



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

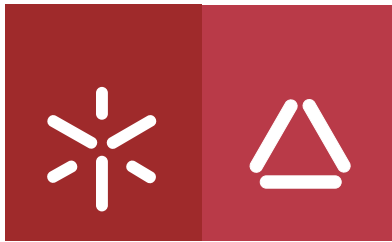
**Teatro Pobre, Teatro Rico ou Da Palavra
ao Acto: Estudos em Sociologia do Teatro**

Ricardo Manuel Ferreira de Almeida

Ricardo Manuel Ferreira de Almeida

**Teatro Pobre, Teatro Rico ou Da Palavra
ao Acto: Estudos em Sociologia do Teatro**





Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Ricardo Manuel Ferreira de Almeida

**Teatro Pobre, Teatro Rico ou Da Palavra
ao Acto: Estudos em Sociologia do Teatro**

Tese de Doutoramento em Sociologia

Trabalho realizado sob a orientação do
Professor Doutor Albertino Gonçalves

Outubro de 2012

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Aos homens e mulheres do teatro, que o sentem na pele, respiram e vivem dele e com quem muito aprendi;

Ao meu tio Joaquim, com quem primeiro soube o que era o teatro;

Ao professor Albertino Gonçalves, que permanece uma pedra basilar no meu percurso acadêmico;

À minha mãe, minha mãe;

À minha família;

Para ti, que estiveste presente enquanto eu estava cego e me trouxeste de novo a luz;

Teatro Pobre, Teatro Rico ou Da Palavra ao Acto: Estudos em Sociologia do Teatro: Resumo

Falar de teatro por vezes é inútil, tão inútil como a sua arte. Se virmos bem, nesta sociedade predominantemente tecnológica, o seu exercício não produz nada de palpável e por vezes é economicamente pouco rentável. Efémero, extingue-se no tempo e no espaço. Quando estas duas dimensões se apagam, resta apenas a memória e o que se conta a quem não viu, o resultado de uma bricolage de sentidos, emoções e ópticas.

Este texto teve como objectivo configurar um assunto que raramente mereceu destaque entre a panóplia de estudos que se fazem em redor do universo teatral: o teatro amador, representativo do paroxismo da força de fazer chorar ou rir, porque não é encanado pelo exercício disciplinado das emoções. Ali perdura a emoção sem pudor de se fazer notar, o riso que se enfaixa no riso do outro, se liberta de toda a formalidade sugerida por uma moral burguesa e reconhece o olhar cúmplice do vizinho.

Durante os quatro anos que durou o período de investigação gerador deste texto, foi conduzido um estudo no terreno junto de oito grupos de teatro amador do distrito de Vila Real, procurando captar as suas formas de organização social colectiva e desvendar onde elas radicam, com os objectivos de perceber sobre que base se constrói a performance individual, que modelos estéticos assistem à escolha e produção de obras artísticas e quais são os fundamentos que explicam a acção colectiva. Foram indagadas dimensões de vivência grupal que passaram pela observação dos momentos de lazer dos referidos grupos, seus hábitos e costumes, suas discussões, seus mapas mentais, seu *ethos*, enfim, sua cultura, pois julgamos ser este um dado fundamental para a compreensão do seu *lebenswelt*: a percepção e entendimento de si e do mundo, estudando a relação entre indivíduo e cultura na tentativa de compreender a sua experiência subjectiva, enquanto elementos significativos componentes de um sistema mais vasto. Neste sentido, traçamos uma linha que intentou decifrar que relações existem entre um ambiente sociocultural, influente na socialização dos indivíduos, e qual a sua força na elaboração e sedimentação de práticas e visões do mundo.

No fundo, o que se pretendeu entender e explicar foi a forma como os condicionalismos macro-sociais interferem nos modelos de organização social das colectividades e grupos organizados de pequena dimensão, empregando como modelo de análise a relação dinâmica entre as estruturas socializadoras do Estado Novo que, numa gama de intervenções sobre o concreto, influíram sobre os lares e nomeadamente sobre o teatro, munidos de perspectivas políticas e estéticas que fizeram escola. Cremos que esta interferência foi decisiva sobre as formas de organização pouco solidificadas, empregando como exemplo os grupos de teatro amador e, provavelmente, ainda exerce influência sobre o conjunto das práticas sociais relativas a dimensões lusitanas como a economia, a política, a participação social e, no nosso caso, o teatro.

Por fim, esta tese, além de representar o resultado de uma investigação, não pode deixar de ser um tributo aos heróis esquecidos, aos amantes sanguíneos do teatro, que se entregam ao palco depois do trabalho anónimo de cada dia e confundem a sua vida com a história da instituição que representam. É um trabalho nostálgico, confessamos. Mas é também uma faina séria e honesta, representa o esforço de uma vida.

Poor Theatre, Rich Theatre or From Words, towards Acting: Studies in Sociology Theatre: Summary

Talking about theater is sometimes useless, as useless as his art. If you look well, in this predominantly technological society, his exercise does not produce anything tangible and sometimes is economically unprofitable. Ephemeral, extinguished in time and space. When these two dimensions are erased, there is only remaining memory and the account who has not seen, the result of a bricolage of senses, emotions and optics.

This text aimed to set up a subject that rarely was highlighted among the panoply of studies around the theatrical universe: the amateur theater, representative of paroxysm of strength to cry or laugh, because it is not piped through the disciplined exercise of emotions. There, endures the unshamed emotion, the laughter of the other, freed from all formality suggested by a bourgeois morality.

During the four years of the period of investigation generator of this text, we conducted a field study with eight amateur theater groups in the district of Vila Real-Portugal, trying to capture their forms of social organization and collective unravel where they are rooted, with aims to understand on what basis is constructed individual performance, understand the aesthetic models that assist the selection and production of artistic works and what are the reasons that explain collective action. Were surveyed dimensions of group experience that went through observation of leisure time of those groups, their habits and customs, their discussions, their mental maps, their ethos, in short, their culture, because we think this is important to understand their *lebenswelt*: the perception and understanding of themselves and the world, studying the relationship between individual and culture in an attempt to understand their subjective experience, while significant elements components of a broader system. In this regard, we draw a line that brought decipher what relationships exist between a sociocultural environment, influential in the socialization of individuals, and what its strength in developing and sedimentation practices and worldviews.

Basically, what it was intended to understand and explain, is how the macro-social constraints interfere in models of social organization of communities and organized small groups, employing as model analysis the dynamic relationship between the

structures of the “Estado Novo” that socializing in a range of interventions on the concrete, influenced particularly on leisure and on the theater, armed with political and aesthetic perspectives that made school. We believe that this interference was decisive on the forms of organization somewhat solidified, using as an example the amateur theater groups and, probably, also influences the set of social practices relating to Lusitanian dimensions such as economics, politics, social participation and in our case, theater.

Finally, this thesis also represents the result of an investigation, cannot fail to be a tribute to the forgotten heroes, lovers of theater, who surrender to the stage after the anonymous work each day and confuse his own life with the history of the institution they represent. It is a nostalgic work, we confess. But it is also a serious and honest toil, represents the effort of a lifetime.

Índice geral

1. Introdução	página 1
2. Do teatro	página 3
2.1. À procura de conceitos e classificações: a intersecção cultural	página 5
2.2. Preocupações e objectivos: na senda de uma epistemologia de cena ou etno-cenologia	página 10
2.3. O teatro como organização social e o estudo das organizações	página 11
3. Como investigar?	página 17
4. O teatro como experiência social	página 25
4.1. O teatro como objecto de compreensão sociológica: como se estuda o fenómeno artístico e alguns subsídios sobre o teatro em Portugal	página 31
5. O que é agir?	página 43
5.1. Acção e consciência: entre a escolha e a norma	página 48
5.2. Agente, estrutura e papel: a sistematização da acção social	página 52
5.3. Consciência na agência: as bases da corporalidade presentes na interacção	página 61
6. Teatro e Estética	página 73
6.1. Do período clássico ao Renascimento	página 73
6.2. O Renascimento e as tensões entre popular e erudito	página 78
6.3. O teatro em Portugal no cruzamento de estéticas	página 86
6.4. O aparecimento do romantismo e a primazia da burguesia	página 89
6.5. A importância do romantismo na construção do teatro nacional	página 93
6.6. A influência tardia do romantismo na estética do Estado Novo	página 102
7. Existe uma epistemologia de cena?	página 105
7.1. À procura do conceito: uma ilustração	página 105
7.2. Como o teatro pensou o movimento cénico	página 109
8. Corpo, performance e teatro: a configuração de um objecto de estudo	página 125
8.1. Primeiras conceptualizações sobre o corpo	página 125
8.2. O discurso sobre a utilidade do corpo: desenvolvimentos disciplinares e teóricos	página 129
8.3. Birdwhistell, o parente pobre	página 136
8.4. Rematando e reunindo argumentos	página 139
9. Construindo uma estética centrada no social: a ideia de povo	página 143
9.1. A ascensão do fascismo	página 143
9.2. O Teatro como veículo de propaganda e organização grupal	página 152
9.3. As lutas de demarcação de uma ideia de teatro nacional	página 160
10. Aproximação ao terreno: os grupos de teatro amador	página 165
11. Conclusões	página 263
11.1. As classificações e o gosto popular	página 263
11.2. A influência do Estado Novo e a importância de se fazer aceitar	página 277
11.3. A construção da expressão e a influência do grupo	página 286
11.4. A utilização de recursos e a organização do grupo	página 296
11.5. Caminhos de pesquisa e convite aos viandantes	página 301
12. Bibliografia	página 303

Anexos

Índice de gráficos

GRÁFICO Nº1 – Número de espectáculos ao vivo (1960/2010) fonte: Instituto Nacional de Estatística

GRÁFICO Nº2 – Receitas de Bilheteira de espectáculos ao vivo (1979/2010)
FONTE: INE/PORDATA

GRÁFICO Nº 3 – Número de espectadores e sessões de teatro (1960/2010) fonte: Instituto Nacional de Estatística

GRÁFICO Nº4 – Receitas provenientes dos espectáculos de teatro (1961/2010)
fonte: Instituto Nacional de Estatística

GRÁFICO Nº5 – Relação entre o número de sessões de teatro e o número de espectadores (1960/2010) fonte: PORDATA

GRÁFICO Nº6 - Despesas do Estado / Execução Orçamental para Serviços Culturais, Recreativos e Religiosos (1995/2010) Fonte: PORDATA

GRÁFICO Nº 7 – Despesas das câmaras municipais em cultura e desporto (1987/2009) fonte: PORDATA

GRÁFICO Nº 8 – Taxa bruta de natalidade (1960/2011) fonte: PORDATA/ Instituto Nacional de Estatística

GRÁFICO Nº 9 – Saldo natural (1960/2011) fonte: PORDATA/ Instituto Nacional de Estatística

GRÁFICO Nº 10 – Índice de longevidade (1960/2001) fonte: PORDATA/ Instituto Nacional de Estatística

GRÁFICO Nº 11 – Índice de envelhecimento (1960/2001) fonte: PORDATA/ Instituto Nacional de Estatística

GRÁFICO Nº 12 – População residente segundo os censos: total e por grupo etário (1960/2001) fonte: PORDATA/ Instituto Nacional de Estatística

GRÁFICO Nº 13 – Esperança média de vida (1960/2001) fonte: PORDATA/ Instituto Nacional de Estatística

1. Introdução

As nossas memórias mais distantes relativas ao teatro situam-se em três acontecimentos cruciais. Um primeiro, em 1978, que ocorreu na aldeia da qual somos filhos, trata-se de uma peça que retratava a história de um soldado regressado da guerra do Ultramar, acontecimento ainda presente na lembrança dos espectadores de então por se referir a um passado demasiado recente: o 25 de Abril e a descolonização estavam apenas a quatro anos de distância; um segundo momento surge associado a uma outra peça feita na garagem do pai de familiares, escura e cálida, mas de onde sobressaía uma multidão que era toda ela olhos e boca, ávida de se encontrar com o intuito da celebração; e uma terceira, consumada na garagem de uma casa de um vizinho da aldeia, exígua e acanhada, onde assistimos a “O Saco das Nozes” de Pires Cabral. Todos eles eram espaços mínimos em que se aconchegavam os vizinhos, numa espécie de louvor colectivo e interactivo, pois ver a família e os amigos, estar naquela sala para ver teatro, comentar em voz alta o desenrolar da acção, acompanhado por aquela massa viva que despertava quando estimulada por qualquer reacção, era muito importante. Ser espectador era também fazer parte do espectáculo, apoiar os actores denotava um sinal visível da sua aceitação na rede de solidariedade. E nós estivemos presentes em todos eles, tocaram-nos de alguma forma e, passados estes anos todos, motivaram o espanto perante acto tão gregário e comunal.

Recordamos o clima de festa que acompanhava os momentos de exibição de talentos específicos, os ensaios ao fim da tarde após a jornada de trabalho, composta por um aceitável amontoado de gente jovem, como no tempo dos nossos pais sucedia. “Fazer um teatro” representava para a população das aldeias que contactamos algo de maravilhoso e por tal circunscrito no tempo e em ocasiões especiais do calendário: ora na festa de aldeia no Verão, em que os dias são mais longos e permitem alargar o tempo útil de trabalho, ora nas celebrações profanas que ditam o teatro como mais um jogo de faz-de-conta.

Revivemos também a reprodução parcial dos textos e das melhores tiradas nos dias, meses e anos subsequentes. Muitos dos actores passavam a ser conhecidos e tratados na aldeia pelo nome da personagem que haviam feito numa dessas



ocasiões, recentes ou longínquas. Nos anos cinquenta e sessenta do século passado, a televisão não possuía a dimensão que tem actualmente, não transformou uns em “Zeca Diabo” e outros em “Bem-Amado”, mas sim em “Ralados”, por terem repetido, vezes sem conta durante a peça, “e eu ralado...”. Por tudo isto, não podemos olvidar as sequelas que o teatro provocou na nossa formação adulta. Assumimo-lo sem pejo, como Hoggart (1970) o fez no seu estudo sobre a cultura do pobre.

Fazer teatro não é apenas exhibir dotes particulares, pois importa referi-los a um contexto de proximidade relacional que lhes sustenta validade e legitimidade. Quem ajuda a estruturá-las desde os tempos imemoriais é o público, aquele que conhece os actores e os autores, que lhes valida as aptidões com um prémio Nobel ou uma condecoração solene, ou mesmo com um simples cumprimento, lágrima no olho, gargalhada ou copo de vinho. E porquê? Porque desde os ensaios até à apresentação final, tudo é agitado trabalho de aproximação colectiva, de labor cooperativo, de cinzelagem da expressão, de ânsia desmedida em pisar o palco ante a plateia solidária. Esta confluência de posturas e atitudes é o teatro que, tal como um acto de amor, não é monopólio de ninguém. Querer transforma-lo nisso, num monopólio da expressão legítima, é privar as camadas populares de uma dimensão central à existência das civilizações: o jogo e a brincadeira.

Por fim, é importante lembrar algo de maior importância. A ideia que perseguimos, de construção de um enfoque específico visando uma sociologia do teatro, não pode deixar de prestar tributo a um grande inspirador, João Arriscado Nunes, com quem na tarde de 24 de Julho de 2004, na presença do nosso orientador, conversamos sobre o assunto e a partir daí devotamos a maior atenção.

2. Do teatro

Um dos maiores motivos de discussão entre actores e encenadores reside na marcação de códigos cénicos. Elementos fundamentais na narrativa dramática, são o resultado da exploração realizada pela comunidade artística envolvida no espectáculo dos textos prestes a subir ao palco e manifestada nos corpos, assim como das perspectivas estéticas de quem as conduz. Ultrapassando as etapas, contributos e escolas que dão conta da sua aplicação exaustiva no trabalho de actor, surge-nos um dos teóricos que levantam o véu sobre a problemática da epistemologia do teatro, conceito que discutiremos a seu tempo, Jerzy Grotowsky (1933-1999), na senda de Stanislavsky (1863-1938) e Meyerhold (1873-1940).

Se estes últimos recusaram o naturalismo, que nas suas ópticas impedia a procura da verdade e a autenticidade da cena, insistindo no trabalho físico como rampa de lançamento para a criatividade e ferramenta de combate ao uso abusivo de lugares-comuns¹, o Teatro Pobre, que trabalha o corpo para que possa responder adequadamente a estímulos decorrentes da interacção entre actores, ao pretender eliminar estes gestos estereotipados e colocar tónica na ideia que a composição da personagem decorre da maximização da auto-exploração corporal do actor, centra o seu discurso e análise na pesquisa laboratorial de uma nova gestualidade cénica para o teatro e abre identicamente um plano de análise fenomenológica sobre a função do actor, inaugurada com o realismo stanislavskiano que, na sua sequência, funda os suportes do teatro do absurdo². Confirma esta perspectiva o efeito de “distanciação” postulado por Brecht, estribado na transcendência dos gestos observados pelos actores, na contínua crítica sobre a ilusão de realidade e na relação uterina com a assistência, que deixa de ser vista como a “quarta

¹ Stanislavsky concebe o “sistema” como trabalho sistemático do corpo do actor visando encontrar uma gramática da interpretação. Este apresenta-se como a sua análise, pois em cada acção teatral existe uma base física e uma base psicológica que deve ser promovida pelo treino e procura da criatividade orgânica, o sentido de si e a técnica na experimentação de personagens. Stanislavsky postula identicamente a necessidade de existência de uma “partitura de acção” que contempla o número de movimentos e estratégias que o actor necessita para realizar acções significativas necessárias a cada cena, alcançada pelo método de análise activa que significa a percepção da corporeidade da personagem codificada pelo texto.

² Segundo Garner (1994) o realismo contemporâneo, ao romper com o conceito de cenário, chamou a atenção para a objectividade material e a própria função do actor no espectáculo, emprestando uma densidade fenomenológica ao teatro. De igual forma, chama a atenção para autores como Ionesco ou Beckett como exemplos fundamentais desta dinâmica de exploração fenomenológica do corpo.

parede” antoiniana³ e passa a ser integrada no espaço da acção considerado como elemento essencial à narrativa. Desta forma, a codificação gestual terá de nascer das *corporelles* e das *plastiques*, técnicas de maximização do auto-conhecimento corporal, uma vez que, segundo Grotowsky, é necessário “desbloquear a memória corporal”.

Mas existirá uma “epistemologia do teatro” ou uma “epistemologia de cena”? Existe algum sistema de conhecimento que os actores manipulam quando constroem a “expressão”? Se sim, qual a melhor via para treinar, domesticar, exercitar o corpo do actor? O que é que o actor entende por treino? Este treino é formal ou informal? Resulta de uma aprendizagem institucionalizada pelas estruturas clássicas do saber, como a escola, ou das estruturas informais de aprendizagem, como a prática? Existem formas distintas de perceber o corpo e o espectáculo, no campo do teatro amador e no campo do teatro erudito? Destas percepções nascerão posturas diferenciadas? Se sim, como é que se manifestam e onde estão ancoradas? Em suma, como é que se reproduz o teatro como prática social e socializante?

