranças de ritos de passagem do adolescente ao estatuto de adulto, pois:



**Ilustração 1. Fato do Careto de Salsas usado no espectáculo**

Fazer parte do grupo masculino solteiro é, em Varge como noutras aldeias onde existe Festa dos Rapazes, ter superado a puberdade, momento da vida individual em que a emergência da masculinidade é evidente.[...] A senha para a entrada no grupo masculino solteiro não é dada pelas evidências biológicas mas, no dizer dos rapazes de Varge, por “*saber guardar os segredos da mocidade*”. Esta assunção da passagem a partir de uma construção ideal de rapaz funda-se sobre a cultura e reenvia para o carácter iniciático do momento festivo, devido à importância quase conspirativa conferida ao secretismo. (Godinho, 2010:108-1009)

Para Loução (2007) a origem das festas dos caretos continua a ser um enigma. Podemos encontrar semelhanças com as Saturnais, as Dionisiacas e Juvenálias, mas as suas raízes parecem remontar a tempos muito mais antigos. A máscara, elemento fundamental nestes ritos, é o símbolo da passagem de um estado de consciência para outro, facilitando o rompimento com a sua «persona» de adolescente, propiciando um renascimento como adulto. «Num rito mítico-religioso, o portador da máscara ganha uma nova personalidade e a vivência dessa relação constitui um mistério. O seu simbolismo está estritamente relacionado com os seres do «outro mundo», sejam antepassados mortos ou divindades» (2007:347).

As Festas dos Rapazes são protagonizadas apenas por elementos masculinos. No entanto, na obra supracitada é referido que o número de «festas de raparigas» tem aumentado em Trás-os-Montes. Acredita o autor na probabilidade de estas terem existido, de facto, nos tempos pré-cristãos, mas não terão sobrevivido ao advento da cultura judaico-cristã, que veio reprimir fortemente o protagonismo da mulher. O autor evoca os antigos mistérios de Artémis, onde havia ritos de passagem para as jovens adolescentes, com a utilização de máscaras. Tiza (2004) refere que as raparigas são completamente excluídas das Festas dos Rapazes. No entanto, Godinho (1998) dá-nos conta que em algumas aldeias hoje em dia, a refeição de dia 26 de Dezembro, é partilhada pelas raparigas que se sentam à mesa com os rapazes, tentando-se, segundo a autora, uma aproximação em relação à comunidade.

#### **5.4.2. Outras Máscaras das Festividades de Inverno**

Para a criação das personagens e dos figurinos do espectáculo “Projecto Bragança” inspirámo-nos noutras figuras mascaradas das Festas de Inverno do Nordeste trasmontano. A visita ao Museu Ibérico da Máscara e do Traje permitiu-nos recolher algumas imagens que serviram de base à criação dos figurinos da maior parte das personagens propostas pelo texto dramático de Natália Correia, *Auto do Solstício de Inverno*.

Os soldados que aparecem no início da cena 5 (Anexo 1) tiveram a sua indumentária inspirada na figura do Carochó, personagem subversiva, popularmente identificada com o diabo (tal como os caretos), e que goza de grande simpatia junto dos habitantes de Constantim, na Festa da Morcela ou da Mocidade. O Carochó representa a sombra, a alma masculina, «animus», segundo Loução (2007) e aparece normalmente acompanhado pela Velha (ou Belha), que representa a alma feminina «anima» que vive no inconsciente do homem.



**Ilustração 2. Carochó de Constantim**



**Ilustração 3. Filandorra**

Os adereços para o coro das camponesas, foram inspirados na figura da Filandorra. Esta figura popular era vestida também por um rapaz nas Festas dos Rapazes de Rio de Onor (entre outras). A Filandorra era acompanhada pelas madamas, outros rapazes igualmente travestidos.

Tal como no processo inverso, também no inconsciente feminino reside o «animus».

O mito alquímico do andrógino simboliza a perfeição psicológica adquirida, a fusão dos princípios feminino e masculino no mesmo ser humano. Os «travestis» eram muito figurados nos ritos da Antiguidade, estando claramente relacionados com este vínculo misterioso que existe entre o eu-consciente e a alma do sexo oposto que vive no inconsciente. Os grandes sábios e iniciados eram considerados seres andróginos, porque já tinham realizado as bodas alquímicas no seu interior. (Loução, 2007:369)

Por outro lado, acreditamos nós, que estes rituais de passagem significam também a incorporação do caos, a desordem, para iniciar a nova ordem do novo ciclo. A troca de papéis era comum, por exemplo, entre patrões e empregados, senhores e seus escravos, invertendo-se assim também a ordem social. Este travestismo é, no fundo, uma inversão da ordem, uma troca de papéis sociais.

## Conclusão

O “Projecto Bragança” foi uma longa caminhada de aprendizagem e partilha. Surgiu da vontade em desenvolver um projecto teatral com pessoas que partilhassem o interesse pela busca de uma identidade, através de uma observação da sua comunidade, dos seus ícones, das suas tradições e da sua cultura. Um feliz encontro com jovens estudantes de Bragança e outros membros dessa comunidade tornou possível esta viagem. Referimo-nos sobretudo aos actores que integraram este projecto que, tal como nós, partilham o gosto pelo teatro e o gosto pelas pessoas. A consecução do projecto prático não teria sido possível se assim não fosse. Foram o entusiasmo, a alegria e a participação voluntária de todos os intervenientes, facilitadores de uma grande entrega, que proporcionaram que o nosso espectáculo chegasse a bom porto. Referimo-nos a “nosso” porque o “Projecto Bragança” nasceu das propostas e do contributo de todos. Não teve um autor. Teve autores. Partilhamos, assim, a autoria do espectáculo, o qual podemos considerar uma criação colectiva.

O trabalho no terreno com os actores foi uma longa caminhada, apesar de curta no tempo. Primeiro reuniões, apresentação do projecto, escuta de sugestões e concertação de calendários e metodologias de trabalho. Depois de um breve contacto com aqueles que seriam os actores do espectáculo, foi marcada uma reunião para apresentar e discutir o projecto a desenvolver. Nessa primeira reunião foi gratificante a forma como receberam e falaram sobre a proposta apresentada. Sentiram que tinha tudo a ver com eles, pois pretendia-se um olhar sobre a sua terra e as suas tradições, os seus costumes, para sobre eles reflectir. Pensar os seus avós e pensar a sua própria contemporaneidade num espectáculo de teatro pareceu ser resposta também a algumas das suas inquietações pessoais. Assim surgiu o “Projecto Bragança”. Pelo meio teve de haver uma adequação das abordagens e das metodologias a princípio pensadas, uma vez que cada um deles tinha a sua identidade, as suas vivências individuais e os seus objectivos de vida próprios, os quais tiveram de se adaptar ao trabalho. Também o processo inverso teve lugar. Os caminhos por nós pensados foram naturalmente adaptados, reformulados ou reinventados, no sentido de dar resposta à comunidade com a qual estávamos a trabalhar.

Algumas leituras referidas nesta reflexão comprovam o processo desenvolvido em Bragança. A questão de um teatro que não se dissocia da dança ou do movimento, tal como sugere Eugénio Barba, surgiu espontaneamente no nosso espectáculo. Exemplo disso é a

primeira parte do espectáculo, que não recorre à utilização da palavra. Procuraram-se, então, outros sentidos, outras formas de falar, encontrando eco no espectador, tal como pudemos aferir pelo *feed-back* do público, após a sua apresentação pública.

As premissas da memória, identidade e território foram cumpridas neste trabalho. Uma pesquisa pelas aldeias do distrito de Bragança, o visionamento em conjunto de vídeos documentais sobre a sua cultura, a audição de músicas tradicionais, a leitura de registos sobre as suas tradições permitiram a criação de um produto artístico, que foi devolvido à comunidade sob a forma de espectáculo teatral aberto a toda a população.

Pelo meio demo-nos conta do quanto um trabalho de Teatro e Comunidade se prende, não só com as pessoas enquanto indivíduo e grupo social, mas também com o contacto com instituições. A questão logística foi uma das áreas mais exigentes neste processo. Não contávamos, à partida, talvez por uma questão de inexperiência, ter de dedicar tanta atenção à articulação das disponibilidades dos intervenientes, dos espaços de ensaio e das instituições. O Teatro Municipal de Bragança foi o local sede deste projecto e aí estava pensado ser apresentado o espectáculo final. No entanto, o teatro obedece a regras autárquicas de horários e ocupações que não poderiam, obviamente, ser contornadas. Por um lado, tínhamos os nossos jovens estudantes com os seus horários escolares e os compromissos sociais próprios dessa fase da vida com um tempo por vezes restrito. Por outro lado os horários profissionais do professor de ciências físico-químicas por vezes não eram compatíveis com as disponibilidades dos rapazes. Por outro lado ainda havia a questão da sala de ensaio do Teatro Municipal que também era ocupada, durante algumas horas, com aulas de ballet. Com a pressão do tempo em cima de nós, dispúnhamos apenas de um mês para construir o espectáculo, vimo-nos forçados a procurar outro espaço que pudéssemos utilizar quando a “nossa sede” estivesse ocupada. Desta forma começámos a ensaiar também nesse outro espaço, o Auditório Municipal Paulo Quintela, tendo iniciado contacto com a Sra. Vereadora da Cultura da Câmara Municipal de Bragança, Dra. Fátima Fernandes, através da qual fomos contactando amiúde com vários funcionários municipais no tratamento de questões logísticas e burocráticas. Acabámos, então, por passar bastante tempo naquele espaço, para o qual fomos levando os nossos objectos de cena e figurinos, incluindo fardos de palha, estes de difícil locomoção para outros espaços. Dividindo os ensaios entre o uso dos objectos no auditório e o ensaio das cenas sem os adereços no teatro municipal, fomos desenvolvendo a criação do nosso espectáculo. A decisão da apresentação pública do espectáculo no auditório e não no teatro municipal, prendeu-se, sobretudo, com a questão do transporte dos materiais,

assim como coma adequação cénica àquele espaço. Este foi, portanto, um dos pontos do nosso projecto onde tivemos que nos adequar às circunstâncias, reformulando e adequando alguns dos objectivos iniciais.

Quanto aos objectivos referidos na Introdução e que faziam parte deste projecto, consideramos terem sido alcançados praticamente na sua totalidade. Utilizando para o nosso espectáculo a observação dos registos das festividades de Inverno, dos caretos e da utilização do texto dramático de Natália Correia, pensamos ter feito jus ao objectivo de explorar a memória dos rituais e festividades populares daquela zona. Procurámos a reflexão sobre o conceito da máscara na utilização das mesmas não só enquanto objectos de anonimato e de alteração de personalidade, mas também enquanto expressão de uma personagem ou sentimento por si só, quando os actores manipulavam as máscaras, explorando ainda o distanciamento entre o actor e a máscara, entre o actor e a acção. Este facto pode observar-se na cena do julgamento, visionável no registo videográfico do espectáculo. Com a presença de um público variado no dia da apresentação pública acreditamos ter reunido a comunidade num espaço de reflexão, memória, entretenimento e confronto, tal como proposto. O público era heterogéneo, crianças, adultos moradores na cidade de Bragança e jovens estudantes universitários estrangeiros, a maior parte de origem brasileira. Cada um deles teve uma percepção diferente da narrativa intrínseca às acções que decorriam em cena, porque cada um tinha um universo referencial bastante diverso do outro. No entanto, pelo que pudemos observar, todos formaram a sua própria leitura do que viram. Explorámos elementos trágicos da tragédia na criação de ambientes e no coro das camponesas, evocando os coros gregos. Aprofundámos os nossos conhecimentos acerca das raízes sociais e culturais da comunidade e o seu reflexo no presente, através das referidas pesquisas que fizemos com o grupo de trabalho e também através de leituras das quais damos conta nesta reflexão escrita. As visitas aos museus da cidade também enriqueceram os nossos conhecimentos, que procurámos transpor para o espectáculo e que se verificam através do discurso das personagens, assim como através dos espaços e acções criadas na sua parte inicial. Esses espaços e acções criam, na primeira parte do espectáculo, sem o recurso ao discurso falado, imagens do que parece resultar do cruzamento de um olhar sobre o passado com um olhar sobre o presente. Por exemplo, os ritmos dos trabalhos agrários entrecruzados com a imagem do comboio, surgindo aqui como símbolo da velocidade e do tempo, ficando também a memória, por exemplo, da extinta linha do Tua. Neste seguimento é verificável o cumprimento do nosso propósito de explorar o corpo e a voz como motores de criação. Através de improvisações dos actores

chegámos à construção de sequências de acções e ainda à criação de texto improvisado que acabou por ser fixado. Através da voz e do corpo procurámos encontrar tensões e ritmos, presentes também na imobilidade e nos silêncios. A visita às aldeias, as conversas com os seus habitantes, os cafés e lojas das aldeias em que entrámos de muito nos serviram como motores de criação. O último objectivo apresentado: explorar processos de auto-conhecimento e de valorização pessoal teve contornos não imaginados a princípio. Conhecer as nossas raízes, contactar directamente com os nossos costumes, tradições, mitos e rituais enriquece o conhecimento sobre nós próprios e, conseqüentemente, sobre a nossa identidade. Por isso todo este processo de criação do “Projecto Bragança” aumentou o conhecimento que cada um tinha de si próprio, não esquecendo os exercícios, por exemplo, da técnica da máscara, que pressupõem a tomada de consciência do actor sobre o seu corpo. Assim, pensamos que este objectivo tomou vários rumos: físico, identitário, pessoal, social e comunitário.