Quando trabalhamos com iniciados na Expressão Dramática acontece algo interessante. Qualquer obra de dramaturgia original criada em contexto de aprendizagem pode ser, com alguma estabilidade, considerada um exemplo acabado da “pobreza do teatro”, uma vez que a exiguidade de recursos, a simplicidade na narrativa, a preparação mínima do actor para o espectáculo e o próprio espectáculo são características que não podemos olvidar. Verificamos identicamente que durante a concepção do texto se observa uma progressão inversa aos moldes clássicos professados pelas instituições escolares que treinam actores: os indivíduos partem da pessoa para criar a personagem e não da personagem em direcção à pessoa ou actor. O seu aspecto físico, a forma como fala e age em público, os seus vícios, assim como todo um conjunto de inferências que se fazem do parceiro, são determinantes para a sua construção, e a articulação entre o actor e a personagem encaminha-se por este trajecto. Ainda no plano teatral, a comunicação cénica entre actores faz-se pela sobrevalorização do

³ André Antoine (1858-1943), fundador do teatro moderno, concebe a quarta parede como parede imaginária que separa a cena do público, postulando que o actor ignore o público.



texto e subvalorização do movimento, o que resulta no exíguo aproveitamento das capacidades corporais, na profusão de adereços de cena e no primado da palavra. Isto pode levar-nos a concluir que aquilo que muitos dramaturgos, teóricos e encenadores combatem, a construção das personagens pela destruição do estereótipo, aparece com alguma força aqui, o que, simultaneamente, nos faz levar a outro ponto da nossa análise: é necessário entender a organização do espectáculo e o movimento cénico, dados fundamentais para uma análise fenomenológica da temática, encontrar os fundamentos desta perspectiva e perceber onde radicam, assim como apreender a percepção que os indivíduos têm da subjectividade do seu corpo que interage num plano de acção partilhada. Mas é necessário clarificar conceitos.

2.1 À procura de conceitos e classificações: a intersecção cultural

Antes de mais, é necessário estabelecer algumas classificações que nos servirão como base conceptual e articuladora de todo o discurso. Convencionamos distinguir “teatro amador” de “teatro profissional” e “teatro popular” de “teatro erudito”. Se o teatro erudito possui uma história matizada institucionalmente por escolas ou grupos de teatro de relevo, com toda a sua produção discursiva disciplinar, conhece uma evolução no sentido do seu apuro técnico-expressivo, suportado pelo trabalho burilado do corpo, pela selecção, leitura e exploração dos textos e reprodução interpretativa pelos actores, assim como pela presença de um conjunto de profissões anexas ao espectáculo, como o cenógrafo, o sonoplasta, entre outros, que lhe atribuem o estatuto de “criação artística”, o teatro popular, subsidiário de uma visão etnográfica e antropológica, é visto como um género sem história, arcaico e estagnado, de padrão essencialmente oral e carácter bucólico, ingénuo e apaixonado, que o Romantismo do século XIX amplificou na atribuição de temas clássicos⁴. A sua subvalorização escalar passa, ainda, pela forma como é influenciado pelas culturas dominantes, reinterpretando os materiais eruditos com tonalidades locais. Se um se funda em processos de educação formal, no outro os processos de educação informal ganham todo o destaque, tornando-se mister lançar um olhar sobre a cultura popular, pois é neste género que o teatro amador

⁴ A propósito, ver Paulo Raposo (1993).



se inscreve, e que os trabalhos de Santos Silva (1999) ou João Leal (2000) abordam.

Segundo o primeiro autor (Santos Silva, 1999), a construção social da cultura popular está directamente ligada à invenção liberal e romântica das nações, que associou territórios e cultura, ao esforço de controlo e disciplinização dos padrões de conduta tradicionais das populações rurais com o objectivo de os integrar nos meios urbanos, assim como ao desenvolvimento disciplinar do estudo das representações dos usos e costumes, folclore e tradições. As transformações sociais, demográficas e culturais modificaram a lógica de percepção da cultura popular, gerando dois efeitos simbólicos. Primeiro, a definição positiva das práticas e obras de cultura popular e, segundo, a proposta da obra cultural em si mesma, *“levando a movimentos de apropriação, citação, refundação, conservação, ruptura e por aí adiante”* (Santos Silva, 1999: 441). Com isto Santos Silva propõe que se tome atenção às dinâmicas geradas, focando a cultura popular sob três aspectos: como factor de recriação e actualização dos grupos, como factor inerente a uma lógica de preservação e como conjunto de práticas inter-grupais de produção e reprodução de campos culturais institucionalizados. Mas voltemos ao teatro e suas classificações, tomando como inspiração algumas produzidas neste sector e, modestamente, introduzindo algumas nuances nas nomenclaturas.

Assim, por teatro popular entende-se toda a manifestação expressiva que visa a produção de efeitos lúdicos de diversão, organizada ou relativamente organizada e espontânea, e que requer poucos meios para a sua realização. Por teatro amador entende-se toda a manifestação expressiva derivada de indivíduos que, ocupando os seus tempos livres, procuram o teatro como actividade de expressão sem lhe estarem vinculados profissionalmente e daí possam obter um salário. Finalmente, entende-se por teatro profissional, a manifestação expressiva dos indivíduos que recebem pelo seu trabalho um salário, possuindo ou não treino específico legitimado pela formação em instituições escolares especializadas ou pela própria instituição em si que confere estatuto distintivo⁵. No entanto, é importante notar que todos partilham um objectivo comum, a diversão, pois não podemos omitir o

⁵ Esta classificação foi baseada nos trabalhos de Machado Pais, Vera Borges e Paulo Raposo.



seu fundo antropológico relacionado com o jogo, como apontam Huizinga (2003), Caillois (1990) ou Dubois (2007). E o que os distingue? A marca da instituição, da escola e a ocupação socioprofissional.

Usualmente caracteriza-se o teatro popular como manifestação artística atravessada por estereótipos e abundantemente marcada pela presença de uma cenografia que serve indirectamente de suporte à acção e acaba por não ter utilidade objectiva, alicerce sob o qual o actor se apoia primordialmente. Nas palavras de Paulo Raposo (1993), este apresenta obras curtas sem grande desenvolvimento argumentativo, reservadas, em alguns casos, a separar peças de maior complexidade narrativa, tamanho e duração, as personagens quase sempre retratam as classes mais humildes, as temáticas reflectem as preocupações do momento e, por último, ao cariz cómico associa-se a crítica social. Supostamente, seria neste género de composição artística que o teatro amador encontraria a sua filiação, mas evidencia, pelo contrário, alguma delicadeza e elaboração que nos permite determinar importantes ressalvas qualitativas quando comparadas com o teatro popular. A nosso ver, esta classificação encontra-se algo caducada, já que se reporta ao período de recolha antropológica elaborada por etnógrafos e académicos, situado entre o fim do século XIX e início do século XX, e hoje em dia apresenta-se como manifestação estilizada por cidadãos informados e conscientes de uma linha estética que oscila entre o fundo antropológico de leitura arcaica ou arcaizante e a promoção turística e seu aproveitamento performativo, político e ostentador de identidade, como aponta Santos Silva e tivemos ocasião de ver previamente. Encontramos esses exemplos, vivificados por trás de uma dinâmica que aproveita o isolamento para transportar códigos de acção específicos e que a seu tempo falaremos. Por tal, estas categorias operativas com que iremos trabalhar, referem-se a realidades heterogéneas e que integram muitas designações, sem fronteiras nítidas e estáveis.

Assim, é necessário explicar que as convenções não se adaptam hermeticamente, mas giram em torno de uma classificação subsidiária dos trabalhos da antropologia, insuficientes a nosso ver, pois omitem as suas características de charneira e sua organização interna, por mais que continue a ser visto como acção



profana, sempre que confrontado com o seu opositor erudito. Manter este ponto de vista sem assinalar o evidente senso comum que o sublinha significa partir para o terreno com um conjunto de pré-conceitos que ocultam a vida pessoal de cada um dos actores para fortalecer esta visão elaborada a partir “de cima”, assim como desconsiderar o esforço quotidiano de procura da expressão mais fiel às indicações do encenador e ao processo de construção da personagem que lhe esteja relacionado, qualquer que seja. De igual forma, sobrepor anarquicamente estes géneros convencionados significa amalgamar pontos de vista e conceitos, pois o teatro amador apresenta formas de espectáculo amador ou erudito, manifestas na qualidade e no valor da obra, no perfil dos actores e sua formação, e o teatro profissional enferma muitas vezes dos alistados vícios do teatro amador e popular, como a visão anárquica do espectáculo, a facilidade como se monta um espectáculo ou mesmo a necessidade de dar respostas não a um público mas aos órgãos públicos que subsidiam as companhias. Por isso, é necessário clarificar os termos de comparação que nos permitam conceber escalas de aproximação e assim penetrar no objecto de estudo. Para sermos justos, torna-se um pouco difícil distinguir peremptoriamente o que é amador e o que é profissional, seguindo a linha de apreciação da obra. Como tal, a melhor forma de analisar estas manifestações passa por um julgamento estético que é em si mesmo culturalizado e se refere ao “bom teatro” e ao “mau teatro”. O que é que isto significa?

A manifestação expressiva encontra-se em ambos os casos com as suas nuances teóricas e técnicas, e ambos exteriorizam propósitos estéticos perceptíveis em figurinos, cenários, formas de expressão, entre outros aspectos; defendem gratificações de tipologias diferenciadas, articulam um discurso que sustenta e acompanha a própria actividade expressiva, e em todos eles se verifica, também, a defesa dessa perspectiva e demanda da sua legitimação. Além disso, dizer que o teatro amador não possui uma estrutura estável de organização, produção e reprodução do espectáculo é precipitado, pois ela existe, organizada e com objectivos claros⁶, mas as suas regras são distintas e encontram-se ligadas a racionalidades específicas que devem ser compreendidas e contextualizadas.

⁶ É necessário incorporar neste discurso a importância de uma instituição fundamental para a construção do fenómeno do teatro amador, o INATEL ou outras instituições organizadas para a promoção do teatro amador.



Victor Turner (1982) corrobora a nossa ideia. Entusiasmado com a proposta de Lévi-Strauss em apreender os códigos sensíveis, pressagiando alguma atenção aos fenómenos expressivos pontificados no corpo, defende que é importante compreender a organização social dos grupos de teatro, “os seus laços de parentesco, as posições estruturais, a classe social, o estatuto político” (Turner, 1982: 9). Como o teatro é o exagero dos processos rituais, torna-se fundamental perceber os processos simbólicos e o sistema estruturado que preside à acção do indivíduo num contexto dramático. Este simboliza uma estética.

É identicamente imprudente dizer que o teatro amador não é arte, pois no fundo ambos partilham os mesmos materiais essenciais à produção de arte, o palco, esse “*continuum*” fenomenológico que sustenta a acção dramática e implica o jogo e a relação com o outro⁷. Deldine e Souriau, citados em Dubois (2007), sugerem que para entendermos o fenómeno teatral se torna imperioso proceder ao exame dos factores do teatro: o autor, o universo teatral, as personagens, o espaço cénico, o cenário, a exposição do sujeito, a acção, as situações, o desenvolvimento da acção, a arte do actor, os espectadores, o teatro enquanto facto histórico, social e cultural e, acima de tudo, entender o teatro como técnica do corpo (Dubois, 2007: 88), de mediação entre um público e o actor que empresta o seu corpo para que o espectáculo faça sentido. Limitado à espacialidade da cena, o corpo é sujeito e objecto e desperta uma análise proxémica e cinética⁸: assim como a indagação da subjectividade da consciência do actor. É pois nestas divergências de conteúdo que focamos a nossa atenção, nomeadamente na construção da diversidade, indagando os propósitos e perspectivas mas sempre sustentados por uma postura anti-etnocêntrica, pois a maior parte dos trabalhos científicos produzidos analisa separadamente os dois géneros. Afinal, o que distingue estes géneros de fazer teatro é apenas o conteúdo das classificações e a marca simbólica da instituição, uma vez que se verifica que em muitas companhias de teatro profissional existem actores que não receberam treino específico ministrado pelas escolas e, em companhias de teatro amador, isso se verifica. Por todas estas razões, é necessário

⁷ Conferir Stanton Garner (1994)

⁸ Cinésica (estudo do uso social do corpo) Proxémica (estudo do uso do espaço).

fazer uma centragem no indivíduo e perceber a sua relação com o colectivo que lhe indica e legitima o estatuto.

2.2. Preocupações e objectivos: na senda de uma epistemologia de cena ou etno-cenologia.

Deixemos agora estes confrontos e passemos à produção científica existente neste domínio em Portugal: muito escassa. É certo que os trabalhos produzidos sobre o universo do teatro introduzem conteúdos valiosos para o seu enquadramento, como aqueles executados à volta do quotidiano de actores e grupos de teatro (Vera Borges, 2007), do teatro popular (Gefac, 2005 e Paulo Raposo, 1993) dos relacionados com a avaliação e percepção do fenómeno artístico (João Teixeira Lopes, 2000) ou com o universo e condições de criação dos jovens artistas portugueses (Machado Pais, 1995) mas, depois de Paulo Valverde, poucos procuraram perceber o treino do gesto, a relação do actor com o seu corpo, a incorporação⁹ da noção da personagem e a sua interpretação credível, num plano transversal antropológico e sociológico. Existe isso? Acreditamos que o assunto se reveste de enorme pertinência, uma vez que introduz preocupações inovadoras no panorama das ciências sociais em Portugal, como a conceptualização de uma “epistemologia de cena” ou “etno-cenologia” sugerida por Dubois (2007). Esta passa pela reconstituição do universo quotidiano do actor, pela apreciação das formas como o grupo composto por indivíduos com objectivos expressivos funciona, pela análise do trabalho de construção da personagem no seio de ambientes de aprendizagem informal, estabelecendo um paralelismo dialogante entre o teatro profissional, erudito e com preocupações de forma e conteúdo suportadas por um quadro teórico, e o teatro amador e popular, supostamente pobre.

Desta forma, importa perceber a dimensão da performance individual à luz dos contributos das ciências sociais e de algumas das suas perspectivas particulares,

⁹ O duplo significado do corpo como produto social e produtor de significados chama a atenção para a noção de *incorporação* (embodiment): “Um duplo movimento de interiorização e objectivação une o corpo a estruturas” (Berthelot, 1995: 17). A visão de Connerton é significativamente a mesma e contribui para uma elucidação mais clara. Para ele, a incorporação é uma espécie de mensagens “que comunicam através da sua própria actividade cultural” (Connerton, 1993: 87). A prática do exigido habitualmente elabora e erige classificações que fazem com que o corpo seja “legível como um texto ou um código” (idem: 122), ou “como um objecto do conhecimento ou do discurso” (idem: 126), unindo unidades a estruturas.

como o interaccionismo simbólico¹⁰, problematizando esta visão de senso comum ligada ao universo do teatro amador, estigmatizado socialmente pelos seus concorrentes eruditos, a forma como é administrado o treino corporal, que procura atingir o fim seleccionado por um conjunto de indivíduos num contexto espaço-temporal específico, e as aprendizagens informais com objectivos integradores do indivíduo no grupo social onde a expressão ocorrerá.

Os objectivos do presente texto passam pelo esclarecimento de algumas preocupações: compreender as dimensões relacionadas com a performance de acção, clarificar onde radica a relação do actor com a sua personagem, perceber em que medida os actores percebem o corpo como instrumento de trabalho, divisar o significado de “acção dramática” neste contexto sociológico e perceber os modos de funcionamento do grupo e a sua articulação com o todo. Nesta medida, foi conduzido um estudo que se propôs analisar as formas de concepção e produção do espectáculo no âmbito do teatro amador. Mas, uma vez que se trata de um trabalho de sociologia, não podíamos abordar os fenómenos artísticos sem previamente traçar uma bissectriz sobre a organização social dos grupos, de forma a perceber as suas tipologias de cultura grupal que organiza a acção, assim como os seus próprios fundamentos e tonalidades.

2.3 O teatro como organização social e o estudo das organizações

Os sociólogos que examinam o funcionamento das organizações preocupam-se com o modelo de racionalidade que institui as relações sociais dentro de uma estrutura. Por isso, é caso para questionar, numa primeira instância, qual será esse modelo de racionalidade que sustenta os grupos de teatro amador, sabendo que as estruturas de responsabilidades se relacionam com um sistema de valores que coloca em jogo as funções necessárias ao funcionamento dos órgãos e hierarquias e, em segundo lugar, reconhecendo que a organização assenta num padrão cultural, descortinar como se gere a transmissão e a coordenação de todas estas funções. Neste sentido, não podemos separar o teatro e, em última análise, o

¹⁰ Mead assume enorme pertinência neste contexto. A aceção “o social precede o individual”, prioritária na compreensão da experiência, mostra que a interacção simbólica resulta da complexidade das relações interpessoais, assinaladas por processos de partilha de espaços, presença e observação de corpos em situação de partilha fenomenológica, como vislumbrou Goffman.

movimento cénico, de uma forma de disposição colectiva particular, pelo que se torna fundamental falar sobre os princípios de organização do grupo.

O fenómeno burocrático foi analisado com especial atenção por uma cadeia de autores. Durkheim (1977), por exemplo, traçou a relação moderna dos indivíduos com a sociedade, afirmando que as colectividades modernas caminharam no sentido da especialização de tarefas e construção de dependências. Desta forma, solidariedade nas sociedades de padrão orgânico ou mecânico visariam a produção de efeitos de coesão, geradores de efeitos morais, de regras e de direito. A falta destes padrões motivaria a divisão anómica do trabalho e pode conduzir o indivíduo ao suicídio (Durkheim, 2001). Mas foi Weber que expandiu os estudos sobre a burocracia, primado da racionalização, produto e atributo central da modernidade.

Tomado como factor de distribuição desigual de poder de um indivíduo subjugado a uma hierarquia e suportado pela ideia de liberdade onde a submissão ao Estado e todas suas virtudes pontificam, o fenómeno burocrático construiu redes de solidariedade desprovidas de centelhas de cariz emotivo. Estribado na competência e na habilitação, o funcionário obedece à lógica de administração do poder de uma entidade que lhe confere um estatuto vitalício de dedicação perpétua à estrutura administrativa. Em troca, recebe uma remuneração pela antiguidade, matizada na figura de progressão na carreira. Assim, *“a burocracia é meio de transformar uma acção comunitária em acção societária racionalmente ordenada. Portanto, como instrumento de socialização das relações de poder, a burocracia foi e é um instrumento de poder de primeira ordem para quem controla o aparato burocrático. (...) Onde a burocratização da administração foi completamente realizada, uma forma de relação de poder estabelece-se de modo praticamente inabalável”* (Weber, 1982: 264,265)

Enquanto circunstância com história, o fenómeno burocrático reside no âmago das economias monetárias, centralizadas na presença de capital, seu pressuposto e causa, dado que permite a compensação pecuniária dos seus funcionários: tal aconteceu no Egipto, em Roma, na China, desde o absolutismo régio até às modernas empresas capitalistas, explica Weber. Aliás, sem uma economia

monetária, a estrutura burocrática dificilmente evitaria a transformação em estrutura privada, forçando em caso contrário a que o funcionário retivesse o excesso da tributação. Quer dizer que a organização burocrática vertical funda-se na presença de capital e este possibilita a profissão. *“O óptimo relativo para o êxito e manutenção de uma mecanização rigorosa do aparato burocrático é proporcionado por um salário monetário certo, conjugado à oportunidade de uma carreira que não dependa de simples acaso ou arbítrio”* (Weber, 1982: 242). De igual forma, qualquer economia sem burocratização administrativa, uma técnica de gestão dos recursos humanos que opera através da especialização estratificada de tarefas centradas num corpo colectivo, seria efémera, já que esta produz e reforça civilização. É então no sistema de organização económico e legal que se fundam as formas de organização colectivas modernas? Vejamos o contributo de Crozier. Para isso, analisaremos o livro *“O Fenómeno Burocrático”*.

O objectivo de Crozier é compreender as organizações¹¹ partindo dos estudos realizados num conjunto de empresas que lhe serviram de objecto. A sua investigação contém uma componente empírica muito forte e minuciosa, descritiva dos processos de operação, gestão e reprodução do trabalho, colocando ênfase nas formas de controlo do colectivo e explorando o factor de produção de ordem, identificação e satisfação com o contexto laboral, pois para ele *“a satisfação no trabalho está geralmente ligada ao tipo de trabalho, seu conteúdo e estatuto”* (Crozier, 1963: 31). Partindo desta premissa, introduz na análise do fenómeno burocrático a teoria das classes, reiterando que a satisfação com o posto de trabalho varia de acordo com a classe social de origem, relacionando-a, em simultâneo, com a integração no mundo laboral, a articulação com o restante colectivo e, por fim, a adaptação e participação no sistema social. Inclusivamente, os aspectos da camaradagem e sociabilidade motivaram a criação de um índice para medir a suposta integração dos indivíduos na empresa.

¹¹ O conceito de “grupo universalista” adoptado por Crozier, subsidiário de uma assumida leitura de Parsons, procura explicar as organizações como distintas dos grupos primários. Assim, a burocracia existe para “evitar as relações face a face, de dependência interpessoal, onde não se admite o teor autoritário” (Crozier, 1963: 64). A delegação de poder, a divisão do trabalho social, não cria laços de afectividade.

Além destes critérios, foram analisadas as relações de autoridade sob o ponto de vista da gestão de conexões entre chefes e subalternos, assim como o estudo das relações de poder que comandam o equilíbrio do sistema social, algo que nos interessa debater. Este mecanismo é um *“modelo estável e coerente que se impõe a todos os membros”* (idem: 119), que organiza as formas interactivas formais e informais, de visibilidade objectiva ou ocultação de opiniões. Os casos estudados pelo autor, mediante a aplicação da técnica da entrevista, permitiram perceber que a proximidade com os processos de decisão produz opiniões emotivas e pessoais, ao passo que as opiniões e relações com indivíduos que ocupam uma posição mais elevada na escala são mais temerárias. Paralelamente, a mobilidade ascendente na hierarquia faz com que o ímpeto contestatário em relação à organização diminua, em detrimento de um novo discurso que apela à solidez e solidariedade orgânica, mas que não se expressava anteriormente.

Em outro caso, num estudo comparativo em três fábricas, o propósito já foi compreender o sistema social, centrando a análise nas atitudes e reacções ao respeito pelas regras, nas relações hierárquicas formais, nas relações entre categorias profissionais e, finalmente, nas formas de adaptação das pessoas à sua situação e papel, conceito este que motivou enorme atenção de Crozier, desdobrando posteriormente uma estratégia de pesquisa da relação existente entre este e o sistema social. Para o alcançar, examinou as normas e hábitos do grupo em torno de regras e constrangimentos gerais da organização e, simultaneamente, a adaptação das pessoas à ordem hierárquica formal. Conclui que este sistema social se organiza em torno de três princípios chave: os dados técnicos organizacionais, que são *“os constrangimentos formais da organização, nascidos do jogo entre as exigências da técnica e as regras burocráticas”* (ibidem: 70), as relações de autoridade formal e as relações grupais entre as diferentes categoriais funcionais estratificadas.

Torna-se nítido, desta forma, que o sistema social que enquadra o trabalho é cultural, pois convoca um conjunto de regras objectivas, formais ou informais, que fornecem sustentáculos éticos às acções e estimulam reacções próprias ao seu curso, como já o havia dito Max Weber, quando sondou as articulações entre os

valores, a estrutura social e as orientações pessoais. Assim, cabe-nos perguntar que formatos de autoridade atravessam um grupo de teatro amador e de que forma eles influenciam o curso organizacional do grupo. Procedendo assim, seguimos o caminho de Crozier e de Weber, que sustentam que os indivíduos devem possuir alguma crença na autoridade, um dado cultural, de forma a cooperar com o sistema e mantê-lo activo e constantemente impulsionado.

Mas antes de chegarmos a esta discussão, é necessário falar sobre a forma como se processou a investigação e que métodos e técnicas foram empregues.

3. *Como investigar?*

O processo de pesquisa obedece a três objectivos: recolher, reflectir e avaliar. Os factores que presidem aos estudos são a pertinência da observação, a competência do investigador e a substância da investigação (Marshall e Gretchen, 1999: 22). Nesta medida, é fundamental que o investigador declare quais são as contribuições do estudo que se propõe a realizar para a teoria e onde reside a sua importância no contexto dos quadros teóricos, científicos e metodológicos existentes. Isso já foi ventilado em páginas anteriores, mas prosseguiremos regularmente esta tarefa e remeteremos todas as conclusões para o seu período final, com a firme convicção que este estudo possui esses requisitos por inteiro, uma vez que o pesquisador deve convencer o seu leitor que possui competências suficientes para levar a cabo o seu trabalho e estas exigem ser suficientemente explícitas, para que não restem dúvidas sobre o processo de construção.

Quando iniciamos esta tarefa, imaginávamos que se converteria rapidamente num trabalho comparativo entre o teatro amador e o teatro que convencionamos chamar de erudito, pois iriam inevitavelmente transparecer pontos de aproximação e desvio, clivagem e semelhança na totalidade das suas formas de produção artística. A estratégia de desenvolvimento da investigação empírica no terreno passou pela avaliação de dimensões pertinentes para o enquadramento deste universo de práticas sociais, como a formação do actor, a sua actividade artística e as representações em seu torno, assim como as suas condições de vida e de trabalho. Para tal, seleccionamos um conjunto de grupos de teatro amador do distrito de Vila Real e aplicamos um agrupado de técnicas de entrevista, privilegiando a entrevista focalizada e as entrevistas aprofundadas, além da observação participante, pois não podemos esquecer que o contacto directo com os grupos foi fundamental e assumidamente importante para a sua caracterização. Estar com eles, participar nas suas tarefas quotidianas, passar longos períodos de observação na sua companhia, integrando digressões, ensaios ou fazendo direcção de cena, colaborando com as montagens e desmontagens, acompanhando os grupos em ocasiões festivas, teve um grande peso na consolidação do processo de pesquisa, conferindo-lhe substância, detalhe e um grau de profundidade mais

elevado. Mais uma vez, o recurso a enfoques qualitativos e a uma metodologia cruzada e subsidiária da antropologia e da sociologia permitiu-nos absorver o material empírico mais visceralmente. Mas porquê utilizar preferencialmente a técnica da entrevista?

Segundo Davis (Jupp, 2006: 157), a entrevista é *“um método de recolha de dados, informações ou recolha de opinião que envolve especificamente a realização de uma série de perguntas. Tipicamente, uma entrevista representa um encontro ou diálogo entre as pessoas, onde a interacção pessoal e social ocorre”* e é vista por Keating (2008) como a melhor técnica para compreender as crenças culturais e atitudes, alocando-as a um nível individual, uma vez que se fundamentam na lógica empírica de causa e explicação, tendo a cultura como variável, indagando os valores e a identidade grupal (Keating, 2008: 114). Os principais objectivos das entrevistas são deslindar factos determinando o conjunto de concepções que lhe estão adstritas, perceber o que os actores sociais pensam ou acreditam, apreender os seus sentimentos, desvendar planos de acção individual e avaliação da conduta adequada mediante projecção de comportamentos esperados, fazer inferências entre actos diacronicamente situados e descobrir os motivos conscientes que sustentam opiniões e condutas. Enquanto técnica, possui a vantagem de ser flexível no aprofundamento dos assuntos questionados pelo investigador, garantindo a sua especificidade enquanto fenómeno social, assim como permite seleccionar no instante de recolha os seus aspectos mais pertinentes. Assumindo esta postura, estima-se que a profundidade e o valor da resposta serão muito maiores do que aqueles que são obtidos através de enfoques quantitativos, uma vez que permite, em certos casos, a aproximação à confiança e a avaliação *in loco* do comportamento não-verbal.

Davis (Jupp, 2006: 157/158) considera que as entrevistas, uma vez conduzidas numa esfera interactiva face-a-face, podem adoptar uma variedade de formas que alternam desde a informal, não-estruturada, naturalista, até as discussões aprofundadas através de formatos muito bem estruturados com as respostas oferecidas a partir de uma lista pré-escrita, como é o caso da entrevista por questionário, programada ou estandardizada, e das tipologias que surgem

associadas à medição de escalas de atitudes. Contudo, pode também não haver interacção presencial, se as entrevistas forem conduzidas através de uma mediação por computador.

Gighlione e Matalon (1992) distinguem quatro tipos de utilização da entrevista. Em primeiro lugar, a entrevista pode ser empregada por razões de controlo, com o objectivo de validar um conhecimento já adquirido, tanto na forma como no conteúdo e extensão; em segundo lugar, na busca da verificação, com a finalidade de analisar e confirmar alterações ocorridas sobre os saberes adquiridos; em terceiro lugar, por razões de aprofundamento, visando o estudo exaustivo de um determinado assunto e, por fim, com intenções exploratórias, na procura do desconhecido e traçando o seu percurso em diversas direcções de forma a induzir respostas para o assunto em estudo. Relacionada com a tipologia, estão presentes três modalidades de entrevista, que são a directiva, a semi-directiva e a não-directiva.

A primeira, directiva, apresenta-se como uma adaptação do inquérito por questionário, com as questões sequenciadas e expressas previamente num guião, confere alguma rigidez sistémica ao conjunto dos procedimentos, desde a elaboração antecipada de um quadro teórico orientador da pesquisa até à escolha selectiva e apurada dos indivíduos de quem se supõe possuírem alguma representatividade. Como esta estratégia de recolha denota pouca flexibilidade em situações de aplicação prática, sendo muito pouco moldável aos contextos de recolha e por isso se apresenta mais indicada em modalidades de estudo extensivo com finalidades comparativas para posterior generalização, requer-se que o orientador realize algumas provas de controlo para expurgar erros e lacunas derivados do processo, o que irá permitir que a sua aplicação não exija a presença de quem o realizou.

A segunda, semi-directiva, não utiliza perguntas previamente estipuladas e sequenciadas, mas parte de um quadro de referência que orienta a investigação posterior. Neste sentido, o investigador elabora um guião com assuntos de interesse relevante para a pesquisa e preside à dinâmica do processo, procurando respostas para os conteúdos convencionados antecipadamente nas questões

introduzidas e erguidas a partir da situação de interacção criada. Esta atitude facilita o aprofundamento de questões e informações relativas ao assunto tratado, uma vez que o espartilho da directividade afrouxa substancialmente e a fluidez do contacto faz-se ao sabor dos motes levantados, assim como permite a alteração das estratégias de recolha.

Por fim, a terceira, a entrevista não directiva, assume-se como a técnica de entrevista mais flexível, onde as perguntas surgem de forma espontânea e a relação com o entrevistado passa a ser muito mais livre e não directiva. O que suporta esta técnica são os pressupostos fenomenológicos centrados na pesquisa dos quadros de referência dos investigados e que apontam ao investigador um comportamento substancialmente mais fluido, adaptado ao outro e capacitado da dupla direcionalidade comunicativa que a interacção suscita, obrigando que na análise da informação posterior se realce o contexto onde a investigação foi realizada, as interpretações das intenções do investigado e as suas representações subjectivas. Mas não só. Importa que o investigador esteja habilitado para que a realização se faça confortavelmente e que as respostas sejam claras, pois só assim poderá entender mais profundamente a realidade social sobre a qual se debruça.

Começamos por utilizar uma estratégia pouco directiva, empregando perguntas abertas, gerais e neutras, como a técnica assim o determina, com propósitos exploratórios e o objectivo de questionar todas as razões possíveis que suportam a prática do indivíduo, suas filiações estéticas e razões objectivas que explicam a participação num grupo de acção social específica. Num segundo momento empregamos a entrevista semi-estruturada, uma vez que esta nos permitia combinar perguntas abertas e fechadas sob uma perspectiva mais directiva, evoluindo mais tarde para uma das suas formas mais típicas, a entrevista focalizada. Esta permite o uso de assuntos e hipóteses seleccionadas antecipadamente, pois supõe que os entrevistados participaram numa situação particular com referências comuns ao grupo, comprovando que esta técnica valoriza as experiências subjectivas das situações pré-analisadas e procura extrair a percepção da situação, assim como proporciona momentos de interacção dentro do próprio grupo, que reparte percepções e práticas muito situadas (Wilkinson,



2006: 52). Todavia, os hipotéticos elementos de significado devem ser analisados previamente pelo investigador para, através de análise de conteúdo, desenvolver um guião. Foi isso que fizemos, recolhendo todo o material previamente e desta vez, dedutivamente, procuramos testar hipóteses.

A entrevista focalizada foi um dos nossos instrumentos privilegiados, uma vez que, e segundo as palavras de Virgínia Ferreira (2004: 103), *“na base da opção por este tipo de entrevista está a convicção de que é possível conhecer melhor as atitudes, as crenças e os sentimentos das pessoas, quando elas se encontram em interação de grupo, porque a situação de grupo faz surgir uma muito maior multiplicidade de opiniões e de processos emocionais, muito mais limitados em situação de entrevista individual”*. A entrevista focalizada permitiu-nos, na medida em que transmitíamos um estímulo ao grupo no sentido de o por a falar sobre um assunto seleccionado previamente e sustentado por um hipótese de trabalho, perceber dimensões de análise como a prática expressiva e as razões que explicam a sua presença naquele local, com total relevância e destaque para a construção de interacções partindo dos momentos de formação de valores norteadores dessas mesmas práticas. Tal implicou a verificação dos processos criativos originados em contexto de ensaio e o acompanhamento de algumas saídas dos grupos, procurando abarcar e compreender a rede social que organiza a digressão, além da auscultação da sua dinâmica colectiva e a vida extra-artística de cada um dos indivíduos que o compõe. De igual modo, foi necessário proceder ao levantamento documental de um conjunto de informações pertinentes para situar historicamente os grupos no panorama do teatro amador regional assim como conceptualizar com maior rigor questões inerentes ao universo artístico em causa, consultando teóricos que fundamentaram nos seus trabalhos questões de cariz essencialmente prática e ligada ao tema da encenação.

Como reconhecemos que *“um dos problemas que há que resolver em cada processo de pesquisa é o de saber como obter simultaneamente material discursivo fiável (...) correspondendo ao que a pessoa entrevistada gostaria de transmitir a propósito das questões abordadas, é válido, (...) pertinente para a pesquisa e respondendo aos objectivos da pesquisa. Ou seja (...) qual o estilo de*

condução das entrevistas a adoptar” (Ferreira, 2004: 104), o estilo adoptado foi semi-directivo, procurando testar todas as hipóteses previamente estabelecidas e convertidas em perguntas abertas e fechadas, mas dando hipóteses aos indivíduos de contestar e reflectir sobre o questionado, o que foi posteriormente alvo de análise de conteúdo. O objectivo desta atitude foi avaliar a reacção do indivíduo quando confrontado com uma questão que dava conta da sua relação com o grupo, positiva ou negativa, procurando perceber em que questões colocava mais reticências, na tentativa de testar a hipótese da solidez funcional do grupo estar relacionada com a acção individual de cada um em articulação com outros universos sociais, considerando este micro-grupo como “célula de acção”. Assim, procuramos conferir duas coisas: como defende Bourdieu (1968) se o que se diz é o mesmo que se faz, no sentido de entender a lógica das práticas e representações sociais, concordando com a visão de quem defende (Ruquoy, 2005: 89) que “*a entrevista é o instrumento mais adequado para delimitar os sistemas de representações, de valores, de normas veiculadas por um indivíduo*”, garantindo maior profundidade dos dados empíricos e aproximação à consciência individual; em segundo lugar, pôr a descoberto as fugas e os recuos, a camuflagem e as vulnerabilidades pessoais, o véu que oculta a formalidade da instituição por trás da acção individual. Por este motivo, cumprimos uma condição essencial para garantir a validade, a pertinência dos dados e limitar enviesamentos fatais. Mas temos de fazer uma importante circunscrição.

Como aferem Bryman (2004:6) ou Bourdieu (2005), os métodos não são neutros mas encontram-se relacionados com a forma como o investigador olha para os fenómenos sociais, e nós não ruborescemos ao assumir esta inclinação pelas metodologias qualitativas e pela perspectiva construcionista de análise social, assim como destacamos, por razões analíticas, as construções subjectivas de significados: acima de tudo é necessário garantir a objectividade. No caso estudado e que agora apresentamos, uma vez que a literatura em torno das questões levantadas era quase inexistente à altura da sua realização, a nossa lógica de construção do objecto assentou em grande parte em processos de indução, promovendo a observação empírica com o propósito de identificar possíveis regularidades na realidade estudada. Assim, o trabalho desenvolvido no

terreno prestou-se ao desenho de inferências, seguindo uma perspectiva analítica de atenção constante aos comportamentos, valores, atitudes e opiniões demonstrados pelos actores. Todavia nunca foi suficiente esta aproximação, pois fazer induções sem retornar ao crivo das teorias, mesmo que as tenhamos discutido, seria cair num empirismo sem exercício sociológico e as limitações teóricas inviabilizariam os resultados. É inteiramente verdade que as hipóteses partem de teorias e os factos constroem-se pela sua manipulação, utilizando estas técnicas de pensamento. Deste modo, pensamos que nos desviamos das sociologias espontâneas, descaracterizadas e inúteis.

O nosso percurso dividiu-se em duas linhas paralelas que se olhavam mútua e simultaneamente: a pesquisa empírica e teórica que originava a reflexão empírica e teórica. Em relação à pesquisa, não ocorreram grandes embaraços na aplicação dos procedimentos metodológicos, porque sabemos que o uso da técnica encontra-se nitidamente definido como ponte para resolver objectivos. Mas em relação ao confronto com a produção científica, o espelho teórico encontrava-se parcialmente embaciado: quando nos referíamos ao teatro, não podíamos olhar para fenómenos diferenciados e com alguma especificidade usando os códigos institucionalizados, maioritários e convencionais, pois corríamos o risco de fazer julgamentos etnocêntricos e totalitários. Nesta medida, o nosso trabalho passou também por uma apreciação epistemológica aos pressupostos que organizam uma prática concreta, às narrativas de asserção e aos códigos convencionais do teatro erudito, pois defendemos que para compreender o teatro amador é necessário arranjar novas ferramentas de enquadramento teórico, relacionadas com os processos de aprendizagem prática que são, na sua essência, distintos. Colocando em dúvida esta produção e procurando perceber as distinções, enveredaríamos pelo caminho traçado por Bourdieu: divisar o conjunto de esquemas de percepção e aprendizagem da estrutura, equacionando classe e capital cultural.



4. O teatro como experiência social

Keir Elam (2002) e Raymonde Terkin (1990) colocam grandes dúvidas sobre a existência de uma linha de teatro tradicional no Ocidente, em contraposição com uma tradição bem viva no Oriente expressa em géneros como o Nô, Kabuki ou Bunraki, que são institucionalmente ensinados e transmitidos de geração para geração. No Ocidente, as alterações introduzidas nas formas teatrais, desde a crítica ao classicismo embutida pelo drama burguês do século XVIII e o seu sucessor, o drama romântico do século XIX, foram responsáveis pela criação cumulativa de uma tradição teatral específica que se repercutiu nas formas de fazer teatro que hoje conhecemos. É caso para perguntar se se substituíram as socializações feitas por um grupo com uma consciência colectiva fundada nas práticas quotidianas de ensino e aprendizagem de grande pujança uterina, por outro género de socialização estabelecido por Appia, Craig e Stanislavsky. Sob esta perspectiva, em que difere o treino especializado presente nas formas orientais tradicionais daquele ministrado pelas universidades, escolas ou do contacto directo com os teóricos supramencionados? Que pontos de aproximação e clivagem existem?

Para Terkin, o teatro tradicional é o teatro onde reina a palavra, oposto ao teatro do gesto, da presença física do actor, da *“ocupação do espaço, dos recursos de cenografia e de luz (...) teatro da imagem”* (Terkin, 1990: 172). Este procura o prazer estético e intelectual, apoiando-se em signos inteligíveis que aspiram à universalidade. Porém é necessário sublinhar que o autor fala em “teatro tradicional” e não em “teatro amador”, e daqui derivam todas as questões conceptuais que orientam este trabalho, pois como já demonstramos atrás, “amador” não significa sempre “tradicional”.