O “Projecto Bragança” foi assim uma viagem a vários planos. O plano do contacto com a comunidade, do contacto com as instituições, assumir o papel de facilitadora na condução de um projecto de Teatro e Comunidade, pesquisar as origens e as raízes da nossa cultura que se perdem no tempo e que são, ao mesmo tempo, particulares e universais. Uma viagem enriquecedora, da qual aqui deixamos registo, com esperança no desenvolvimento de outros projectos e viagens enriquecedoras para todos.

## Bibliografia

- ALLARD, Geneviève & LEFORT, Pierre, *Le Masque*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- BARBA, Eugénio, *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*, trad. Patrícia Alves, São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugénio, *Além das Ilhas Flutuantes*, trad. Luís Octávio Burnier, São Paulo: Hucitec, 1991.
- CANOTILHO, Luís, *Mascararte- 1ª bienal da máscara*, Bragança: Câmara Municipal de Bragança, 2005.
- CORREIA, Natália, 1989, *Auto do Solstício de Inverno*, Dactiloscrito Inédito.
- CORREIA, Natália, *Poesia Completa*, Lisboa: Dom Quixote, 1999.
- CRAWFORD, Filipe, 1992, *Masques Neutres et Masques de la Commedia dell'Arte dans la Formation de l'acteur*, Paris: Dissertação Inédita.
- DIAS, Jorge, *Rio de Onor – Comunitarismo Agro-Pastoril*, 2ª edição, Porto: Presença, 1981.
- DOMINGUEZ, *Teatro e Educação – uma pesquisa*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1978.
- FERRERA, Helder, *Máscara Ibérica*, Vol. 1, Porto: Caixotim, 2006.
- FERREIRA, Helder & PERDIGÃO, Teresa (orgs.), *Máscaras em Portugal*, Lisboa: Mediatexto, 2003.
- FLORENTINO, Adilson & TELLES, Narciso (orgs.), *Cartografias do Ensino do Teatro*, Uberlândia: Edufu, 2009.
- GODINHO, Paula, *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal: património, mercantilização e aporias da "cultura popular"*, Castro Verde: 100 Luz, 2010.
- GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, Trad. António M. Gomes da Silva, Lisboa: Edições 70, 1986.
- KILPATRICK, William, *O Método de Projecto*, Viseu: Livraria Pretexto e Edições Pedago, 2006.

- LOUÇÃO, Paulo Alexandre, 2002, *A Alma Secreta de Portugal*, 4ª edição, Lisboa: Ésquilo, 2007.
- MACIEL, Sofia Adriana, *A Máscara de Ousilhão (Vinhais)-Uma leitura antropológica e metafísica*, Vinhais: Câmara Municipal de Vinhais-Gabinete de Arqueologia e Património, 1998.
- MAGALHÃES, M. M. de S. Calvet & GOMES, Aldónio, *A Criança e o Teatro*, Lisboa: Direcção Geral do Ensino Primário, 1964.
- MOUSSINAC, Léon, 1957, *História do Teatro – Das origens aos nossos dias*, Trad. Mário Jacques, Amadora: Livraria Bertrand, 1979.
- NEUBAUER, Hendrik, *The Survivors – Tribes around the world*, s.l.: H F Ullmann, 2008.
- PEREIRA, Benjamim, *Máscaras Portuguesas*, Coimbra: Teatro Gil Vicente, 1986.
- PEREIRA, Benjamim, *Máscaras Portuguesas*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar-Museu de Etnologia do Ultramar, 1973.
- PEREIRA, Benjamim, *Rituais de Inverno com Máscaras*, Bragança: Museu do Abade de Baçal-Instituto Português de Museus, 2006.
- SCALA, Flaminio, *A loucura de Isabella e Outras Comédias da Commedia dell'Arte*, trad. Roberta Barni, São Paulo: Iluminuras, 2003.
- TIZA, António Pinelo, *Inverno Mágico – Ritos e mistérios transmontanos*, Lisboa: Ésquilo, 2004.
- TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*, New York: PAJ Publications, 1982.
- VASQUES, Eugénia, *Teatro*, Lisboa: Quimera, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Figuras, Ídolos, Máscaras*, trad. Telma Costa, Lisboa: Teorema, 1991.

### **Webgrafia:**

ROSA, Armando Nascimento, *Eros, História e Utopia: O teatro de Natália Correia*, Revista Letras Curitiba, N. 71p.95-120, Janeiro/Abril 2007 Editora UFPR,  
<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewArticle/14903>  
Consultado a 26/7/2012

### **Musicografia**

“Modas e Anzonas”, Galandum Galundaina, editora Açor (2005)

“Senhor Galandum”, Galandum Galundaina, editora Açor (2009)

“Roncos do Diabo”, Roncos do Diabo, edição de autor (2009)

“Trás os Montes”, Né Ladeiras, EMI Valentim de Carvalho, (1994)

“Antologia da Música Regional Portuguesa”, vol. 2, Giacometti e Lopes-Graça Ge LDI (1960)

### **Videografia**

“Povo que canta”, um programa de Michel Giacometti, realização Alfredo Tropa, RTP

“Rituais de Inverno com Máscaras”, realização Catarina Alves Costa e Catarina Mourão, Laranja Azul, 2001

## **Apêndice**

## **Apêndice 1. Uma definição de Teatro e Comunidade**

Teatro e comunidade é uma confluência de vontades, de urgências, de inquietações, que se agrupam num espaço de reflexão construído de forma mais ou menos voluntária, mais ou menos consciente, mais ou menos espontânea. É também um cruzamento de saberes, de experiências, histórias de vida individuais ou colectivas. É chegar e estar. Sentir e vivenciar. É estar atento, em silêncio ou aos gritos. É não chegar tarde, nem cedo demais. É sentir o Tempo dentro de nós e partilhar esta escuta com o outro: um bairro, uma rua, um grupo de verdadeiros amadores amantes, de rebeldes, de iletrados, de doutores, de presidiários, de operários, de estrangeiros, de crianças, de um país, de uma cultura: de uma comunidade. É servir o outro. São as pessoas. É ensinar e aprender. É emprestar ferramentas e técnicas de auto-conhecimento e expulsar fantasmas sociais. É tecer um grande tapete em conjunto e estendê-lo no chão comunitário para que todos o vejam, o usem, o respeitem, o pisem, o destruam até, se quiserem. É ajudar a transformar, a resolver, a melhorar, a ser mais feliz. É partilhar, retirar, revolver e devolver. É a arte, pelo bem e ao serviço de todos.