Existe algum exercício intelectual em torno desta dimensão e sua especificidade, e o aspecto “tradicional” reporta-se a uma óptica patrimonialista que enquadra géneros como o *tchiloli* são-tomense, por exemplo. Este é atribuído ao “povo” para que ele mesmo o organize e pouco difere do teatro amador, onde também existe uma direcção de actores que surge enquadrada cinesicamente. Paulo Valverde (1998) confirma que a direcção de cena é feita pela assistência que credibiliza a

acção dramática, manifesta na auscultação da performance e no domínio da história repetida e observada múltiplas vezes, que reproduz os movimentos dos actores, mesmo que cada grupo elabore uma estratégia para “*criar a originalidade*” (Valverde, 1998: 228). Além de prevalecer um sentido de afirmação política, de gestão das imprecações da assistência fundadas na perspectiva de constituição de uma ordem social justa, a eficácia do *tchiloli* deriva da memória corporal das pessoas. Ou seja, a acção dramática é construída colectivamente, uma vez que o sentido dos movimentos e posturas corporais são identicamente uma construção grupal. Neste sentido, é fundamental que o sociólogo alargue o seu espectro cultural e recorra a exemplos etnográficos concretos, pois é a partir da diversidade cultural que a construção teórica tece a sua fundamentação empírica. Assim, estará dado um passo que procura perceber as formas teatrais enquadradas numa memória corporal específica que fundamenta uma tipologia de treino particular. Porque é que o treino tem de seguir os trâmites convencionados pela instituição de maior prestígio, a escola? E colocando este argumento em causa, quais as razões para utilizar um critério bastante largo na orientação cénica dos actores de grupos de teatro amador, dando-lhes liberdade para se expressarem? No Ocidente o “tradicional”, enquanto construção social, não desembocou necessariamente num padrão estético institucionalizado, como acontece naqueles exemplos que afere.

Sob a mesma perspectiva, Elam (2002) também se mostra queixoso dos congéneres tradicionais espalhados pelo mundo, que apresentam dialectos cinésicos bastante complexos e não encontram par na tradição europeia. Tal como Birdwhistle, que iremos convocar numa fase posterior, este autor procura fornecer as ferramentas pesquisadoras dos códigos de uma interpretação cinésica, fazendo analogias com a semiótica e linguística, considerando que os gestos devem ser contextualizados. A aproximação semiótica ao teatro tem como objectivo entender o seu significado enquanto processo social. Mas não avancemos já na exposição dos seus argumentos porque é necessário distinguir *teatro* de *drama*.

O primeiro é o “*complexo de fenómenos associados à transacção entre actor e a audiência*” (Elam, 2002: 2) e o drama a “*ficção designada para representação no palco e construída de acordo com convenções dramáticas particulares*” (idem).



Esta distinção limita o aspecto teatral a aquilo que acontece entre espectadores e actores, e o aspecto dramático à rede de factores relativos à ficção representada. Ao mesmo tempo, as duas dimensões não se referem aos dois corpos separados mas determinam níveis diferentes de análise de um fenómeno cultural, porque o que se trata é de examinar um corpo que possui duas faces passíveis de compreensão simultânea ou separada. Esta postura, reivindica uma aproximação cultural ao fenómeno, apesar de existirem poucos dados na sua argumentação que nos provem que, de facto, os gestos foram interpretados e existe congruência, sustentação teórica e empírica nas suas análises. Em todo o caso, concordamos com a perspectiva que a gestualidade no palco é conseguida a partir de composições particulares provenientes da associação entre corpo, espaço e tempo: as composições cinomórficas resultantes da construção que congrega a acção, o corpo e o texto devem ser entendidas conjuntamente tendo em conta uma observação dos hábitos e do complexo cultural onde estão inseridas, pois é isso que lhes confere textura, inteligibilidade e fundamento. Isto faz com que a suposta arbitrariedade que subsiste por trás da acção seja transformada em conjunções locais. Fazer de bêbedo, de homossexual, de cego ou de padre, obedece a esses padrões de cariz local. O actor faz “*transcodificações*” (Elam, 2002:76), aplicando “sub-códigos” aos “códigos” dominantes. Desta forma, uma sociologia do teatro deve procurar descodificar o ambiente cultural e os processos de socialização que estão por trás de um produto cultural.

Na senda de perceber se é possível alcançar a totalidade aristotélica reivindicada na sua “*Poética*”, e que se reporta às várias dimensões do universo teatral e dramático, o autor considera que a observação do fenómeno teatral sofre uma unificação de duas perspectivas que até então percorriam caminhos divergentes e se reportavam à análise do drama como anexo da teoria literária e a actuação como fenómeno efémero. Os responsáveis por tal mudança foram os denominados estruturalistas de Praga, Zich e Mukarowsky. Estes tinham os seguintes emblemas de investigação: em primeiro lugar, a semiotização do objecto, relacionada com a supressão das formas funcionais quotidianas e transformação em formas construídas pelo significado cénico, ou seja, sua metaforização; em segundo, a relatividade na interpretação dos signos; e em terceiro, a hierarquia de importância



na selecção dos focos de atenção. Os mesmos autores estimularam estudos que se ocuparam em indagar os princípios do significado teatral, influenciados pela doutrina saussuriana e, mais especificamente, pela perspectiva que observa o signo como “*entidade de duas faces que faz a ligação entre um veículo material ou significante e um conceito mental ou significado*” (idem, 2002: 5). Assim, procura-se, na esteira de Birdwhistle, “*identificar e descrever os signos teatrais e suas funções*” (idem: 5) olhando para o teatro como um “macro-signo” que envolve um conjunto de partes constituintes.

Enquanto sistema de comunicação, o teatro possui códigos. O indivíduo que pretenda perceber o fenómeno teatral deve preocupar-se com os modos de significação e com os actos resultantes da comunicação, de forma a compreender a sua simultaneidade. Isto também se aplica à relação entre actor e audiência. Neste caso, a comunicação possui uma raiz cultural que Elam defende que deva ser o campo maior das investigações e que nós subscrevemos, acentuando essa raiz sob a perspectiva da socialização, antropologizando o fenómeno teatral, relacionando-o com o processo comunicativo e informativo e incluindo na análise a troca de mensagens entre os indivíduos que estão no palco e os que estão na plateia. O fenómeno teatral é visto a partir de uma análise ou aproximação semântica que busca a interpretação de códigos que podem ser “*cinésicos, cénicos ou linguísticos específicos a sistemas particulares*” (idem: 45)

Como bem adverte Elam, o teatro não é uma ilha mas recebe influências de várias sortes, premiando a componente cultural e assumindo a sua centralidade na construção de sub-códigos. A sua análise é matizada num quadro sistematizado que explora as principais regras e princípios envolvidos, regulador de vários sistemas de signos disponíveis na performance. Assim, sugere que os códigos culturais se encontram relacionados com os códigos cinésicos gerais, interagem com sub-códigos teatrais (as convenções que orientam a gestualidade, movimento e expressão) e os sub-códigos dramáticos (as regras de interpretação de movimento em termos de personagens). Isto significa que uma peça de um determinado autor é destituída dos seus códigos originais porque é interpretada particularmente e segundo novas convenções temporais. Colocando isto em



perspectiva, assinala-se que o teatro é, simultaneamente, irrepetível e fonte de criação constante, animada pelo factor cultural representativo dos actores que o criam. Consideramos que Elam proporciona intensa utilidade na construção desta tese, na medida em que aprofunda com grande tenacidade o aspecto de semiotização, fundamental para estabelecermos uma ligação entre os condicionalismos estruturais, relacionados com a socialização, e sua matização na gestualidade, nomeadamente o conceito de “*indexação do signo*”. Esta ocorre quando o actor indexa uma função corporal à sua acção no palco. Matizada por convenções, a indexação relaciona-se com a metonímica¹², forma de simbolizar uma ideia por uma representação imagética. Por exemplo, a substituição de uma batalha por uma espada ou de uma cena de igreja por uma cruz, é metonímica e sinedocal. Mas a que tipos de convenções o autor se reporta mas não explora? Quanto a nós, as convenções que suportam a acção individual encontram-se no colectivo, nos processos socializadores e na memória. No colectivo, porque este aponta formas legítimas, de cariz diversificado e multi-significante, de conduzir a acção do indivíduo; nos processos socializadores, porque determinam as formas de produção e reprodução das relações sociais junto do grupo; e por fim na memória, porque é matriz cultural que permite o enquadramento mais profundo da acção.

Já Eugénio Barba (2003), reportando-nos mais uma vez à questão do choque entre perspectivas de enquadramento cultural da orientação de cena, considera que os grandes autores ocidentais fazem parte do chamado “*teatro eurasiano*”, uma vez que descobre paralelismos e pontos de contacto nos actos dramáticos em áreas geográficas tão distintas no espaço eurasiático. Façamos uma súpula dos contributos deste autor.

Barba sugere a importância de perceber as performances corporais dentro dos contextos socioculturais, referindo-se a este propósito às danças balinesas. Esta devoção permite configurar chamadas de atenção, quando se está a representar, desde a mudança das técnicas¹³ corporais quotidianas para as técnicas corporais

¹² Metonímia (latim *metonymia*, -ae) s. f. Figura de retórica que consiste no emprego de uma palavra por outra com a qual se liga por uma relação lógica ou de proximidade.

¹³ É importante perceber que por “*técnica*” Barba entende o uso extra-quotidiano do complexo corpo / consciência, assumindo a centralidade da fisiologia na formação de tensões pré-expressivas. Estas, compostas pelas diversas naturezas corporais, constituem um nível elementar de organização do teatro.

extra-quotidianas e também de uma técnica pessoal para uma técnica formalizada sob padrões culturais de cinésica. Neste sentido, e segundo o autor, “a antropologia do teatro é o estudo do comportamento cénico pré-expressivo sob o qual os diferentes géneros, estilos, papéis e tradições pessoais e colectivas se baseiam” (Barba, 2003: 9). Distinta de outras formas de Antropologia, a antropologia do teatro não se limita a fazer uma abordagem cultural do teatro e da dança. Pelo contrário, estuda a personalidade do *performer*, única e inimitável, as particularidades das tradições teatrais, o contexto histórico e cultural e o uso do complexo corpo / consciência baseado em princípios culturais. Além disso, reivindica que se deve ponderar a perspectiva do *performer* e não se limitar à do público, etnocêntrica, entrando em confronto com aqueles que consideram a centralidade do público no espectáculo e a perspectiva compósita, que esquadrinha, no teatro amador, uma proximidade entre estas duas dimensões. As críticas que lhe são dirigidas apontam-lhe alguma falta de atenção face ao contexto histórico e sociocultural, a que nós aderimos, mas defende-se, afirmando que essa porção de realidade é uma certeza histórico-cultural em si. Compreende-se que o argumento não seja convincente, pois Barba esquece-se de o manifestar com frequência, optando por descrever exaustivamente os processos de criação e negligenciando um aspecto central, o social, na sua argumentação. Arguto, recusa as acusações, defendendo-se com a necessidade de usar um método que procure entender os princípios transculturais que subjazem a qualquer espectáculo.

Quais são então os princípios da antropologia do teatro? A distinção entre técnicas corporais quotidianas e extra-quotidianas, centralizadas no corpo e em variáveis como o ambiente sociocultural, como defendem Birdwhistle e Elam. Barba, com a sua antropologia do teatro, concentra a atenção nos processos criativos pré-cénicos constituídos pelo corpo e pela voz, os fundamentos clássicos da acção dramática e recorre a um conjunto de conceitos aparentemente pouco científicos, essencialistas e naturalizantes, como o conceito de “energia” para se centrar no actor. Enquanto lugar discursivo, evoca uma postura que preside à acção cénica e se encontra relacionada com um *ethos* próprio dos actores. Mas ao longo da sua argumentação, a ideia de “energia” acaba por se confundir com formas de fazer teatro e se devotar ao seu exercício. Energia é uma postura de acção. Mas não

estaremos, também nós, quando empregamos o legado da fenomenologia, a cair em essencialismos e toda a nossa argumentação não passar de justificações em torno de uma ontologia do actor? Cremos que não, uma vez que a postura metodológica reivindica uma análise que parte do processo interactivo e intercorporal para dissecar uma estrutura de acção dramática que é em si mesma social, e não extrapola os fundamentos para pólos que aparentemente nada tem a ver com a realidade. Barba, por sua vez, adopta o conceito de “energia” apenas no sentido da direcção de actores. Confirma-se assim que o discurso em torno do teatro é essencialista, usa metáforas para consolidar explicações sobre técnica corporal expressiva, mantendo as descrições essencialistas para sustentar prédicas de acção educativa e socializante. Identicamente, quando alguém sugere no teatro japonês tradicional para encontrar o seu *ma*, está a colocar a procura da expressão corporal num patamar sobrelevado e alegórico que determina esta postura. Concordamos em estudar o actor no seu contexto, mas vamos passar os olhos por um importante teórico que se debruça sobre a temática da sociologia do teatro, Howard Becker, com o objectivo de estabelecermos um diálogo entre a perspectiva universalista e a perspectiva comunal.

4.1. O teatro como objecto de compreensão sociológica: como se estuda o fenómeno artístico e alguns subsídios sobre o teatro em Portugal.

Herdeiro de Mead e Blumer, Howard Becker pretende examinar como se processa a produção, difusão e consumo no campo das artes, procurando pela mesma via perceber a dinâmica das relações interpessoais e suas dimensões materiais e cognitivas. Além de incluir na sua pesquisa motivos relacionados com a interacção simbólica, a sua preocupação passou também pelo estudo da influência que a estrutura social exerce na acção e identidade individuais, projecto iniciado em *Outsiders* e conhecido teoricamente como “teoria de rotulagem”¹⁴. No seu livro *Art Worlds*, demonstra que a homologação estética deriva directamente da mobilização

¹⁴ A teoria da rotulagem é subsidiária da teoria interaccionista de Cooley. Em, *Human Nature and The Social Order*, apoiado em Mead, considera que os processos mentais, manifestações da consciência, estão ligados a processos sociais, e a personalidade individual constrói-se pela interiorização destes processos. Centrando-se nos processos de formação do “eu” ou “self”, derivou para a perspectiva do “eu que me olho ao espelho” sem que esquecesse o pólo social como factor dinâmico de construção individual.

dos actores sociais e das actividades cooperativas que incrementam entre si no sentido de construírem redes sociais denominadas “mundos da arte”.

A primeira circunscrição teórica que produz relaciona-se com a clarificação da noção de “mundo”, percebido por Becker como o intrincado composto por todas as formas de acção colectiva, pela sua plasticidade e permeabilidade à transformação, aspecto que supõe a cooperação, ordem, estabilidade e divisão social do trabalho e que considera, conseqüentemente, a obra de arte como produto de um colectivo social. Assim, para que a obra de arte aconteça, é necessário que exista um colectivo de suporte e a activação de cadeias de cooperação, tal como se torna inevitável que grupos e indivíduos partilhem convenções que organizarão e coordenarão experiências. A conclusão que se retira é que a obra de arte é socializada e os grupos que a suportam, desde o corpo de ensino profissional até ao público, passando pelas profissões técnicas e pelos produtores de material necessário à concepção, são o “sustentáculo material e moral” (Becker, 1988: 77) que patrocina cooperativamente o “mundo da arte”. De igual forma, os “mundos da arte” promovem discursos de demarcação e distinção, sendo o seu conteúdo manifesto uma das múltiplas formas de os percepcionarmos. Todavia, e para fortalecer a ideia de subjectividade criativa do artista, de diferenciação face aos impuros e consolidação da ideia que a arte é uma etiqueta de prestígio, existem uma série de estratégias em prol da defesa deste mundo, as naturalizações, vistas anteriormente a propósito do conceito de “energia” em Barba.

Os artistas naturalizam as suas práticas sociais recorrendo a figuras retóricas de persuasão como o “dom”, originário no Renascimento com a proliferação da ideia de artista acompanhada pelo seu valor secular e permissão institucional para o exercício dessa profissão. Algo próxima das cogitações de Becker, examinando a atribuição de classificações personificadas no “dom”, Verger (1982) medita de forma um pouco distinta, mas não muito remota, sobre o trabalho artístico, optando pela descoberta do processo de nascimento do artista mediante aplicação teórica da noção de “campo”, subsidiária de uma leitura de Bourdieu, na tentativa de relatar os exercícios de atribuição de significação social e celebração colectiva,



preponderantes na construção de representações sociais a que Marin (1975) chama, numa outra leitura, de “profecias”, comprometidas com estratégias de dominação simbólica. Desta forma, antes de se ser artista, passa-se por processos de selecção operados previamente pelos pais durante o percurso escolar e que variam de acordo com a classe social de origem, em si própria imbuída de representações sobre a legitimidade e representatividade da profissão, que deve ser congruente com o lugar de classe e expectativas de mobilidade social. Mas para percebermos melhor o tema que estamos a tratar, a naturalização da profissão de actor, basta-nos pegar num livro dos mestres do teatro português, António Pedro (2001) ou nos trabalhos sociológicos de Machado Pais (1995). Vejamos então o que diz António Pedro.

Nada melhor para começar um tratado que uma ideia de força que congregue os grupos. Para Pedro *“encenar é fazer do verbo carne, é valorizar o verbo e corporizalo na carne das personagens e compor o seu agir”* (Pedro, 2001: 59), naturalizando a ideia de artista de forma a ganhar força discursiva na circunscrição do grupo. Segundo ele, o artista *“ou traz no sangue (a arte) ou não há doutrinas, técnicas e teorias que lhe melhorem a capacidade fundamental”* (idem: 63). Pedro pensa no teatro como técnica que tem por objectivo alcançar o aperfeiçoamento expressivo, implicando nesta função o treino metódico e consequente. Em simultâneo, pensa no espaço cénico e utiliza o conceito de *“valor no espaço”* para considerar a dinâmica fenomenológica e as relações entre actores, assim como a produção de significados em articulação colectiva ou jogos de planos e volumes. Por isso tudo, torna-se necessário valorizar somáticamente o actor para que ganhe significado num contexto de acção expressiva que é sensível para os actores e o deve ser identicamente para o público, destacando assim a dimensão fenomenológica de ocupação do espaço, a *“primeira e mais constante realidade teatral”* (idem: 70).

Esta dimensão fenomenológica que, segundo Pedro, faz do teatro a mais realista das artes, por mais que esta seja uma mera simulação da realidade, considera três planos fundamentais: o homem, o espaço e o tempo. A cada um destes planos corresponde um atributo específico. Ao homem corresponde a desmaterialização do corpo e a personificação num outro eu, a personagem representada pelo actor,



ao espaço corresponde a restrição e a mudança de regras e ao tempo a localização acrónica. Assim, “o actor é aquele que se transforma” (Idem: 89), apontando a noção da plasticidade como característica inerente ao trabalho do actor e ao próprio actor, supondo que desse lado exista capacidade e vontade de agir de acordo com aquilo que o encenador propõe, e o tempo e o espaço a moldura realizada pela lógica da encenação e pela idealização das marcações. Para Pedro “marcar é determinar os focos de atenção a que há-de prender-se os olhos do espectador de modo a valorizar a personagem que comanda a acção” (Idem: 159), avançando com formas geométricas de organização do espaço: em triângulo, a mais indicada, ou em trapézio, raras vezes em quadrado e muito excepcionalmente em oval ou em círculo, indicados para períodos de repouso da acção sem orientação de foro específico.

O mesmo autor descreve no seu *Tratado de Encenação* a construção de uma cena de leitura de uma carta em que se recebe uma má nova. A marcação da cena usará uma série de recursos, entre eles o próprio trabalho expressivo do actor de forma a aproveitar “o valor expressivo da sua máscara e a sua técnica histrionica” (idem: 89) e de modo a “transmitir a emoção da angústia que a cena requer e a comunicação total com o público” (idem: 89) se realize. Quando Pedro dá conta do trabalho do actor enquanto técnico que domina a expressão e considera que existem “papéis que o actor pode representar quase sem caracterização e sem obrigar a transformação profunda o seu modo natural de parecer” (idem: 90) está a naturalizar o papel do actor, considerando a figura do “emploi” que parte do actor para a personagem mas para isso “depende da similitude dos seus caracteres somáticos com os que se requerem para o papel que vai desempenhar” (idem: 91). Foi precisamente isto que os actores amadores nos disseram e que assiste à escolha da personagem! O que é o “modo natural de parecer”? E porque é que depois Pedro relativiza o “emploi” e coloca a tónica na representação?