Um trabalho em Teatro e Comunidade deverá ser uma explosão colectiva! Um hino à humanidade e à vida em sociedade...

Ana Peres (2010)

## **Anexos**

## Anexo 1. Guião do espectáculo

### Cena Inicial

1 Bastidor do lado esquerdo com a roupa das mulheres. Fardos de palha. Paus de enxada

#### CENA 1

Black out.

Som de estrada, automóveis.

Entram os actores com as malas.

LUZ.

Colocam as malas nos seus locais.

Deslocam-se pelo espaço, numa dança de moviemntos urbanos e troca de malas.

Observam de costas a cortina de fundo.

Mantém-se o som som de estrada.

Saem todos despindo os casacos.

Entra Zé Alberto e abre a mala da primavera. Quando abre a mala sai o som.

Zé Alberto segue para trás do estendal.

#### CENA 2 - (Primavera)

Rapazes entram e cantam GALANDUM com as boinas colocadas de lado.

Brincam inspirados no documentário sobre as Festas dos Rapazes.

Som de carro. Rapazes ficam em freeze. Zé Alberto passa vestido de padre.

Zé Alberto sai. Continua a acção.

Som de carro. Freeze. Zé Alberto passa vestido de médico.

Zé Alberto sai. Continua a acção.

Som de carro. Freeze. Zé Alberto passa vestido de mestre-escola. Sai.

Rapazes começam a cantar a tabuada do um, dirigindo-se para a mala do Verão.

### CENA 3 - (Verão)

Os rapazes cantam a tabuada ao mesmo tempo que abrem a mala do Verão.

Puxam as pernas das calças para baixo e compõem as boinas.

Zé Alberto entra e todos arregaçam as mangas das camisas.

Zé Alberto dá Alvorada: chocalhos e guizos.

Começa coreografia de máquina e trabalho.

Colocam as enxadas nos sítios, retiram as boinas, ao mesmo tempo que desfazem as personagens.

### CENA 4 – (Outono)

Fazendo sons e vozes de trabalho os actores procedem á nova mudança de cena:

Os dois fardos de palha do Outono são deslocados para a esquerda alta.

O estendal é trazido para o centro. Os três actores que vão fazer as mulheres posicionam-se em quadragem atrás do estendal. O actor que fará de velho abre a mala do Outono e posiciona-se atrás da cadeira de rodas. **Som cávado e soturno** ao abrir-se a mala do outono.

Vestem-se todos.

O velho traz a cadeira para a boca de cena. Monólogo (Texto 1).

Velho morre. Mulheres pegam bebés/lençóis brancos. Embalam com a música do roró, dirigindo-se para o velho e tapam-no. Viram-se e param quando cantam o refrão. Ficam em freeze de costas para o público. Pausa/suspensão. Desfazem.

Actor que faz de Velho desfaz e vai abrir a mala do Inverno. Ao abrir a mala entra a música do álbum “Cantigas de amigo”.

### CENA 5 – (Inverno)

Os actores que fazem de mulheres retiram as saias, lenços e xailes durante a primeira parte da canção. Trocam de roupa para as personagens do Inverno durante o ambiente de festa. Um dos actores assume-se o taberneiro e leva para fora os adereços femininos, trazendo os adereços dos soldados e do juiz.

O actor que faz de velho coloca a cadeira onde estava, tombada como alfaia agrícola.

Na batida forte da música entram todos com os garraões.

Zé Alberto de taberneiro atrás do balcão.

Trazem um fardo de palha para o centro de boca de cena e quando o actor que irá representar as Loas, com a máscara colocada, saltar para cima do fardo de palha com a vara dos chocalhos, pára a música:

LOAS

CARETO – Som de carro.

CAMPONESAS – Filandorras: lenços e naperons

MÁSCARAS

Entra Zé Alberto: FORASTEIRO

vara do juiz,

capa do juiz,

paus a servir espingardas,

vara sonora,

tirsos,

forca,

garraões.

LOAS E APARECIMENTO DO FORASTEIRO (Texto 2)

JUIZ E CÉSAR (Texto 3)

JULGAMENTO (Texto 4)

Saem todos.

## **Cena Final**

Entra Zé Alberto com o sobretudo às costas e o lenço de Diana na mão. Dirige-se para a forca, pendura o lenço e deixa cair o sobretudo. Quando cai o sobretudo entra o som de estrada.

Entram os outros actores, que abrem a cortina de fundo e surge filme: imagem de uma estrada. Colocam-se todos ao pé das respectivas malas. Fecham as malas ao mesmo tempo. Dirigem-se de novo para os lugares do início, observando o vídeo que passa. Vestem os casacos e pegam nas malas. Saem sem olhar para trás.. Fica imagem e som mais presentes, saindo depois à faca.

FIM.

## **Anexo 2. Adereços do espectáculo**

### **Início:**

(Já em cena)

Bastidor com as roupas das mulheres, 3 lençóis brancos e 2 capas de estudante.

Uma cadeira de rodas virada ao contrário.

Fardos de palha.

Paus de enxada.

Vara dos chocalhos.

Paus com guisos.

Máscaras.

### **Atrás do estendal:**

Adereços do Mestre-Escola

Batina de padre

Boina preta - padre

Cruz - padre

1 Colete para professor

Cadeira de rodas

Colete para o velho

### **Atrás dos fardos:**

3 garrações bancos

Forca

### **Em cima dos fardos:**

Paus de enxada

### **Cena I**

4 malas

4 casacos

4 boinas

**Fora de cena:**

1 casaco para o médico

**Cena do Inverno**

Dentro do cesto para o Zé distribuir:

1 chapéu para o primeiro soldado

1 casacos azul para o primeiro soldado

4 cintos para os soldados

3 pares de luvas brancas para os soldados e juiz.

Toga do juiz

**Fora de Cena:****Zé:**

Funil

Sobretudo, cartola e bengala do Forasteiro

Lenço do forasteiro

Livro de cheques

Caneta

Para o **Careto** atirar para a cena:

1 lenço cor-de-rosa

**Final:****Zé:**

Lenço cor-de-rosa

### Anexo 3. Figurinos do espectáculo

Base:

Camisa

Calças

Botas de pele castanhas

Suspensórios

Cordas a fazer de cintos

Boinas

As calças não podem ser muito apertadas em baixo, para pôr à meia-canela/calções quando fazem de crianças. As crianças trazem as boinas de lado.

Quando vão trabalhar no campo todos arregaçam as mangas das camisas.

O velho veste o colete que está na cadeira de rodas e usa a mesma boina de base.

Para o forasteiro, Zé Alberto veste sobretudo cinzento com botões dourados, colete, cartola e bengala.

O juiz usa toga preta.

#### **Anexo 4. Texto 1 - Monólogo do Velho**

*Um homem numa cadeira de rodas. Não consegue deslocar-se sozinho. Está só. Observa um pequeno insecto nos seus pés.*

VELHO:

Era assim na minha infância... E eu era o Louva-a-Deus, esfregando as mãos em gesto de oração ao futuro venturoso!

Maria! Maria! Onde estás?

Que calor, meu Deus! E nem uma brisa... Maria, leva-me para a sombra!

*Silêncio.*

Diabo! Este Sol fustiga-me a pele como ferros em brasa!

Maria, onde estás?

*Maria aparece ao fundo, aproximando-se muito lentamente. Trás consigo uma toalha branca, espuma e uma navalha de barba. O Velho não olha para trás, mas dá-se conta da presença dela.*

Estás aí, minha ventura? *(Ri)* Meu destino... Sempre atrasado... És a minha morte adiada! *(Pensativo e irónico)* A minha morte adiada!... Nada mau! Para quem não sabe ler, tens um epíteto bastante erudito!

*Maria já está junto do Velho, atrás da cadeira de rodas. Os dois nunca se encaram.*

Vamos, raspa-me a barba, depressa! O Sol já vai alto, demónio! E procura-me uma sombra!

*Maria espalha espuma na cara do Velho.*

Mhmm...! Que suave!... Como o pêlo de um javali! *(Ri)* Continua! Não pares. A tua falta de inteligência táctil diverte-me. *(Ri)*

Tenho pena de ti! O amor é insondável não achas? *(Mudando de tom)* Que podes achar tu dessas coisas? *(Imitando voz de mulher)* “Um pacote de leite dá para dois dias, dois mais dois são quatro, este novelo há-de chegar para te fazer uma camisola no Inverno...” – e a isto se resumem os teus pensamentos. Deambulas no vazio!

*(Mudando de tom, mais agressivo)* Mas não te disse já que me levasses para a sombra, animal selvagem, ruptura do tempo, erro crasso da humanidade!

E este Sol que teima em queimar-me as veias, os meus poros já parecem furnas vulcânicas! Que Inferno! Para a sombra! *(Pausa)*

Lembras-te quando nos conhecemos? Era Inverno então. *(Sorri)* O dia tinha vergonha da nossa felicidade e o Sol temia em aparecer... Os dias eram só penumbra e noite! E o teu riso era uma loba a uivar à lua! *(Ri)*

*(De repente)* Que gotas são estas a escorrer-me pela cara? E como fervem! Que fizeste? Leva-me para a sombra, um pouco de fresco, uma lufada de ar!

Que fizeste? Já mal vejo o dia, a paisagem esvai-se e até o Louva-a-Deus... já não o vejo!...

Que líquido é este a escorrer-me pela cara? Que fel é este que me amarga nos lábios?

Que fizeste, minha loba estéril?

Fizeste-o de propósito, eu sei... Não te censuro... Quem não faria o mesmo?...

Maria, meu anjo... leva-me para a sombra.

## Anexo 5. Texto 2 - Loas e aparecimento do forasteiro

1º Soldado:

Passaste por cima de muitos cadáveres  
P'ra passares por rei. Viva sua Alteza!  
Mas por aqui é que tu não passas  
Sem pagares o preço dessa realeza.

Na grande cidade das vãs potestades  
Só vales a máscara da tua riqueza  
Mas na nossa terra despem-te as vaidades  
Ficas nú e pobre em toda a pureza.

Tens bons servidores para varrer as cinzas  
Dos sonhos que esmagas com a tua grandeza?  
Passa em Bragança e paga a portagem.  
Aqui não enganas a Mãe Natureza.

2º Soldado:

Vem aí o Careto! Eh raparigas! Fugam... Vem aí o raio do Careto.

1º Soldado:

Este é que sabe tratar-lhes da saúde. Aplica-lhes um beliscão que as emprenha para o resto do ano.

2º Soldado:

Pudera! Se eu me vestisse de diabo também as levava à certa.

*O som de um bombo vai-se perdendo num barulho de vozes que cresce. Entram as 3 camponesas seguidas pelo Careto. As raparigas têm os pés descalços e os cabelos soltos até à cintura estão adornados de coroas de azevinho. Trazem tirsos que agitam freneticamente. Descrevem uma volta sempre perseguidas pelo Careto, lançando guinchos e gargalhadas.*

Uma voz feminina, ao longe:

Ó Careto!... Ó morte!... Ó Lagão!....

Vozes uivantes, ao longe:

Ão... ão... ão....

*O Careto suspende a perseguição às 3 camponesas e desaparece correndo.*

CORO (3 CAMPONESAS):

Hoje o nosso furor é sagrado

À meia-noite a estrela rasgará as trevas do nosso ventre

E o Sol vence o poder da escuridão, renascerá

Agitemos os tirsos para a matança.

Se hoje passar aqui um estrangeiro,

Ordenam os costumes que matemos o porco.

Assim terá de ser

Para que o sacrifício acalme as sombras do inverno lunar

E os tempos não se afastem da antiga certeza

Em que se funda a festa do Natal.

*Ouve-se um claxon. Os soldados empunham as “espingardas”. As 3 Camponesas juntam-se a eles agitando os tirsos. Todos barram a entrada a um carro...*

2º Soldado:

Alto aí!

1º Soldado:

Hoje quem cobra a portagem na IP4 é o diabo.

*Aparece CÉSAR (Um homem da cidade, que é apanhado pelos locais. Debate-se. Arrogância. Política.)*

Mas o que é que esta gente quer?

*Reaparece o Careto. Acomete-o com mocadas furiosas.*

CÉSAR:

Quem me acode?

Larguem-me.... Há aqui um engano, com certeza... Esperem.... Quando souberem quem eu sou....

Volta para o carro, Diana. Que quer isto dizer? Quer dizer que viemos parar ao Inferno. Eu ia explicar-lhes....

*A voz de César é abafada pela cantiga das camponesas. Ele continua, porém, a gesticular, proferindo palavras inaudíveis.*

CORO:

Careto, Careto

Cobre esta ovelhinha

Que ela tem marido

Mas dorme sozinha.

Que faz a rainha

No meio das aias?

Esconde o amante

Debaixo das saias.

CÉSAR: Não... Não lhe toquem. É a minha mulher. Deixem-me explicar-lhes quem sou...

*O Careto lança-se na perseguição de Diana.*

CÉSAR:

Beliscam a minha mulher! Não veem que estão a beliscar a minha dignidade?

Coro:

Careto, Careto

Consola essa bela,

Que ela tem marido

Mas morre donzela.