Ainda no seu *Tratado de Encenação*, existe uma tirada bem elucidativa a propósito da interacção com o público e recepção do espectáculo, quase sempre divergente e fruto de inúmeras e sugestivas discussões. Pedro apresenta uma cena, onde uma procissão vem ao proscénio para sublinhar a dor que a penumbra poderia



amplificar. A cena, confessa ele bastante intrigado, foi aplaudida pelos sócios do Círculo de Cultura Teatral do Porto e provocou o riso à assistência habitual, relembrando-se da morte por castração de Labareda na peça “*A Promessa*” de Bernardo Santareno. Considerando o público como “*um ser vivo que reage em consequência das emoções que sofre e sofre-as consoante a amálgama de qualidades e defeitos das virtudes e dos vícios da encenação, do nível de cultura e das tradições que tem*” (idem: 94), critica o seu comportamento ao mesmo tempo que aproveita para se penitenciar relativamente ao erro cometido. Onde está colocado o sentido do riso? Na formação do público ou na lógica divergente de percepcionar o espectáculo? Qual era o público do Sá da Bandeira quando se fez “*A Promessa*”, quais os seus hábitos culturais? Era necessário ter esses dados para teorizarmos em torno deste assunto, pois retomando a hipótese das convenções, estas não serão distintas no mundo do teatro amador? As formas de olhar para a realidade e para o fenómeno artístico não serão diferentes? Estão aqui presentes factores universalistas ou comunais? Porque é que os públicos e actores do teatro amador repudiam a fantasia e o artifício e privilegiam o realismo naturalista? Quem vai ao teatro em Portugal?

Estas são questões bastante pertinentes, porque decorre da sua completa justificação a separação entre uma visão sociológica e uma visão essencialista “*que olha para os artistas como indivíduos dotados de visões únicas*”, como denúncia De La Fuente (2007: 410) e revela a velha tendência de “*inflacionar o estatuto e importância da arte, a propensão para tornar imprecisos e vagos os juízos sobre a “determinação social da arte” a das “representações artísticas da realidade*” (idem: 410). A algumas não conseguimos responder, mas a outras sim. Vejamos o que se fala sobre teatro em Portugal.

Rui Telmo Gomes (2004) e João Teixeira Lopes (2004) mostram-se atentos a esta realidade, trabalhando-a sob uma perspectiva relacionada com o espaço português e segmentando as tipologias no que concerne ao assunto. Para o primeiro, os lugares de classe elevados e a elevada qualificação pessoal correspondem a maior regularidade nos consumos culturais. Paralelamente, a tendência em Portugal é a juvenilização dos públicos, explicada pela crescente escolarização da população

que constrói correspondências entre o perfil social e o padrão das práticas culturais. Quanto ao segundo, assume que a tipologia de públicos se divide em três figuras: os habituais, os regulares e os retraídos. Os habituais são escassos, juvenilizados, qualificados e de alto capital cultural, estando em “*sintonia criativa com os criadores*” (Teixeira Lopes, 2004: 46). No que se refere aos irregulares, são jovens, denotam frequências episódicas, possuem uma ocupação precária e estão expostos a fenómenos de regressão cultural. A sua relação com a cultura é oblíqua ou distraída. Por fim, os retraídos, demonstram práticas de sociabilidade local, possuem baixo capital cultural e níveis baixos de qualificação. Os seus hábitos cingem-se às ofertas da sociedade de consumo e meios culturais locais.

Podemos reforçar o aspecto concernente aos públicos, traçando uma panorâmica sobre as práticas dos portugueses nesta mesma temática. Se observarmos os seguintes gráficos, conseguimos apurar algumas informações.

De acordo com fontes estatísticas consultadas (INE, PORDATA), sabemos que os espectáculos ao vivo têm vindo a aumentar exponencialmente em Portugal há cerca de uma década. Se nos situarmos apenas no período compreendido entre os anos de 2001 e 2004, dilataram de 13.196 para 23.371 (ver gráfico nº1). Paralelamente, o número de espectadores também aumentou, escoltando a amplificação do número de sessões a partir do início do século XXI, altura em que registam uma forte subida. Verificando-se o aumento de oferta e procura, as receitas duplicam, passando de mais de um milhão e meio de euros para cerca de três milhões de euros. (ver gráfico nº2)

No âmbito do teatro, verificou-se um aumento lento do número de espectadores, (ver gráfico nº3) mas um substancial incremento das suas receitas, também a partir do início do século XXI, com ligeira queda a partir de 2008, por força da crise (ver gráfico nº4). Com efeito, desde o início da década de 60 do século passado, o número de espectadores de teatro registava valores muito semelhantes a 2000, ano a partir do qual aumenta consideravelmente. Refira-se que a mesma década de 60 apresenta índices próximos dos anos 80 e 90 do mesmo século. Podemos concluir que o século XXI trouxe maior número de espectadores e de sessões.

O investimento público no teatro também aumenta. Segundo o gráfico nº6, que indica as despesas do estado e a execução orçamental para serviços culturais, recreativos e religiosos, verifica-se um evidente crescimento de 1995 a 2000, altura de governo socialista, com um valor máximo de 488 milhões de euros em 2004, e tem vindo a decair desde então, registando, em 2010, o valor de 318 milhões de euros. Contudo, segundo o gráfico nº 7, o investimento municipal no teatro manteve-se baixo e desigual em relação ao número de espectáculos.

GRÁFICO Nº1 - NÚMERO DE ESPECTÁCULOS AO VIVO (1960/2010) FONTE: INE

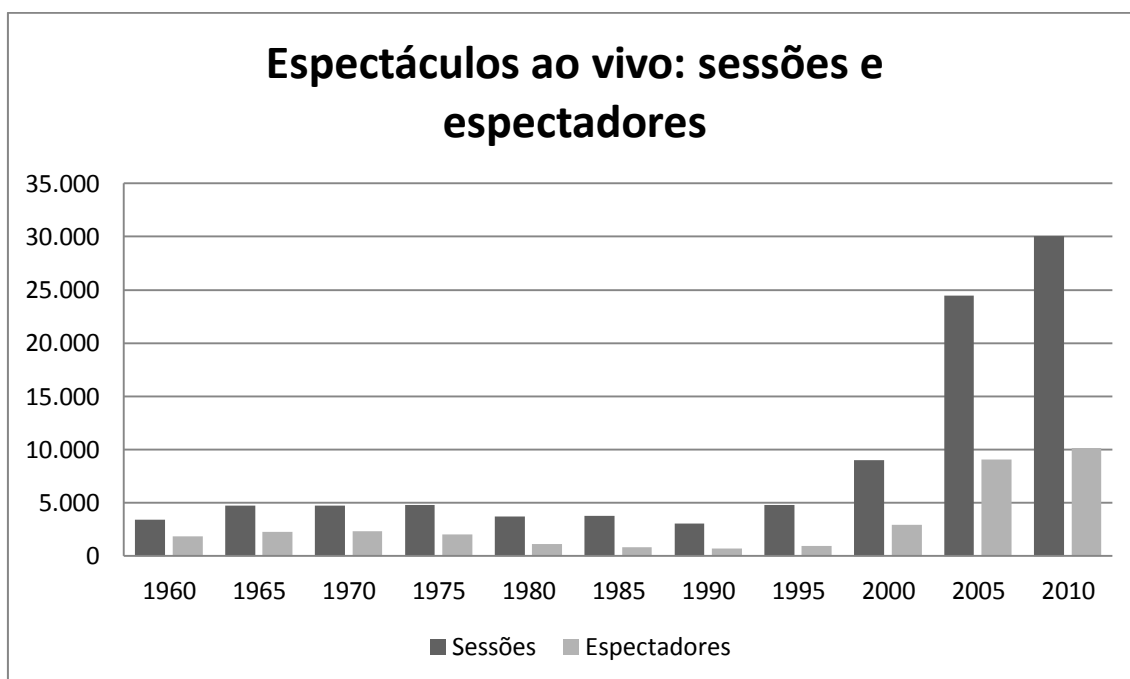


GRÁFICO Nº2 – RECEITAS DE BILHETEIRA DE ESPECTÁCULOS AO VIVO
(1979/2010) FONTE: INE/PORDATA



GRÁFICO Nº 3 – NÚMERO DE ESPECTADORES E SESSÕES DE TEATRO (1960/2010)
FONTE: INE

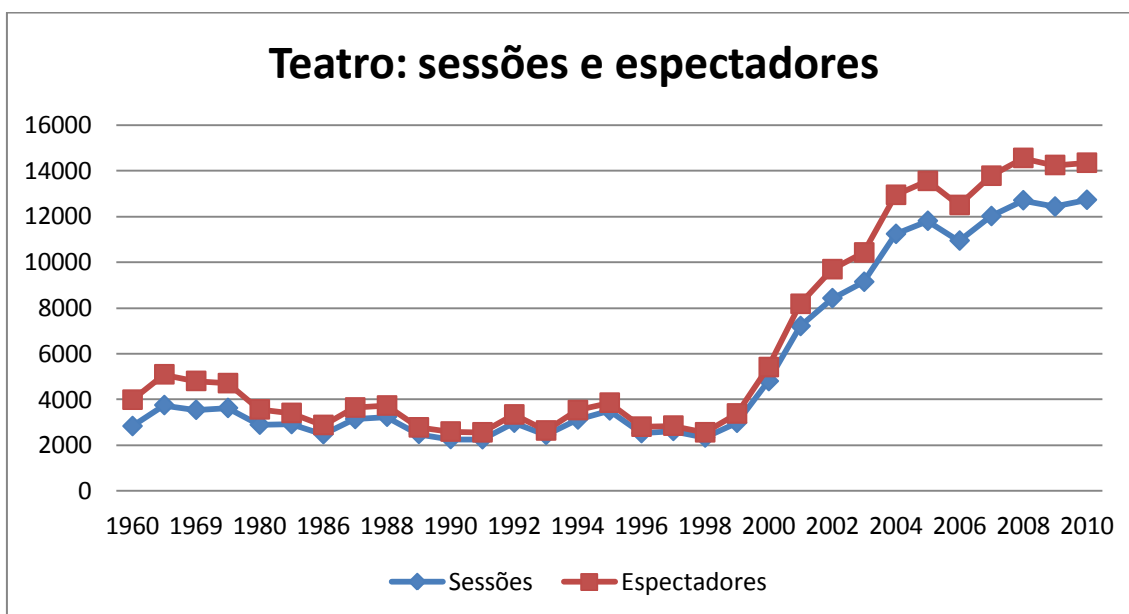


GRÁFICO Nº4 – RECEITAS PROVENIENTES DOS ESPECTÁCULOS DE TEATRO (1961/2010) FONTE: INE

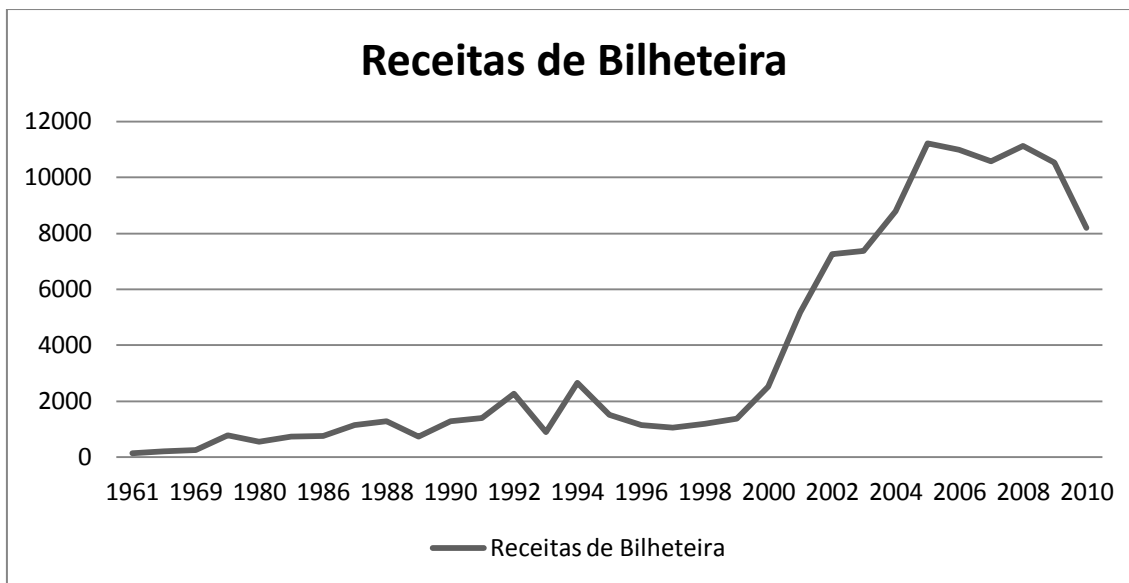


GRÁFICO Nº5 – RELAÇÃO ENTRE O NÚMERO DE SESSÕES DE TEATRO E O NÚMERO DE ESPECTADORES (1960/2010) FONTE: PORDATA

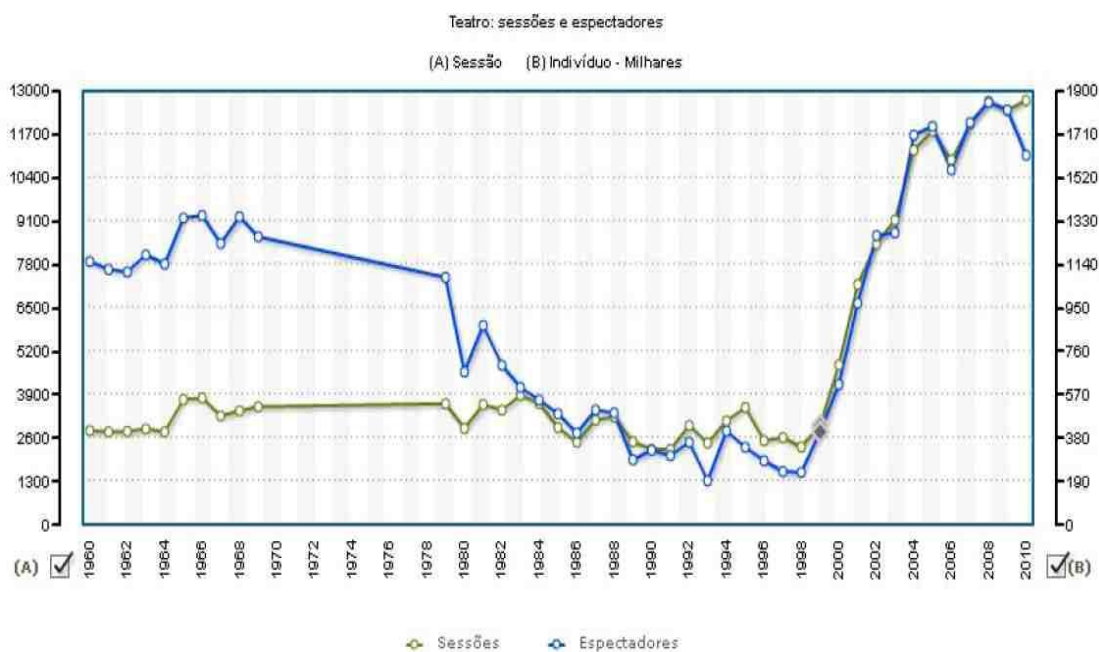


GRÁFICO Nº6 - DESPESAS DO ESTADO / EXECUÇÃO ORÇAMENTAL PARA SERVIÇOS CULTURAIS, RECREATIVOS E RELIGIOSOS (1995/2010) FONTE: PORDATA

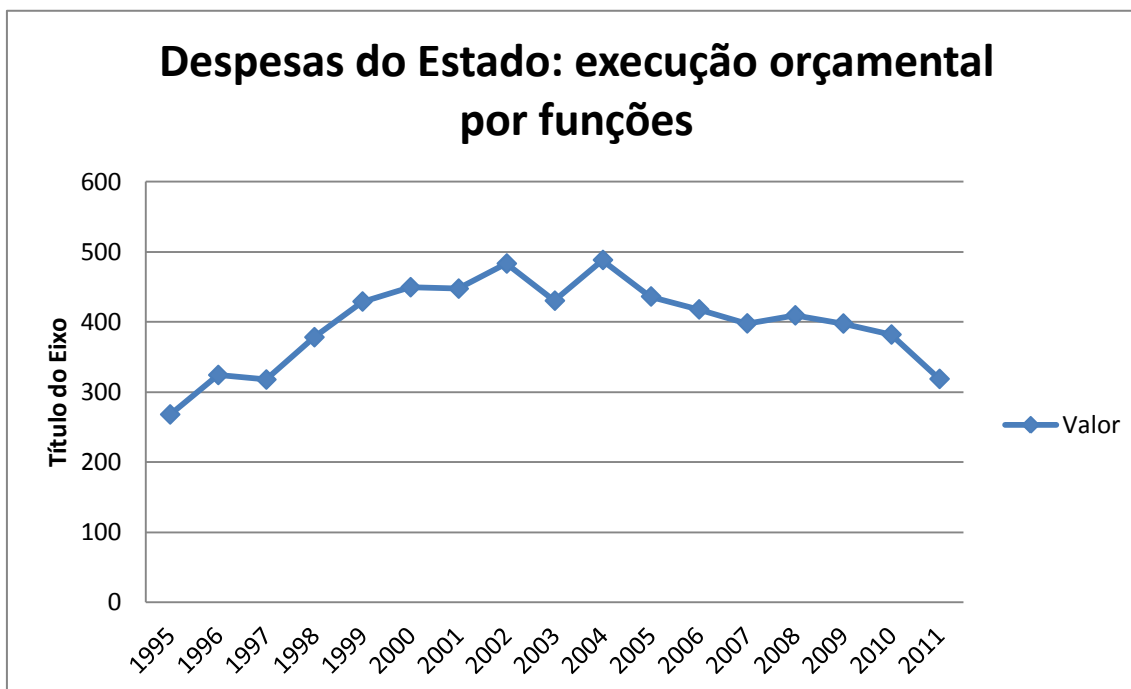


GRÁFICO Nº 7 – DESPESAS DAS CÂMARAS MUNICIPAIS EM CULTURA E DESPORTO (1987/2009) FONTE: PORDATA



Antes de iniciar um breve excuroso pela história do teatro para comentarmos este assunto, cruzando a análise com as teorias estéticas dominantes nos diferentes períodos, é necessário proceder a um resumo das opiniões e dos caminhos



seguidos até agora. Falar em teatro como experiência social coloca a discussão no terreno dos processos de consciência individual interactiva e levanta questões relativas às particularidades dos contextos comunicativos, suas formas e aspectos, onde o acto comunicativo assume o lugar central. Tal como afirma Pradier, citado em Dubois (2007: 89), os elementos que estão presentes na interacção entre actor e espectador são a ausência, ou a projecção de um espaço vazio, o palco, que induz a uma identificação colectiva, a presença, ou a projecção de níveis de realidade distintos, a actividade holista, que reúne estes dois últimos aspectos para criar uma organização complexa de estímulos biológicos a que ele chama de “*sistema phanico*”, a multiplicidade de canais de comunicação e a diversidade das suas fontes, a concepção que a acção é reacção e, por fim, a objectividade das relações de troca.