CÉSAR:

Hão-de pagar-me esta afronta com língua de palmo.

CÉSAR: *(malogrados que foram os esforços que fez para desviar a mulher da perseguição do Careto em que ela divertidamente se foi envolvendo)* Isto não fica assim. Vou queixar-me às autoridades. *(Para Diana)* E tu, espera-me no carro.

Uma Voz feminina, ao longe:

Ó Careto... Ó Morte.... Ó Lagão....

Vozes uivantes:

Ão... ão.... ão....

**Anexo 6. Texto 3 - Juiz e César**

JUIZ:

Então o senhor é que é o réu?...

CÉSAR:

Não, o senhor está enganado. Eu não sou réu de coisa nenhuma. Antes pelo contrário. Encontro-me na situação de queixoso. Vou apresentar uma queixa. Fui atacado por um bando de salteadores.

JUIZ:

Compreendo a sua confusão. O senhor não é de cá. Mas o facto é que utilizou a estrada que passa na nossa aldeia.

CÉSAR:

E o que é que isso tem?

JUIZ:

Prenderam-no. Não podiam fazer outra coisa. Será o nosso réu.

CÉSAR:

Mas qual réu?! Já lhe disse que não me considero preso. Fui assaltado.

JUIZ:

O senhor está a ofender-nos. Esta região é abençoada pelo sol. Dedicamo-nos à cultura da vinha. E só temos um forno que é do povo. Só cometemos crimes passionais.

CÉSAR:

Mas eu apenas passava com o meu carro....

JUIZ:

É o senhor o dono do carro?

CÉSAR:

Sim, o carro é meu. E depois? É algum crime?

JUIZ:

Isso é o que vamos ver.

CÉSAR, *numa explosão de cólera*:

Isto é um absurdo! O senhor sabe com quem está a falar?

JUIZ:

Meu amigo, não se exalte. A coisa não é assim tão grave. Há um motivo para que a acusação recaia de preferência sobre os proprietários. É uma razão altamente humanitária, como verá, senhor?...

CÉSAR:

César! Doutor César Augusto de Marco e António Júpiter Saturno Urano e Neptuno!

JUIZ:

Pois bem, senhor... Proprietário, como eu ia dizendo... Os azeitoneiros...

CÉSAR:

Quero lá saber dos azeitoneiros. Estou com muita pressa. Agora que já sabe quem eu sou...

JUIZ:

Os azeitoneiros são um bom exemplo. Não é raro caírem sob a alçada da justiça os jornalheiros que os proprietários levam para a faina da azeitona. São acusados de uns pequenos furtos que nunca vão além de uns pimentos roubados na horta do patrão. Claro que na frente do patrão o jornalheiro recusa-se a confessar o roubo e não quer pagar a multa. Ora no nosso Código Penal essa teimosia tem consequências terríveis porque quem não paga a multa... vai à forca.

*Aparece a FORÇA em contraluz. (Som cávado e soturno)*

CÉSAR:

Forca?!!!

JUIZ:

Forca é um modo de encarar a questão. Nós pronunciamos a sentença. O resto é com a consciência do réu.

CÉSAR:

Mas o senhor não sabe que a pena de morte foi abolida no nosso país há mais de cem anos?

JUIZ:

E acredite que nós também somos contra a pena de morte. Mas que quer? A tradição obriga-nos a manter esse costume. Coisas de gente simples. Compreende agora porque preferimos que os réus sejam os próprios proprietários? É uma questão de dinheiro. Eles pagam a multa e com esse dinheiro faz-se um banquete onde o povo come e bebe até se fartar. Vê algum mal nisso?

CÉSAR:

Mas se é uma questão de dinheiro não há problema. Trago sempre o livro de cheques. *(Leva a mão à algibeira interior do casaco e tira o livro de cheques.)*

JUIZ:

Não se precipite. Ainda não foi julgado.

CÉSAR:

Passemos por cima desse pormenor. Tenho uma proposta melhor. Eu pago as despesas da festa. Hein?... Que tal? Não é mau negócio. *(O juiz vai protestar mas César não o deixa.)* Não, não me agradeça. *(rapa de uma caneta que tem no bolso e prepara-se para assinar o cheque mas o juiz obriga-o a parar.)*

JUIZ:

Espere! Não vê que não podemos aceitar? Por quem nos toma? Como quer que fixemos a multa se ainda não pesámos as suas culpas na balança da justiça?

CÉSAR (*guardando o cheque mal humorado*)

Decididamente o senhor tem a mania da justiça.

JUIZ:

Acontece que eu sou o juiz. (*Aparece a MÁSCARA*)

CÉSAR:

Ora finalmente uma boa notícia. Porque não disse mais cedo?....

JUIZ:

Se não me engano o senhor quer corromper um juiz. Percebo. Está mal habituado.

CÉSAR:

Onde é que nós íamos parar se não houvesse mais de uma maneira de interpretar a lei? É para isso que as leis são feitas.

JUIZ:

Pois eu asseguro-lhe que por mais voltas que dê não consegue alterar os artigos do nosso Código Penal.

CÉSAR:

Com muito mais razão, visto que se trata de uma brincadeira.

JUIZ:

Pois aí é que está. Somos independentes do progresso. As nossas leis fundam-se na natureza. E a essa não consegue o senhor intrujar... Bom... bom.... Encerremos este acidente. Procurarei esquecer-me da sua tentativa de suborno.

Som cávado e soturno - Freeze

CÉSAR:

Que significa este som cavo e soturno?

JUIZ:

Quer dizer que dentro de momentos vai começar a audiência. Tive muita honra em conhecê-lo. Agora que está tudo em ordem vou assumir as minhas funções.

CÉSAR:

Maldita raça de pagãos! Isto são modos de festejar o nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo?

JUIZ:

Conhece dia mais apropriado para os culpados prestarem contas aos inocentes?

**Anexo 7. Texto 4 - Julgamento**

JUIZ:

Inicie-se este tribunal! (*bate com a vara*)

CÉSAR:

Mas que delito posso eu ter cometido?

JUIZ:

Escrivão! Proceda ao sorteio.

*O ESCRIVÃO agita a urna e mergulha a mão dentro dela, tirando um papel:*

O réu é acusado de infringir o artigo nono.

POPULARES:

Adúltero! Adúltero! Adúltero!

JUIZ *batendo com o maço:*

Silêncio!

CÉSAR:

Mas eu e Diana, a minha mulher, damo-nos como Deus e os anjos e nosso lar é o paraíso na terra.

JUIZ:

Ora bem, tem a palavra a acusação!

ACUSAÇÃO:

Como podem ver, por detrás desta máscara de homem respeitável esconde-se um sátiro, um devorador, um sedutor nato!

Pelas 25 horas do dia 30 de Fevereiro a dona Rosalina viu este mesmo homem, este forasteiro a reconfortar um chibo no seu palheiro

DEFESA:

Protesto!

JUIZ: Protesto concedido. Tem a palavra a acusação.

DEFESA:

Vejam: Reconforto. Uma palavra que significa caridade, humanismo, sensibilidade, preocupação pelo bem estar do outro.

O meu cliente, por detrás de alguma máscara, esconde apenas qualidades dignas da boa vontade.

DEFESA:

Peço a palavra, senhor juiz!

JUIZ:

Que fale a defesa.

DEFESA: Vejam então se essa boa vontade também se aplica ao roubo do chibo da dona Rosalina!

JUIZ:

Alto! O artigo número sete! Temos um novo crime.

POVO:

Ladrão.... ladrão.... ladrão....

JUIZ:

Este segundo crime era de prever. Não há dois sem três.

CÉSAR:

É uma calúnia! Todos me conhecem. Tenho um nome limpo.

JUIZ:

Não é verdade que o caprino não lhe pertencia?

CÉSAR:

Tudo isto é um disparate pegado!

DEFESA:

Peço a palavra, senhor juiz!

JUIZ:

Ouçamos o que tem a dizer a defesa.

DEFESA:

Roubo: literalmente, apoderar-se de algo que não lhe pertence. Não me parece ser o caso, uma vez que o reconforto do caprino, gerou uma afinidade que resultou no livre arbítrio por parte deste, que o fez acompanhar este ser humano.

ACUSAÇÃO:

Protesto!

JUIZ:

Faça favor.

ACUSAÇÃO:

E quem se vai responsabilizar pelos danos morais e económicos causados à dona Rosalina? Sendo ele, o chibo, o responsável pela maior produção de leite e queijo da região?

DEFESA:

Protesto!

JUIZ:

Pode falar.

DEFESA:

Não sendo o maior entendido ou qualificado para a avaliação da fauna e da flora da região, o senso comum leva-me a afirmar aquilo que é do conhecimento popular: o leite de chibo não mata a fome.

ACUSAÇÃO:

Protesto!

JUIZ:

Que fale a acusação.

ACUSAÇÃO:

Senhor juiz, a verdade é que o chibo em questão foi encontrado morto e seco na fonte da Agrozeira.

JUIZ:

Alto! Um novo crime! O réu terá violado também o artigo número cinco!

POVO:

Assassino! Assassino! Assassino!

JUIZ *batendo com o maço*:

Silêncio!

JUIZ:

Que tem a dizer a defesa quanto a esta acusação?

DEFESA:

Bom, se morreu, não pode dar mais leite!

CÉSAR:

Protesto!

JUIZ:

O réu confessa tudo o que aqui foi dito?

CÉSAR:

Eu não confesso coisa nenhuma.

Aquele animal foi atropelado na estrada e eu levei-o para a casa mais próxima da estrada, tentando salvar-lhe a vida, mas já não consegui!

JUIZ:

Bom, como o réu não apresenta provas da sua versão, está provada a origem criminosa do infeliz desaparecimento desta cabeça de gado. Cumpra-se a lei antiga e sagrada. Está encerrada a audiência.

POPULARES:

Paga a multa, ladrão!

1 VOZ DO POVO:

Adúltero!

OUTRA VOZ DO POVO:

Assassino!

POPULARES:

A multa! A multa! A multa!

CÉSAR:

Ninguém me arranca nem um tostão. Cambada de corvos! Não é com o sangue deste inocente que vocês se emborracham esta noite.

UMA VOZ DO POVO:

À forca!

OUTRA VOZ DO POVO:

Se não pagar que vá à forca!

POPULARES *avançando para César:*

À forca! À forca! À forca!

*Colocam o lenço de César na forca. Saem todos.*

## Anexo 8. Sinopse do espectáculo

### “Projecto Bragança”

#### SINOPSE

Este espectáculo é o produto de um Projeto de Mestrado em Teatro e Comunidade, ministrado pela Escola Superior de Teatro e Cinema (IPL) e conta com a participação de jovens estudantes do IPB, membros do TEB (Teatro de Estudantes de Bragança) e ainda com outros membros da comunidade escolar.

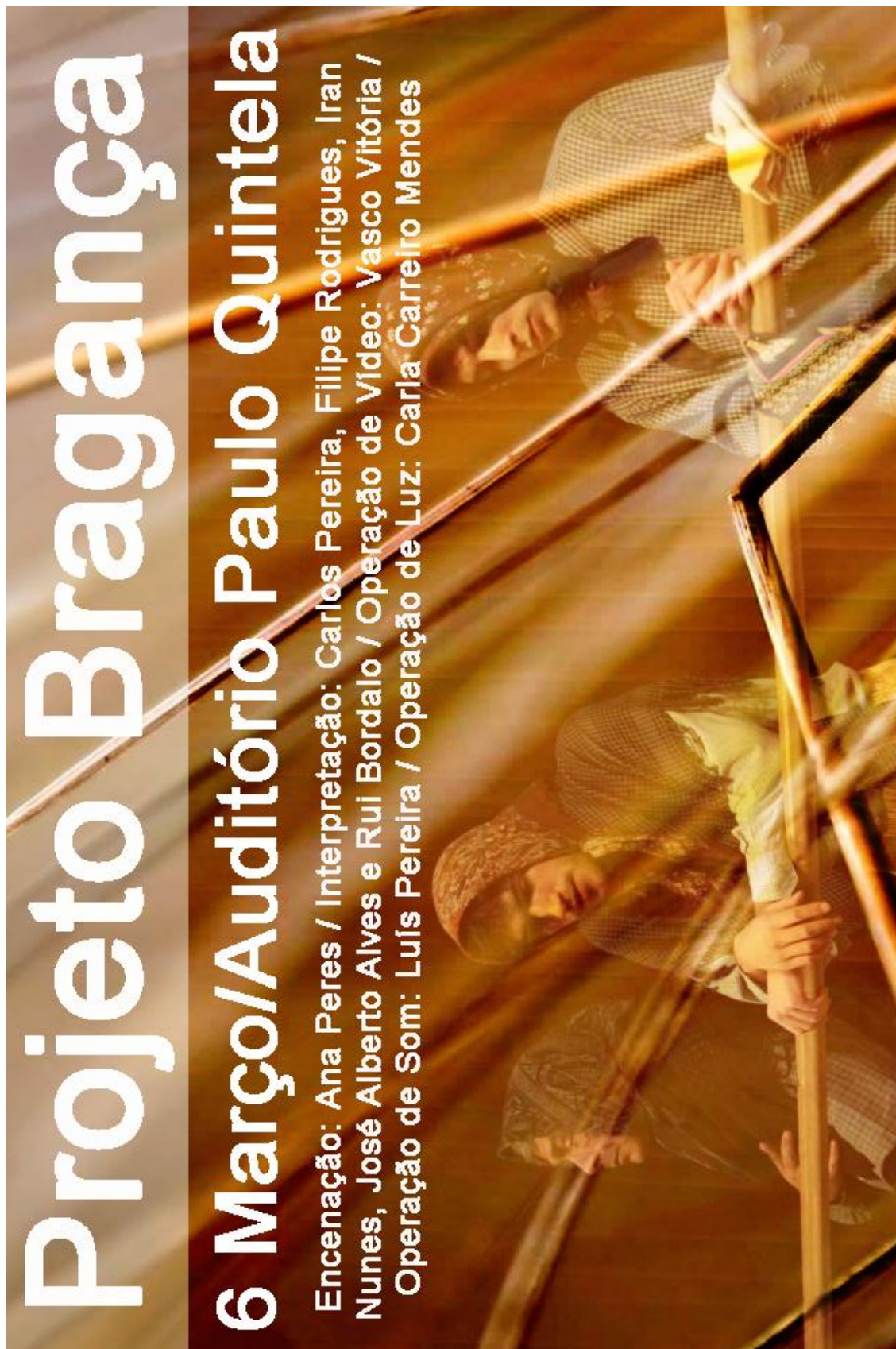
É um trabalho de pesquisa a partir do estudo dos usos e costumes desta região, festividades locais - Festa dos Rapazes, Caretos - e ainda as influências literárias e dramáticas que despertaram algumas obras, como é o caso da peça: "Auto do Solstício de Inverno", de Natália Correia, da qual são utilizados alguns fragmentos.