O teatro constrói um conjunto de linhas de solidariedade e as suas palavras de ordem contidas nos discursos possuem um aspecto de congregação em torno de um universo de significados. Neste sentido, devemos procurar entender os fundamentos do “acto”, sua identidade e viabilidade, limites e constrangimentos. Enquanto experiência social, o teatro convoca nos seus quadrantes um conjunto de posturas de acção colectiva e individual particulares. Os discursos de demarcação de fronteiras e de construção de uma consciência colectiva no sentido durkhemiano, que contempla os valores e as normas comportamentais que regem o grupo, são fundamentais para fixar um padrão social de gestão colectiva. Mas para abordar esta questão é necessário falar antes na sobreposição da sociologia e do teatro¹⁵.

¹⁵ Dubois sugere, no seu muito estimulante livro *La Mise en Scène du Corps Social*, que se pode sobrepor a Sociologia ao Teatro, convocando uma multiplicidade de autores que conceptualizaram as noções de “actor” ou “acção”, na procura de pontos de contacto entre a arte de representar e o conhecimento sociológico. Para tal socorre-se do interaccionismo simbólico e cruza-o com leituras do universo teatral.



5. O que é agir?

Quando nos referimos a “estruturas comunitárias” assoma-nos à ideia uma concepção bucólica e rural, matizada por contornos ideológicos e com existência situada na periferia dos grandes centros e, deste modo, prontamente assimilada por receptores cansados de uma vida supostamente individualista e destituída de qualquer pendor afectivo.

Os fundadores da etnografia portuguesa, com referências políticas centradas no liberalismo e na então propalada “regeneração”, que perpassou, entre outras, toda a manifestação literária e científica do século XIX, seguiram os passos do romantismo ao evocar, de forma exacerbada por vezes e com contornos nitidamente ideológicos, a tal vida campestre, elemento propedêutico fundamental na nova reconstrução do povo português. Como refere Augusto dos Santos Silva em relação a este período fundador, “*a Etnografia propõe-se como via disciplinar de identificação das qualidades e do carácter da Nação, pela indagação da sua cultura popular*” (Santos Silva, 1997:120). Mais que educar, é sugerido um objectivo central e prioritário: identificar a cultura portuguesa como cartilha depositária de valores sociais e morais. Mas, como o que é genuíno e etnograficamente relevante se limita ao “antigo”, urgia encontrar as manifestações mais arcaicas de um viver comunitário que servisse de bálsamo retemperador das então perdidas forças da nação.

As diversas investigações neste domínio puseram a descoberto as fracturas existentes nas chamadas “estruturas comunitárias”¹⁶, salvo o caso de autores que pontualmente insistiam e persistem num discurso ideológico, quiçá com idênticas motivações regeneradoras da sociedade capitalista actual. Autores como Brian O’Neill (1984) e Joaquim Pais de Brito (1996) alertaram-nos para a existência de contabilizações, racionalidades e lógicas económicas que coexistiam articuladamente, enquanto objectivos assumidos pelos membros das sociedades de estrutura comunitária, com a lógica organizativa da comunidade; isto é, dois

¹⁶ Por “estruturas comunitárias” ou “comunitarismo” entendem-se as estruturas sociais postas em relevo por autores da etnografia europeia. Estas apontavam, enquanto organização social, para o cooperativismo e promoção da participação nos vizinhos nas tarefas colectivas. Em Portugal, Jorge Dias teve lugar de destaque na tarefa de construir o seu edifício empírico e teórico.

objectivos que pareciam díspares à primeira vista, a relação entre propriedade e iniciativa privada, por um lado, e propriedade comunal, por outro, coabitavam numa mesma estrutura social de deveres e obrigações. Assim, o que estes autores fizeram foi referenciar as fracturas e desarmonias ocultas por trás de uma ordem e organização social aparentemente rígidas. Mas de onde vem a preocupação disciplinar com o modo de vida comunitário?

No início do século XX, Tude de Sousa descrevia algumas aldeias do Gerês de regime comunitário como “*sociedades autónomas, governando-se independentemente das leis gerais*” (Sousa, 1907: 459) e dizia encontrar referências destes sistemas económicos de trocas de serviços nos Alpes suíços e franceses. Os traços que os caracterizavam eram um regime pastoril que utilizava os planaltos para pastagens do rebanho comunitário, com tarefas distribuídas por todos os membros da comunidade, uma “*agricultura primitiva*” (idem: 460) em campos comuns e um “*comunismo de direitos e obrigações*” (ibidem: 460) que visava a satisfação do interesse colectivo, vivendo num “*regímen de tribo isolada, sem convívio de estranhos e com independência própria*” (ibidem: 460). Diversas “instituições” comunitárias, como a “*junta da vezeira*”, organizavam as tarefas na propriedade colectiva, apelando à participação de todos. Não vale a pena trazer para a discussão a origem dos campos comunais, mas sim discutir neste campo paradigmático do social e recorrendo a argumentos, o significado da acção individual. Vejamos, para isso, mais alguns suplementos.

Segundo Rocha Peixoto (1908), referindo-se ao assunto da propriedade individual, que tem existência paralela com as formas comunitárias, era insuficiente para garantir por si só os meios de subsistência capazes de alimentar uma família. Assim, uma ajuda complementar que os terrenos comuns representavam neste universo, e nos quais se desenvolvia uma actividade agrícola paralela, forneciam o desejado, fomentando simultaneamente a coesão social comunitária. Deste modo, a comunidade representava-se por práticas às quais todos eram chamados a participar, fundando um sentimento de partilha e unidade em que se afastavam as tendências individualistas a favor do sentimento colectivo. O seu isolamento reflectia-se no uso de formas específicas de lidar com o meio, erigindo um sistema



de atitudes próprias – autonomia económica – e erguendo barreiras a influências exteriores de modo a auto-preservarem-se como fonte de recursos. A terra nunca se dava a estranhos, mas seria sempre aproveitada pelos membros do grupo e a sua posse deveria ser igualitária e equitativa, erguendo um imperativo ético: a riqueza é para ser distribuída por todos.

Para Brian O’Neill (1984), que reitera a posição de Rocha Peixoto (1908), a propriedade individual teria existência paralela com a comunal, posição aliás indiciada, inadvertidamente se calhar, por Tude de Sousa. Para além de um curral, uma cabana e um forno comunitários, cada um possuía os seus animais que confiava ao pastor, escolhido “à roda” por todos os aldeãos. *“De manhã o pastor grita (...) e todos soltam as suas cabras; à tarde (...) ao entrarem na povoação, se separam em grupos independentes encaminhando-se para as suas diferentes e respectivas cortes e heidos”* (Tude de Sousa, 1907: 463). O autor defende que apesar dos campos abertos serem expressão de um sistema comunitário igualitário, isso não significa que exista necessariamente igualdade no seu seio. Assim, *“diversas formas de propriedade comunal e de posse relativa de recursos podem coexistir com sistemas de hierarquia social e estratificação económica”* (O’Neill, 1984: 63). Ou seja, ter o direito sobre algumas parcelas do terreno não significa directamente que exista capacidade idêntica de lhe aceder.

Outro vestígio da existência paralela de propriedade privada e propriedade comunal parece ser o seguinte: as pastagens faziam-se na parcela de terreno que não era cultivada, sem muros a definir a propriedade, mas sim com marcos, uma forma de impedir o uso individual da terra. De igual modo, em época de sementeiras as pastagens eram proibidas, incorrendo em multa todo aquele que as destruísse com os seus animais. Esta postura parece anunciar que a posse privada da terra se apresenta como um princípio actuante e com significado, confirmando o facto de, apesar de as famílias elaborarem entre si um sistema de produção conjunta, cada casa tentar preservar o que é seu. Além disso, reforça a ideia da convivência de formas individuais de propriedade e formas colectivas, o que parece potenciar moldes de desigualdade no seio da comunidade e que tentaremos dar conta pela análise das “rodas”.



As “rodas” definiam responsabilidades sistemáticas pela sua rotação em torno da aldeia. Estavam relacionadas com o interesse colectivo, repartindo direitos e deveres na organização do trabalho por membros da comunidade num movimento circular que abrangia o todo. *“O conjunto das rodas (...) repetem e restauram (...) a ordem circular da aldeia com efeito estruturante que a constitui em totalidade entretecida de trocas e interdependências, num modelo ideológico de homologia e igualdade de casas”* (Pais de Brito, 1996: 198). Os trabalhos agrícolas eram pesados e exigiam sempre a presença de muitos braços, porque muitas vezes o número existente em cada família era insuficiente, recorrendo-se assim, e com frequência, ao pedido de cooperação dos vizinhos. O ponto de partida era atribuído por sorteio e a ordem da roda gravada na “tala”, explicitando o modelo circular presente. Vejamos algumas “rodas”.

A “roda do couto” organizava as tarefas de abrir e fechar os regos de água, entre outros; a “roda dos carros” organizava a utilização dos carros de bois para a limpeza e transporte da erva ou outros materiais do couto; a “roda do touro” regulamentava a forma como o touro comunal era alimentado e guardado por um dos vizinhos; a alimentação do pastor era feita à roda, assim como existiam rodas para a utilização do moinho, para a limpeza da aldeia, tocar o sino, a dos mordomos dos santos, pedir esmolas para as almas ou para dar de comer ao padre em dias de missa ou festa. Brian O’Neill menciona outras “rodas”. Tomemos como exemplo a “roda da rega”.

O tempo de rega era dividido de acordo com a extensão da propriedade. Quem tinha mais metros de terreno, teria um turno maior, assim como a ajuda que se prestasse ou se recebesse em trabalhos relativos à sua parte de propriedade. Obviamente, quem tinha menos metros trabalharia mais horas para os outros do que para si, se fizermos o somatório. No fundo, este sistema de trocas desiguais abria espaço à perpetuação de trocas recíprocas que contribuíam para a funcionalidade do sistema comunal e tratava-se de *“uma forma de desigualdade camuflada por uma ideologia da igualdade”* (O’Neill, 1984: 199) ou seja, *“a roda representa-se como forma de «engano igualitário» através do qual os aldeãos (que*



fora deste contexto se reconhecem desiguais) se convencem temporariamente que contribuem de forma equitativa para um fim comum” (idem: 201).

Pais de Brito referencia este mesmo assunto quando enunciou a “roda” para dar de comer ao padre em dias de festa ou missa, como atrás foi ventilado. Esta “roda”, que organizava as casas nesta tarefa, levanta uma questão de igualdade social e de idêntica *“homologia das condições em que habitam e dos consumos que fazem”* (Pais de Brito, 1996: 221) todos os membros da aldeia. A todo o custo, minimizam-se as condições de vida de cada casa, pela obrigação de dar proclamada pela “roda” patenteando uma espécie de *“reciprocidade estrangida”* (idem: 224). Esta mesma roda caracterizava-se pela exigência de um dever de todos, contribuindo para ilustrar a imagem de comunidade organizada em um todo e, ao mesmo tempo, desenvolver atitudes de auto-afirmação social. Em suma, *“a roda é um lugar dinâmico de intersecção e articulação entre os domínios colectivo e privado (...), o postulado de um universo feito de partes que se equivalem”* (idem:228). Assim, da igualdade emerge a diferença como princípio latente de uma avaliação constante de perdas e ganhos no envolvimento nas tarefas colectivas, como uma intenção clara: *“a maximização do que cada um beneficia dos recursos partilhados e a minimização do esforço dispendido na partilha dos deveres”* (idem: 231). Parece-nos nítida a determinação dos camponeses em perpetuar uma ordem comunitária que propiciava um regime de trocas recíprocas benéficas a cada um deles, pois associar-se a uma organização colectiva permitia-lhes desenvolver um conjunto de actividades paralelas de cariz particular. A figura fundamental neste processo é a mobilidade de recursos disponíveis para a prossecução de fins individuais: os vizinhos que fundamentam a sua prática numa estrutura comunitária existente sem levantar abertamente a questão da individualidade e da propriedade privada, postura obstinada associada à comunhão dos valores comunitários.

Ao tratarmos o comunitarismo agro-pastoril chamamos ao debate as teorias da acção e a sua centralidade no contexto deste trabalho. Por ora vamos fazer um breve apanhado de algumas contribuições teóricas relativas a esta temática,

traçando um caminho que começa nos clássicos e acaba nas teorias contemporâneas.

5.1. Acção e consciência: entre a escolha e a norma

A acção social constituiu desde sempre a matriz de acesso à compreensão sociológica e a sua independência face a outras disciplinas foi reivindicada por Durkheim nas “*Regras do Método Sociológico*”. O processo de autonomização social gerou um apanhado de posturas metodológicas e enquadramentos epistemológicos que estiveram na origem de uma configuração particular e sua sedimentação enquanto ciência específica.

As duas grandes linhagens de abordagem às teorias da acção balancam entre a *escolha* e a *norma*, entre as teorias da escolha racional e as teorias do modelo normativo da acção social. Enfim, entre o determinismo social e a acção autónoma do indivíduo. A primeira escola é encabeçada por Max Weber e a segunda por Durkheim, tendo em vários autores derivações genealógicas de grande proximidade. Se estas duas linhas se dividem em dois aspectos, encerram uma filiação mais profunda ao nível da racionalidade teleológica, pois assumem que o indivíduo é capaz de agir de uma forma propositada, que consegue controlar, dominar e instrumentalizar o seu corpo e, por fim, activam a autonomia do indivíduo perante os outros actores e o meio. Rocher (1968) alude os mesmos autores como enunciadores de duas perspectivas de acção social. Weber como promotor de uma versão subjectiva do assunto e Durkheim como ratificador de uma visão objectiva.

Max Weber considera que a acção individual, interactiva, afecta o indivíduo e os seus pares. Os critérios da acção social para Weber são a *presença*, *significação* e *resposta*. Já Durkheim encara o carácter da acção social como realidade exterior ao indivíduo e que exerce sobre ele alguma coacção, com propósitos integradores e reguladores. Neste caso, tomará parte na consciência colectiva cada vez que reproduzir as suas acções. Rocher vê, ainda, que a acção social deve ser entendida como o resultado de uma perspectiva que examina simultaneamente a exterioridade e a situação. Desta forma, é nas normas, papéis e sanções que

devemos procurar a estrutura da acção, sugere Rocher (Rocher, 1968: 43), considerando a acção social como “*toda a maneira de pensar, de sentir e de agir cuja orientação é estruturada de acordo com os modelos colectivos partilhados por uma comunidade*” (Rocher, 1968: 44). Rob Stones¹⁷ (2009), por sua vez, sustenta que existem duas perspectivas de compreensão da acção social: uma centrada na análise da forma como as condições sociais determinam a acção, a *norma*, e a outra interessada na configuração dos efeitos sociais que a acção produz, a *escolha*. Em ambos os casos subsiste a ideia que para que a acção se realize, deve existir uma estrutura que lhe permita realizar-se e que clarifique objectivamente as normas e os valores que a enformam. Entretanto, é necessário delimitar as fronteiras discursivas e colocar a nossa interrogação nas questões da agência social.

Mustafa Emirbayer e Anne Misché (citados em Stones, 2009) apontam no seu famoso artigo do *Jornal Americano de Sociologia* de 1998, intitulado “*O que é a agência?*”, que esta possui três características fundamentais. Em primeiro lugar, a acção manifesta uma orientação criteriosa, com o atributo de activar e reactivar significados de acordo com a relevância das próprias circunstâncias em que se encontra e mede; em segundo, possui uma orientação projectiva e criativa, com vocação de moldagem do seu enquadramento que lhe permite relacioná-la com um conjunto de trajectórias possíveis no futuro; em terceiro, exhibe uma orientação prática e avaliadora, baseada em contemporizações morais e julgamentos sobre a forma da acção. Já Rocher (1968) arrola a ideia da existência de um sistema de acção social que apresenta quatro características: a unidade das partes, que valida a perspectiva que os actos são orientados normativamente; a existência de factores de organização ou estruturação, como modelos de acção, papéis e sanções; a interdependência e o equilíbrio. Focando dois níveis de análise, o micro-sociológico e o macro-sociológico, sublinha que estes se desenrolam em dois níveis compreensivos: uma orientação normativa da acção, que se aplica ao estudo das condutas individuais, e a estrutura narrativa da acção, que se reporta aos conjuntos sociais. Assim, para entendermos uma determinada prática social é

¹⁷ Stones perfilha a opinião que a especialização das teorias da acção social, com enfoques no corpo, tempo, espaço, emoções, entre outros, significa uma viragem ontológica em direcção ao agente social.

necessário perceber a sua orientação normativa e micro-sociológica e a sua estrutura normativa, procurando vislumbrar a composição dos valores que orientam as acções. Ou seja, é fundamental entendermos o *ethos* do grupo social em questão. Esclarecendo este aspecto, conseguimos atingir a dimensão simbólica da acção social: o impulso para a participação, adesão e manifestação de uma conduta através de comportamentos demonstrativos de uma filiação etológica que comunica com os outros.

Um terceiro aspecto que devemos anotar antes de prosseguirmos o nosso caminho é o da relação entre *acção* e *consciência*, afinidade que assume um conjunto de intersecções com outras disciplinas do conhecimento social. Muito a propósito, Boudon (2009a) afixa os postulados das teorias da escolha racional: o princípio do individualismo metodológico, que proclama que os fenómenos sociais são o efeito de decisões individuais; o princípio que defende que as acções podem ser compreendidas; o princípio da racionalidade, que sustenta que qualquer acção é causada por razões que estão nas mentes dos indivíduos; o princípio do instrumentalismo, que advoga que as razões da acção postulam as suas consequências; o princípio do egoísmo, que assinala que os actores se preocupam principalmente com as suas acções; e, por fim, o princípio da maximização e optimização, que aponta que os actores manipulam custos e benefícios e escolhem a linha que mais os favorece. Mas o autor pergunta-se, ainda, se a teoria da escolha racional é uma teoria geral, competente para explicar os fenómenos sociais.

Influenciado pelas correntes do utilitarismo económico e por Talcott Parsons, o individualismo opõe-se a uma visão holista e colectivista, centrando a sua atenção nas acções individuais como factor de significado. Contudo, a acção individual pode ser colectiva se considerarmos um grupo coeso e culturalmente sólido, actuante na realidade, como uma nação, por exemplo. Esta é também um actor. Neste sentido, é importante assinalar que os fenómenos sociais resultam da agregação de acções individuais e os constrangimentos da acção decorrem do processo interactivo, sem que o indivíduo deixe de ser um agente racional autónomo. Segundo Boudon, a sociologia assenta sob dois pilares: a observação das estruturas de

interdependência ou dos sistemas funcionais. É nas primeiras que se fundamenta o individualismo metodológico, pois essas estruturas forçam as agregações sociais, e por isso se torna tão difícil reiterar a opção nomotética subjacente à análise da acção. Ao invés de descobrir leis, trata-se de conjurar modelos explicativos de fórmulas de acção, uma “teoria de geometria variável”, como apontam Durand e Weil (1990:119), que oscila entre a liberdade e o constrangimento que, em alguns casos e somando todas as acções individuais movidas por objectivos conscientes, podem provocar “efeitos perversos”. É pois os processos de tomada de consciência que reivindicamos como sociólogos, e devemos buscá-los não apenas no indivíduo mas na “unidade mínima” que Simmel anotava e se situa na interacção, lugar onde se encontram expectativas recíprocas. Boudon é abundantemente explícito em relação a esta visão.

No livro *“La Logique du Social”* (2009b), ataca o determinismo estrutural, acusando-o de não passar de uma quimera por considerar o indivíduo como joguete das estruturas. O apostrofado “sociologismo” reporta-se a um dogma que expressa aversão ao individualismo e, com isto, aniquila a perspectiva que os actores sociais são autónomos e assumem enorme importância na mudança estrutural. Reivindicando uma leitura contemporânea de Vilfredo Pareto, nomeadamente da sua analítica que encara as acções não lógicas como campo de pesquisa da sociologia, e de Max Weber, relativamente à noção da acção racional, elabora em síntese uma concepção centrada nos processos interactivos marcados por lógicas particulares que podem escapar por si próprias às lógicas tidas como racionais. Assim, importa perceber a estrutura do sistema de acções, assumir que estas se centram num complexo de constrangimentos e por tal devemos apreender os sistemas que presidem à acção.