Pretendemos cruzar a observação de um património ancestral, em que o Homem habitava um mundo rural e agrário, profundamente ligado à terra e em harmonia com os ciclos da Natureza, com o olhar contemporâneo de uma população que pretende resgatar a sua herança social e cultural para o seu tempo presente, aqui e agora.

# Projeto Bragança

## 6 Março/Auditório Paulo Quintela

Encenação: Ana Peres / Interpretação: Carlos Pereira, Filipe Rodrigues, Iran Nunes, José Alberto Alves e Rui Bordalo / Operação de Vídeo: Vasco Vitória / Operação de Som: Luís Pereira / Operação de Luz: Carla Carreiro Mendes



## **Anexo 10. "A Identidade", por um dos actores**

Foi pedido aos actores que reflectissem e escrevessem sobre os temas que pretendíamos trabalhar. Sobre a identidade escreveu Ricardo Orfão o seguinte:

On 20/12/2011, No Limite <[nulimite2011@gmail.com](mailto:nulimite2011@gmail.com)> wrote:

O que escondem os olhos de alguém que passa os dias sentado na soleira de uma porta? De que fala uma pessoa que tem por única companhia a sua sombra? Por outras palavras, quais os seus pensamentos? Talvez as saudades de ser jovem apenas para poder ter 100 pessoas numa manhã prontas para ajudarem na faina. Tempos felizes. Alguém conformado com a certeza que tempos felizes já lá vão e não voltarão mais. Essa pessoa tem ambições? É feliz? Alguma vez procurou a felicidade? Sabe sequer o que isso poderá significar?

A identidade transmontana prende-se sobretudo com o aprender a viver com a solidão. Pensamos muitas vezes que as pessoas idosas se sentem sozinhas, que sofrem com a solidão, mas não é assim a meu ver. Para a maior parte essa solidão é preenchida com trabalho ou com deus, ou com trabalho e com deus. Muitos deles, senão todos, aprenderam a viver cada vez mais sozinhos, enterrando amigos e inimigos, prendendo-se à televisão ou aos animais. A vida vai passando numa rotina bem definida em que o sono preenche os intervalos. É espantoso para nós tentar perceber como é que alguém consegue passar uma vida sempre no mesmo sítio, não conhecendo mais do que o lugar onde nasceu. Aproveito uma frase de Anatole France "A ignorância é a condição necessária da felicidade dos homens, e é preciso reconhecer que as mais das vezes a satisfazem bem" para mostrar que talvez não faça muito sentido pensarmos que alguém é infeliz por estar só. A bondade, a hospitalidade e a caridade estão inerentes a estas pessoas, assim como a coscuvilhice, a crença nas coisas inexplicáveis e que passam pela magia, bruxaria ou diabos. Nada de bom acontece depois de o sol se pôr...

A identidade é uma máscara.

Ricardo Órfão

## Anexo 11. Máscaras utilizadas no espectáculo



Data: 2010

Freguesia de Varge

Artesão: António dos Santos Alves

Material: Latão/Folha-de-flandres

Máscara para ser usada com o fato de Careto.

**Ilustração 4. Máscara usada pela Acusação na cena do julgamento.**



Data: 2010

Freguesia de Varge

Artesão: Fernando Tiza

Material: Latão/Folha-de-flandres

Máscara para ser usada com o fato de Careto.

**Ilustração 5. Máscara usada pela Defesa na cena do julgamento.**



Data: 2010  
Freguesia da Sé  
Artesãs: Cantarinhas de Pinela  
Material: Madeira de castanheiro bravo  
Máscara com função decorativa

**Ilustração 6. Máscara usada pelo Juiz no julgamento.**

**Anexo 12. Elementos cenográficos**



**Ilustração 7. Mala da Primavera**



**Ilustração 8. Mala do Verão**



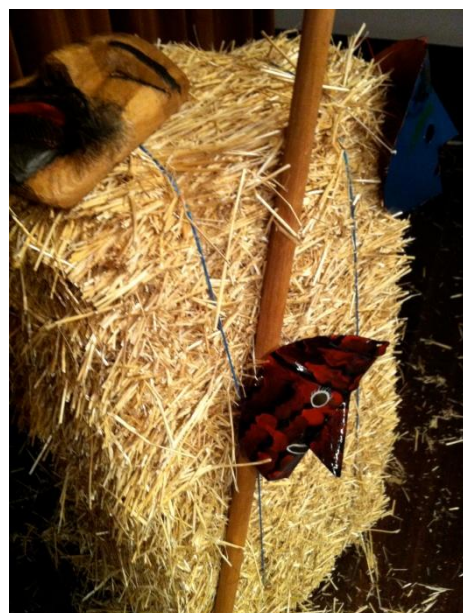
**Ilustração 10. Mala do Outono**



**Ilustração 9. Mala do Inverno**



**Ilustração 12. Estendal**



**Ilustração 11. Fardo de palha**

**Anexo 13. Fotos de ensaios em Cd**

**Anexo 14. Registo videográfico do espectáculo**