Os postulados de uma sociologia vocacionada para a análise do singular, preconizada pelo autor, sustentam três pontos-chave: deve incidir sobre o agente social individual, assumir que a sua racionalidade é complexa e que este se encontra implicado em sistemas de interacção estruturados que constroem a sua acção. Visto isto, o objecto de estudo do sociólogo são as estruturas subjacentes aos fenómenos singulares compostos pelos indivíduos, “átomos

lógicos da sua análise” (Boudon, 2009: 82), suas interações ou conjunto delas. Estas encontram-se dispostas pelo desempenho de papéis que promovem a estrutura das interações num sistema de interdependências.

O conceito de papel, enquanto agrupado de normas sob as quais é chancelado, assume alguma centralidade na argumentação do autor, que o vislumbra sobre uma perspectiva dinâmica imbuída de autonomia, uma vez que os actores procuram vantagens nos limites dos constrangimentos impostos pelos sistemas de interação. Resume-se assim a articulação entre o jogo do indivíduo e a estrutura de interação, pelo que a variação de papéis decorre das propriedades desta última. É pois aqui que se centra a análise funcional: *“os sistemas de interação que tomam a forma de sistemas de papéis”* (idem, 110). Contudo, nem todos os sistemas de interação são sistemas de papéis interdependentes, já que os sistemas de interdependência, que assumem talho de enorme consideração e sapiência argumentativa no conjunto da sua obra, pois deles derivam a importante noção da *“lógica dos efeitos perversos”*, são sistemas de acção sem referência à categoria de papéis. Aqui emprega-se o conceito de *“agente”* em substituição do de *“actor”*. Este último aplica-se a sistemas funcionais que não são produto de forças anónimas, característica dos sistemas de interdependência.

5.2. Agente, estrutura e papel: a sistematização da acção social

Uma vez que falamos em teorias da acção, é necessário lembrar Talcott-Parsons e o seu livro *A Estrutura da Acção Social* de 1937, um marco da literatura sociológica, e onde começamos a nossa ronda pelos campos teóricos que formatarão as ideias deste trabalho.

Recebendo a influência de Max Weber, Parsons, considerado o sinónimo de sociologia em meados do século XX, teve como preocupação principal o estudo das estruturas de larga escala e instituições sociais, suas inter-relações e efeitos produzidos nos actores sociais. Para tal, utilizou a ideia de sistema, centrando-se na acção social do indivíduo, presumindo que esta é coerente com os significados subjectivos mas suportada por um quadro social. Para este autor, existem imperativos funcionais em qualquer sistema de acção social que sustêm um

complexo de acções com objectivos de satisfazer as suas necessidades. Os quatro imperativos obrigatórios ao seu funcionamento, e que associados o mantêm operante, foram denominados pelo acrónimo AGIL.

À primeira letra, o A (*adaptation*), corresponde o sistema comportamental, que se preocupa com o ajuste e transformação do indivíduo no contexto da agência; à segunda, o G (*goals attainment*), corresponde um sistema de personalidade e mobilização de recursos no contexto dos objectivos; à letra I (*integration*), corresponde o sistema social, controlo das partes que o integram e visam a integração em si; por fim, à letra L (*latency*) corresponde o sistema cultural, providência de normas e valores que motivam a acção, mantendo a sua latência. No seu todo, o sistema promove ordem e dependência das partes. Por sua vez, estas tendem ao equilíbrio, possuem formas de mudança social controlada, a mudança tem impacto em todas elas e mantém as suas fronteiras. Neste sentido, a integração é necessária para o equilíbrio do sistema uma vez que as partes se auto-reproduzem no sentido de se manterem estáveis, justificando a perspectiva que a interacção é a forma elementar do sistema social.

A ideia de sistema abre a discussão em torno dos conceitos de *estatuto*, a posição estrutural do indivíduo, e de *papel*, já evocadas previamente, as acções individuais dentro da posição social ocupada com significância funcional no conjunto do sistema. Assim o conceito de *status-role*, ou papéis estatutários, assume-se como unidade básica do sistema porque caracteriza a acção congruente na estrutura. E como se reproduzem as acções? Pelo desenvolvimento de um sistema de papéis estatutários que neste processo conduzem à sua institucionalização e que fazem com que a acção se repita na medida em que é gratificada, formando um conjunto de práticas coerentes que se renovam e tornam persistentes.

Além de traçar alguns aspectos do estrutural-funcionalismo, colocamos as questões ao nível das acções, que possuem um aspecto estruturado e compatíveis com uma pluralidade de sistemas. Estes, para sobreviverem, devem suportar outros sistemas, assim como o sistema deve congrega as necessidades do actor, deve promover a participação dos membros e possuir mecanismos de controlo sobre as forças disruptivas. Se o conflito é grande, deve ser controlado, pois os

sistemas necessitam de uma linguagem que lhes permita sobreviver. Então, que relação existe entre actores e estrutura para que a acção se processe?

Parsons procura perceber a forma como as normas se interiorizam e se tornam parte da consciência dos actores, o que sugere que os actores sociais são passivos no processo de socialização: este é meramente conservativo. Todavia os sistemas não são fechados e providenciam múltiplas oportunidades de acção, uma vez que o controle social e a socialização são mecanismos que permitem que os sistemas mantenham o seu equilíbrio. Coloca-se outra pergunta: de que forma o social condiciona o individual? Na medida em que o sistema cultural congrega os vários elementos do mundo social e o sistema de acção incorporado nas normas e valores. Assumindo a cultura como um sistema padronizado de símbolos que orientam a acção, a formação da personalidade é controlada pela sociedade e pela cultura, tratando-se de um sistema organizado de orientação e motivação para a acção do indivíduo. Uma vez que uma componente básica da personalidade é a satisfação das necessidades pessoais, estas impelem os indivíduos a aceitar ou rejeitar objectos presentes no contexto social ou a procurar novos objectos se os que existem não forem satisfatórios. Em suma, destaca-se a importância máxima da ideia de sistema, organismo vivo, rede composta por diversas partes em equilíbrio, estável e delimitado, como financiador preocupado com a ordem social.

Esta associação de uma visão holista com uma visão individualista, entre acção e sistema, concebe o mundo social centrado nas ideias dos indivíduos, nas suas normas e valores e nos processos sociais de comunicação de significados, símbolos e informações. As acções individuais organizam-se em redor de uma mescla de sistemas de acção e procura dos seus componentes abstractos, que deve ser contextualizada. Uma vez que a agência é a consciência que guia os actos subjectivos e os significados atribuídos subjectivamente e que a acção é orientada normativamente, os indivíduos escolhem voluntariamente e selectivamente objectivos e meios dentro dos prescritos normativamente. O seu sentido é simultaneamente limitado por combinações de padrões dilemáticos: por um lado, a necessidade de institucionalização da acção pressuposta pelos sistemas e, por outro, a maximização das gratificações. Assim, as normas e os valores dão

coerência aos diferentes papéis estatutários que fundam o sistema cultural. Em resumo, a institucionalização da acção é um compósito de personalidade, cultura e ambiente. Mas não ficamos por aqui. Vejamos outro contributo fundamental para este texto.

Garfinkel, por exemplo, figura no património sociológico como autor onde a relação estruturalista “*langue*” e “*parole*” concede uma densa textura aos seus argumentos. Antes de mais, é necessário destacar que Garfinkel exterioriza nos seus trabalhos a influência que teve de Schutz e de Parsons, seu professor, na análise do uso da razão prática, embora tenha sido um pouco esquecido por algumas correntes sociológicas contemporâneas que criticam as bases clássicas da sociologia e seu corpo conceptual por inerência.

Um primeiro ponto de destaque metodológico introduzido por este autor foi a obrigatoriedade de perceber as estruturas sociais como “ambientes normais”, desdobrando a análise do conhecimento de senso comum, conjunto de práticas e considerações pelo meio das quais os membros de uma sociedade justificam os seus actos. Procedendo desta forma, estaria a perceber as tipificações ou normalizações, como características do senso comum, por um lado, e a considerar a organização do quotidiano como objecto de estudo, por outro.

A influência de Schutz em Garfinkel verifica-se quando este opta por destacar o primado da rotina, do irreflectido, da relação do membro com o grupo, com o propósito de apreender as práticas organizadas que produzem estruturas de pequena e larga escala, perceber as contingências definidas como normais, assim como entender as tarefas criadoras de instituições e manutenção da ordem perceptíveis nos relatos, conversas e discursos, que devem ser imperiosamente examinadas. O discurso significa a interacção, ela própria reveladora de propriedades estáveis e ordenadas que são as realizações analisáveis dos dialogantes. Mas esta metodologia requer que se observem os dados empíricos com ponderação, segundo os termos locais de interpretação de práticas, e não se emitam juízos morais, assim como se proceda a descrições detalhadas dos objectos, uma vez que a sociologia deve analisar relatos e só estes nos permitem perceber as propriedades dos actos.

As bases da teoria de Garfinkel centram-se na natureza da intersubjectividade e advogam toda a sua importância na construção social do conhecimento, colocando uma pergunta central: como é que os indivíduos reconhecem, produzem e reproduzem as suas acções e estruturas sociais? Torna-se necessário, mais uma vez, analisar as circunstâncias de produção de acções e a intersubjectividade, assim como se torna nítido que esta metodologia regista uma forte carga empírica ao devotar-se à análise do campo linguístico, um recurso fundamental usado na acção social, exigindo a recolha exaustiva de dados na medida em que se afigura fundamental atribuir importância aos detalhes na compreensão do todo. A faceta da manipulação da informação partilhada num sistema de trocas comunicativas outorga importância a uma metodologia que busca compreender os fundamentos culturais desse sistema de trocas. Recorrer ao “*etno*” é entender, no plano das interacções, os seus fundamentos.

Se para Talcott Parsons a vida social era feita de adaptações, aquilo que é dado ao indivíduo e as acções subjectivas visavam a integração em estruturas normativas, para Garfinkel a vida social é feita de procura de objectivos e o senso comum é uma forma particular de racionalidade, pois se as actividades quotidianas fossem todas baseadas em conhecimento científico, seriam anómicas. Desta forma, Garfinkel descobre um novo território no estudo das propriedades do senso comum prático que interpreta situações mundanas de acção, percebendo as suas motivações e sistematizando as propriedades de razão e acção prática. Aqui, assume o legado de Schutz, que considerava que existia reciprocidade de perspectivas nos processos de interacção social, mutualidade na inteligibilidade das actividades quotidianas, que se alcançam e mantêm, que os actores sabem reciprocamente as tarefas que estão a realizar e que os significados se apresentam como uma construção social conjunta. Assim, as propriedades da acção determinam que o actor não só responde ao conhecimento percebido como à normalidade desse comportamento, que a acção tende a ser conduzida para a normalidade e que as normas são recursos para a manutenção da inteligibilidade de um campo de acção. Em suma, a teoria da acção parte da persistência das expectativas normativas. Mas como a acção é multifacetada, é contexto e se altera no seu curso, as normas são elásticas, revogáveis e ajustadas de acordo com a sua

aplicação em diversificados âmbitos. Nesta medida, as normas são recursos cognitivos, pois avaliam o desvio e a norma, e a acção carrega consigo processos de consciência. Boudon (2009) afirma substancialmente a mesma coisa.

Na procura de conceber uma “teoria geral da racionalidade” em detrimento das “teorias da escolha racional”, Boudon considera que a racionalidade é um processo intersubjectivo e instrumental, atacando, por um lado, o cognitivismo e a presunção causal e explicando, por outro, que a acção pode ser causada por crenças falsas que partem de empreendimentos racionais. Ou seja, a escolha pode ser racional mas o comportamento irracional. A conclusão é que a acção social depende directamente das crenças. Estas, somadas a acções e atitudes, devem ser largamente tratadas como racionais e, mais precisamente, como o efeito das razões entendidas como válidas pelos actores sociais. As razões “custo-benefício” não devem ser levadas em linha de conta, uma vez que a racionalidade é uma coisa e a utilidade esperada, outra. A racionalidade é performativa, pois os actores procuram agir de acordo com as razões que elegem, mas podem não ter sucesso e desviar o seu caminho em acções não racionais e desvirtuadas da crença original. Tal como Garfinkel sustentava, a razão das acções deve ser procurada nas explicações dadas pelos autores e muito pouco nos “quadros de referência” racionais, como já o haviam feito Pareto e Weber. Vejamos um de cada vez, na tentativa de condensar perspectivas que aliem a *acção* e a *estrutura*, matizada no conceito de *papel*.

Pareto é um autor bastante controverso e, confessa Aron, “*muitos sociólogos não podem ouvir o seu nome sem manifestarem uma indignação cujo vigor resiste ao tempo*” (Aron, 1992: 404). Contudo, manifesta-se contra a inferioridade a que foram votadas as suas propostas teóricas, como tivemos ocasião de ver atrás. Pareto defende que a sociologia se refere ao estudo lógico das acções não lógicas, estabelecendo como objecto interpretativo a diferença entre as acções lógicas e acções não lógicas. Um comportamento lógico é determinado pela articulação entre o conhecimento dos meios e fins na realidade objectiva e a consciência do actor. Desta maneira, une-se a objectividade, relativa ao real, e a subjectividade, relativa ao esperado. Um comportamento lógico traz consigo uma vontade



consciente de todas as possibilidades que se podem manifestar no futuro. E os comportamentos não lógicos, que lugar ocupam nas suas cogitações? Em primeiro lugar é necessário dizer que estes comportamentos não são ilógicos, mas sim que não apresentam ligação lógica entre meios e fins, por serem motivados por sentimentos, por exemplo. Fica resolvido assim o problema da irracionalidade das acções não lógicas, porque a pergunta que o autor faz é a seguinte: terão as acções um fim lógico? Nem todas. O comportamento ritual e simbólico, campo de análise sociológica por excelência, não tem fim objectivo mas subjectivo, assim como o comportamento político, em que não é coincidente o desejo subjectivo com a realidade objectiva. Então, a sociologia, que procura estudar logicamente as acções não lógicas, é uma ciência lógico-experimental que deve afastar as explicações meta-científicas. Como tal, concebe definições que partem da observação e deduzem premissas, ao mesmo tempo que observa e experimenta. O seu objectivo é descobrir as uniformidades experimentais, ou seja, as relações de regularidade entre fenómenos de forma a estabelecer a ligação que existe entre si. Como diz Pareto, citado em Aron *“estudamos como é que tal crença nasceu, se desenvolveu e em que relação se encontra com os outros factos sociais”* (Aron, 1992: 404). Tal é o que estamos a tentar fazer, articulando o fascismo, romantismo e suas formas mais enfáticas, com o teatro. Estes são os seus postulados epistemológicos e metodológicos, articulados com uma teoria da racionalidade: trabalha-se no domínio da experiência e observação; parte-se de factos para compor teorias; as investigações são contingentes e relativas, limitadas pelo tempo e pela experiência; o raciocínio é feito sobre coisas e não emoções; as provas buscam-se na experiência.

Quanto a Max Weber, considera que a acção social é subjectiva e deve ser colocada no seu contexto histórico, e esta perspectiva enlaça-se com a focagem central do seu trabalho – a cultura vista como processo histórico. Para Weber a acção social possui quatro aspectos formatados sob a forma de tipos-ideais: a *acção racional sustentada por valores*, a *acção afectiva*, a *acção tradicional* e a *acção instrumental*.



Por *acção instrumental-racional* entendem-se os meios e fins da acção que se relacionam racionalmente uns com os outros; a *acção orientada por valores* é baseada em princípios éticos e morais, racionalizados; a *acção tradicional* é motivada pelo hábito; por fim, a *acção afectiva*, é determinada pelas emoções circunstanciais. Esta tipologia de acção colhe a sua confirmação empírica na medida em que centra a pesquisa em processos subjectivos que devem ser apreendidos pelo sociólogo. Uma vez que os processos são racionais e a acção individual é orientada pela eficiência na escolha de meios, o sistema de organização burocrático assume-se com enorme eficácia nas sociedades modernas, porque introduz racionalidade no aparelho de comando, visível e legítimo, transformando e secularizando o mundo sensível. Desta forma, não podemos olvidar que o primado da racionalidade da acção social surge associado à subjectividade e, para o efeito, a obra “*Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*” serve como exemplo fulcral no retalhamento de toda a sua perspectiva teórica, pois concentra a observação no universo dos valores e na acção subjectiva orientada por eles. Assim, e aproveitando a deixa, em instâncias de capitalismo racional, a acção económica é dirigida por objectivos e o trabalho valorizado no seio deste espectro moral. Visto sob outro ângulo, a racionalidade orienta os processos de obediência face à autoridade racional-legal invocada por Weber e, nestas condições, a legitimidade desta perspectiva de acção entronca na articulação entre exercício e reconhecimento ético do poder e seu conteúdo moral. Baseados no abono teórico de Weber e na obra atrás mencionada, destacamos que na sua perspectiva a acção é racional e manifesta-se num conjunto de actos que a organização burocrática patenteia, convertendo as rotinas em almofadas formais que acolhem o valor ético da acção.

Anthony Giddens retoma este assunto, a relação entre acção e norma, sustentando que “*na vida diária tendemos a seguir a equação: actividade = responsabilidade moral = contexto de justificação moral (...) o conceito de actividade deve ser definido em função da justificação moral e apenas pelas normas morais*” (Giddens, 1993:75). Todavia, acrescenta que a acção se liga directamente a intenção, conduta relacionada com objectivos, encaminhando a sua tese para a análise da interacção do indivíduo com a comunidade. Giddens tem como objectivo

ultrapassar a oposição entre a sociologia determinista e a sociologia individualista, fazendo por sua vez uma síntese que contrabalance estes dois campos e compreenda a “multidimensionalidade” das estruturas da modernidade.

O autor decide usar, em vez de acções, o conceito de “actos”, subsidiários de uma leitura de Schutz que presume a diferenciação entre propósitos para a acção. O termo “acto” distingue-se da actividade no processo em curso de “eventos no mundo” e resume a aleatoriedade das condições e desencadeamentos da acção, independentes do agente social. No entanto, o processo da acção, a “*corrente progressiva de actividade*” (idem:77), implica reunir dados para perceber com maior nitidez onde esta nos leva.

Para falar em acção, Giddens dissocia “*intenção*” de “*propósito*”. O “*propósito*” está relacionado com a resolução e a ambição a longo prazo, possui conhecimento dos seus limites, enquanto a “*intenção*” se confina a uma prática quotidiana. A acção é intencional quando o “*agente sabe ou acredita que pode esperar que manifesta uma qualidade ou resultado particular, e no qual este conhecimento é utilizado pelo actor com o objectivo de produzir esta qualidade ou resultado*” (idem: 78). Assim, os propósitos condensam proposições abstractas de objectivos e implicam procedimentos aprendidos pela prática. “*Um acto pode relacionar-se com um número de intenções que um actor tem ao tentar empreendê-lo; um projecto corporiza toda uma variedade de modelos intencionais de actividade*” (idem:79). Esta perspectiva pressupõe que o actor controle a sua própria actividade num contexto interactivo, assim como presume um ambiente vigilante que fixa objectivos e os converte em regularidades da acção de acordo com a forma como interage com os seus pares. O autor evoca, para o efeito, uma “*hierarquia de propósitos*” subsidiária da sociologia fenomenológica de Schutz, defendendo que as acções encerram uma potencialidade activa que se manifesta de acordo com as possibilidades executivas para a sua manifestação.

A questão da racionalização da acção coloca-se quando existe um controle reflexivo da conduta do indivíduo e daí resultam consequências particulares esperadas de antemão. “*A racionalização é a expressão causal do fundamento de intencionalidade do agente no conhecimento de si próprio e no conhecimento dos*

mundos sociais e materiais que compõe o ambiente do self actuante” (idem: 87). Assim, Giddens assume que a base central da acção é a comunicação, e esta encontra-se intimamente amarrada a processos interactivos, ligados por sua vez a um modelo racional da acção social centrado na relação articulada entre fins e meios. Atingi-los é sulcar uma síntese de possibilidades e constrangimentos, e todo este processo contempla um sistema de normas e valores que se constroem em associação entre racionalidade e moralidade.

Se o teatro tem como objectivo a organização do actor no espaço cénico, a sociologia tem como objectivo principal perceber as formas de organização social. Este formalismo da acção social foi reconhecido e reivindicado por Simmel (2008, 2009), que entende que o sociólogo deve procurar captar, em simultâneo, as relações entre os indivíduos e o todo, defendendo que toda interacção estaria formatada em torno de processos de subordinação, comando, troca, conflito e sociabilidade. Mas é necessário pensar nos processos de consciência já atrás aflorados, e por isso falar em George Herbert Mead.

5.3. Consciência na agência: as bases da corporalidade presentes na interacção

George Herbert Mead nasceu em Massachusetts no ano de 1863. Com a criação da Universidade de Chicago em 1892, Mead é convidado para professor assistente de Filosofia e aí desenvolve trabalho na área da Psicologia Social e constrói as bases do interaccionismo simbólico. Nesse mesmo ano, é fundado o departamento de Sociologia por Albion Small e com ele começam a vir à tona trabalhos estimulados pela perspectiva qualitativa que esta escola dimensionou. Com o livro *“The Polish Peasant in Europe and America”* (1918), William Isaac Thomas e Florian Znaniecki elaboram o primeiro estudo empírico com quadro teórico, assim como procedem a uma mudança na metodologia de investigação sociológica. Esta procura do micro-social suscitou idêntica reflexão a Charles Cooley (1864/1929), que demonstrou interesse nos processos de consciência sem os separar do contexto social, orientado pela ideia que a análise dos actores em várias circunstâncias leva à compreensão dos motivos que estão na base do comportamento social. Mas foi Herbert Blumer o responsável pela criação do

conceito de interaccionismo simbólico, propagado nas décadas seguintes por outros autores.

Aluno de Mead, com ele aprendeu que os actores são melhor compreendidos no seu contexto comunicativo, pelo que o interaccionismo simbólico passará a estudar o comportamento e conduta individuais. Este autor abordou os processos que dotam os comportamentos de significados e os processos que levam à constituição do acto, reiterando que os actores são parte significativa na construção social e erguendo conseqüentemente uma oposição ao estrutural funcionalismo que defendia que os comportamentos são imposições de uma macroestrutura. Assim, é necessário enxergar a importância do sentido e a construção social da realidade, argumento central deste texto, como o fez Berger, que procedeu a uma análise da construção social da realidade, ou melhor, daquilo que os homens conhecem como realidade (a vida quotidiana). Para além de ser algo construído pelos indivíduos e que pode ter a sua origem nos pensamentos e nas suas acções, a intersubjectividade, *“as objectivações dos processos e significados subjectivos, sobre os quais é construído o mundo intersubjectivo do senso comum”* (Berger, 1999: 32), comporta ainda uma estruturação espacial e temporal, destacando-se destas vertentes a última, visto ser *“uma propriedade intrínseca da consciência”* (idem: 38).

O paralelismo que Berger faz entre “ordem social” e “ordem biológica” revela a sua abertura à aproximação entre estes dois itens. No entanto, por preocupações de escola, desvia a sua atenção para o indivíduo e a construção de personalidade, sem que a relação indivíduo/estrutura deixe de estar presente, como construção contínua. Deste modo, a construção de uma personalidade *“implica uma dialéctica entre a identificação pelos outros e a auto-identificação, entre a identidade atribuída de modo objectivo e a identidade apropriada de modo subjectivo”* (idem: 140), a reflexividade.

O comportamento individual será, então, o resultado de uma estratégia subjectiva de inscrição na estrutura, de percepção, realização e emancipação, tríade dialéctica que envolve a produção social e o mundo objectivado. Este último, engloba o próprio indivíduo representado pelo seu corpo consciente de uma



temporalidade, o “*eu total*”, como refere Berger. “*A experiência que o indivíduo tem de si mesmo oscila sempre à procura de um equilíbrio entre ser e ter um corpo, um equilíbrio que tem de ser repostado com frequência. Esta excentricidade da experiência que o homem tem do seu próprio corpo traz consequências para a análise da actividade humana como conduta no ambiente material e como exteriorização de significados subjectivos*” (ibidem: 62). Mas antes de voltarmos a Mead, é importante perceber a herança do seu pensamento.

Uma primeira influência é de Max Weber e a eleição dos postulados que determinam o fim das noções colectivistas na sociologia, a preocupação com a construção pessoal de significados e o uso de uma metodologia subjectivista e individualista capaz de perceber as acções individuais e os processos mentais que os originam. Uma segunda influência é a de Simmel, que reside na procura de formas de interacção e tipologias de indivíduos que entram em interacção, tendo como ideia-chave que a sociedade é um intrincado de relações entre indivíduos em constante interacção e as estruturas são o seu exemplo cristalizado. Desta forma, o objecto de estudo da Sociologia deve ser as formas e padrões sob os quais os indivíduos se associam e interagem. Em terceiro e último lugar, é importante também não esquecer a influência da fenomenologia enquanto método de análise da consciência herdada de Husserl. Esta, enquanto doutrina, procura as essências, a subjectividade e o “eu” como pólo de consciência, determinando que os fenómenos são reais na medida em que são compreendidos pela consciência e esta é intencionalidade, objectivo e sentido, e não se reduz a fenómenos psíquicos mas a fenómenos vividos em grupo, sendo que o outro é elemento decisivo na interacção social e a reciprocidade é condição essencial da interacção. Comunicar é superar as experiências de transcendência do outro.

George Herbert Mead focou-se na experiência social do ponto de vista da comunicação como factor essencial para a conservação da ordem social. Apesar da sua centragem disciplinar na psicologia social conduzir à observação dos efeitos que o grupo produz no comportamento individual, privilegiando o “*estudo da experiência do indivíduo sobre o ponto de vista da sua conduta (...) e como é observada pelos outros*”. (Mead, 1999:50), classificou-a como acto consciente



manifestado nas atitudes individuais. Assim, preconizou o estudo do acto e não do *trajecto* pois supôs que à partida o acto é sempre intencional e consciente, correlacionando as experiências pessoais como uma experiência total em que a componente biológica e a componente social são factores que contribuem grandemente para a sua construção teórica.

Com a proposta do estudo do acto, Mead possuía com objectivos a análise dos estímulos e as respostas, indo ao ponto de o dividir com alguma minúcia. Este seria uma actividade orgânica mediatizada pelo meio, um momento de tomada de consciência por intermédio de objectos de percepção. Iniciar-se-ia com o impulso ou estímulo imediato, passaria pela percepção ou reacção ao estímulo, pela manipulação ou acção de acordo com um objecto e terminaria na consumação ou resolução. Enquanto actividade consciente do todo social e das relações construídas, possui significado, pelo que a vida é um agregado de actos sociais e a comunicação implica a compreensão do sentido e da tomada de atitudes perante os gestos, vistos como movimentos que agem de acordo com estímulos específicos apropriados socialmente.

Nesta analítica do comportamento, percebe-se que a gestualidade é sempre, e mais uma vez, matéria com significado. Derivada da acção do grupo e nele contextualizada, faz com que todos processos comunicativos sejam interpretações de gestos experienciados anteriormente pelos indivíduos e geradores de uma mutualidade comunicativa com referências partilhadas, colocando num plano paralelo o acto como movimento de consciência e o seu significado social obtido pela interacção com o outro, que o interpreta e confere sentido. Está criada a “relação triádica”, que associa gesto, reacção adaptativa e acto social, e formam os “universos de raciocínio” que são, nas palavras de Mead, “*um sistema de significações comuns ou sociais*” (Mead, 1999:127). A acção social é então a relação com o outro generalizado, de determinação mútua, reactiva ao meio e com carácter de construção social.

Encontram-se aqui as bases do interaccionismo simbólico pela defesa da consciência que se manifesta por símbolos e pela indicação de que toda a acção é consciente e que se podem expor nos seguintes momentos: os humanos possuem

capacidade para pensar; essa capacidade formaliza-se na interacção; a interacção social permite a aprendizagem de símbolos e significados que facultam a manifestação dos pensamentos; os símbolos e significados permitem a distinção dos actos sociais. Segundo Mead, *“o espírito (Mind, Consciência) surge de um processo social quando entra em contacto com a experiência de todos os indivíduos; existe consciência do indivíduo inserido no grupo”* (Mead, 1999:166). Erving Goffman conhece o mesmo ponto de partida, o *“looking glass self”* preconizado por Cooley, que lhe fez colocar as mesmas questões: como pareço aos outros? O que é que os outros julgam sobre mim?

Está visto que o seu objecto de estudo é a interacção social, um dado central da ordem social. Este enfoque, herança metodológica da Escola de Chicago, fê-lo procurar perceber, em *“Estigma”* (1998) como é que o deficiente olha o mundo, e como é que o doente olha o mundo, em *“Asilos”* (1966). Mas o maior destaque vai para *“A Apresentação do Eu na Vida Quotidiana”* (1993), onde conceptualiza a aproximação dramaturgica da realidade na procura da percepção e compreensão da performance, e formaliza com profundidade as características das práticas sociais: reflexividade, descrição e indexalização. Em *“Frame Analysis”* (2006), estuda as pequenas estruturas da vida social, formulando o conceito de “quadro”. Este representa uma organização definida com relações estáveis, possui um conjunto de regras que fixam interacções e que forçam a adesão mecânica à regra. As sociabilidades são ponto de partida analítico. E é isso que faz identicamente Touraine (1965). Uma vez que, nas suas palavras, o projecto da sociologia é a compreensão da acção social, o método accionalista possui por programa a compreensão da acção no seu contexto histórico.

Se este autor parte da análise das relações laborais como acção social num determinado contexto histórico, porque não fazer o mesmo em relação ao teatro, como lugar de contacto entre um actor, um contexto e uma instituição? Assim, porque não estudar o “sujeito histórico”, ou seja, *“cada indivíduo ou colectividade na medida em que contribuem para a produção da sociedade em si, em que são portadores da historicidade dessa sociedade, ou seja, dos seus modelos culturais, investimentos, de conhecimentos e da moralidade pelos quais ela se auto-*



transforma” (Touraine, 1965: 30)? Se nos centrarmos no estudo da acção balizada por um conteúdo etológico, podemos inquirir a forma como ela se processa e sob que base valorativa se funda e como é orientada e assim entender todo o complexo composto por indivíduo e colectivo, tal como o faz Touraine, quando advoga a ideia que a acção social se relaciona com os movimentos de acção e interpretação das condições sociais. Contrariamente ao que defendia Marx, segundo Touraine, o trabalho não cria alienação mas motiva a percepção criativa das condições em que opera e desta forma se transforma em expressão da criação humana. Uma vez que o trabalho, enquanto processo de construção de valores, encerra um código normativo que explica os pilares da acção, quais serão os códigos normativos semelhantes no teatro? Encontram-se, como já dissemos, nas sociabilidades. “A sociabilidade constitui um tema fundamental do estudo da acção social, pelo que a noção de sistema social releva de uma outra visão de análise social, o estudo das formas de acção social” (idem, 50).

Em todo o caso, Touraine reconhece que entre o actor e o sistema social tem de ser encontrado um ponto de equilíbrio, de forma a subsistir a normativização do indivíduo. Desta forma, e bebendo a sua inspiração em Durkheim, solicita a atenção para compreendermos a acção social como lugar de enclave entre os movimentos de diferenciação e de integração valorizando, por um lado, a autonomia do sujeito histórico e circunscrevendo, por outro, a autonomia da forma. A integração, no seu sentido, não tem por objectivo a regulação, como diria Durkheim, mas encontra-se ligada à produção sistemática de valores cujo objectivo é a manutenção dos padrões de solidariedade subjacentes à acção, enquadrada pelos mecanismos de socialização: é necessário entender o processo de decisão e este contempla a maximização das vantagens pessoais e grau de satisfação.

Uma boa síntese sobre as teorias da acção elaboradas no nosso país, é realizada por Isabel Carvalho Guerra (Carvalho Guerra, 2006). A autora parte da problemática da acção política para discutir a sua lógica, considerando na análise os processos de manipulação dos recursos por parte do indivíduo no seio do colectivo. Centrada no campo político e nos processos de decisão, associando o interaccionismo simbólico ao colocar o conceito de actor no centro das operacionalizações teóricas,



a autora acaba por reconhecer o primado da heterogeneidade de projectos e interesses contraditórios quando se fala em acção social, tornando necessário vincular as práticas a sistemas de acção que clarifiquem toda a sua complexidade. Deste modo, no teatro amador, que sistema de acção justifica os comportamentos individuais?

A acção possui objectivos, intencionalidade e pressupõe uma conduta estável. Tem como outra face o conflito e como essência a pertença a um colectivo. Enquanto exteriorização de uma identidade colectiva, incorpora as seguintes dimensões: o reconhecimento de si e do outro, a legitimação de um sistema de acção e uma nova forma de regulação societal, pelo que analisar as suas dimensões implica perceber a sua forma e função, os processos de identidade e as relações comunicativas num contexto operacional mais vasto, assim como a construção da ideia de comunidade, que compreende lógicas de acção centradas no grupo.

A introdução com efeitos argumentativos do conceito de *rede* alerta para a diversidade de formas organizativas, mecanismos de interacção, formas de coordenação e dinâmica das relações. Estas envolvem negociação e compromisso, assim como dependência na gestão de recursos. Um outro aspecto do universo das redes é o da socialização da produção e fraca verticalidade das relações, fundadas na densidade da relação formal mas na volatilidade da relação informal. Os membros do grupo mostram-se solidários no aspecto da edificação de um objectivo comum, atravessados por processos de decisão. Esta surge associada à experiência de coexistência colectiva, aliada à apreciação e valorização da conjuntura de desenho e conclusão de objectivos, o que comporta uma dimensão histórica englobante da avaliação da profundidade do sistema de acção e a construção de representações sociais comuns.

A acção individual no colectivo perfila uma vertente cognitiva, que permite interpretar as mudanças sociais, normativa, que enuncia os valores centrais que asseguram a vida colectiva, e instrumental, que indica os princípios mais importantes que orientam a acção política. Falar em acção colectiva implica reconhecer o indivíduo como actor consciente das relações de poder e dominação e participar nela origina estar envolvido nas estruturas de forma a garantir

capacidade formal de decisão, de exigência e de expectativa, assim como admite um campo de relações sociais e um sentido colectivo de acção. Este conceito, de identidade colectiva edifica assim uma perspectiva socializadora que estabiliza padrões de comportamento.

Assim, a autora propõe um método compreensivo da estratégia dos actores. Este baseia-se no pressuposto que os grupos sociais têm expectativas diferenciadas e interesses múltiplos, e que as técnicas de compreensão e análise da acção são provisórias e exploratórias. Nas suas palavras, esta é uma *“metodologia etnopolítica centrada na análise da participação que visa aprofundar as relações de poder que afectam o sistema de acção mas, e sobretudo, construir a acção colectiva a partir de um conjunto diversificado de actores e interesses”* (Carvalho Guerra, 2006: 104). Ou seja, procura-se perceber as interacções, as tensões, os conflitos e a acção num âmbito de gestão de recursos e interesses num sistema em que o conflito é pedra angular, assim como os interesses divergentes e a procura de mudanças sociais distintas. Ela mesma avança com as variáveis a analisar. Primeiro, observar os actores e a sua função no projecto; segundo, desenhar os interesses dos actores face aos problemas objectivos do projecto; terceiro, identificar os conflitos de interesse entre actores e redes de interesse, de forma a entender como se gerem os recursos; quarto, identificar as relações de poder entre actores, salientando os processos de decisão e cooperação; quinto, analisar as condições de mobilização; e sexto, avaliar a adesão e conflitualidade inerentes aos objectivos.

É pois de intencionalidade que vamos falar, seguindo uma linha sugerida por Hans Joas e Jens Beckert (Turner, 2001). Estes autores, depois de revisitarem as teorias já atrás expostas, insinuam uma nova perspectiva de análise da acção social a que chamam de *“acção criativa”*, suportando-se em vários autores, como por exemplo Niklas Luhmann, retirando dela a ideia que a complexidade das situações sociais não permite que se avalie com total eficácia as posições.

Na direcção de Carvalho Guerra, Michel Crozier e Erhard Friedberg assumem protagonismo na procura das relações estabelecidas entre o actor e o sistema, todas elas atravessadas por estratégias de acção. Derivando a análise para o

estudo da acção colectiva, afirmam que esta, ao ser balizada pela interacção entre meios e fins, torna obrigatória a inclusão da ideia de “sistema” uma vez que evoca um ponto central: a desigualdade de aceder aos mesmos meios e recursos. Um outro aviso que se faz ao leitor é a necessidade de considerar a mutabilidade do conceito de acordo com o enfoque, contexto ou realidade em análise, pois por “actor” devemos entender, em ocasiões distintas, um “indivíduo” ou um “colectivo”. No livro *“L’acteur et le systeme”* (1977), os autores começam por estudar o grupo em si, as suas características e modo de organização, para depois inclinarem a observação para o campo da acção. Vamos seguir o seu fio condutor, começando pela análise das dinâmicas sociais que subjazem ao grupo.

Segundo os autores, os grupos para serem formados devem possuir e desenvolver duas características centrais à sua essência: oportunidade e capacidade. Para operacionalizarem estes dois vectores impulsionadores da acção, necessitam de uma estratégia que lhes permita estruturá-la de acordo com a imprevisibilidade do seu desenlace. Nestes termos, a acção é activa e contém um aspecto ofensivo e um aspecto defensivo, dado que o seu objectivo é a demanda da melhoria da sua situação ou o alargamento da sua capacidade de agir, o que nos leva a observar a acção estratégica como acção política, fundada no poder e na assimetria da relação de troca e negociação, continuamente desequilibrada, porque os recursos de força, os *“constrangimentos estruturais”* (Crozier, 1977:77) são sempre desiguais. Assim, Crozier e Friedberg propõem realizar uma análise estrutural das desigualdades sociais, destacando a desproporção de recursos mobilizáveis, faceta que é intrínseca a qualquer organização. Neste aspecto, entre poder e organização existe uma ligação directa, pois esta última situa as relações de poder, assinala-as e atribui-lhe funções inerentes. A análise feita até então pode parecer determinista e funcionalista, mas não o é. Porquê? Em primeiro lugar porque os autores introduzem a noção de “jogo”, subsidiária da teoria com o mesmo nome e da qual resultam análises curiosas da acção estratégica, e consideram a margem de manobra e a liberdade de acção como conceitos operacionais do entendimento da acção, pulverizando o conceito de poder. Desta forma, a estrutura e regras fornecem a matriz dos comportamentos mas permanecem *“provisórias e contingentes”* (idem: 107) com toda a tipologia de

“constrangimentos e recursos” (idem: 107) sem serem neutras, pois privilegiam uns em detrimento dos outros.

Vale a pena transcrever um período do livro, pois ilustra na perfeição o sentido das nossas afirmações. *“O estudo do funcionamento das organizações (...) passa pela observação e medida de atitudes, comportamentos e estratégias dos seus membros, pela avaliação dos seus recursos específicos assim como toda a espécie de constrangimento que limitam a margem de manobra e pesam sobre as suas estratégias, para tentar compreender a racionalidade das suas atitudes, comportamentos e estratégias na reconstrução de estruturas, natureza e regras do jogo que jogam”* (idem: 110). Esta frase reivindica uma aproximação experimental e indutiva que autoriza a compreensão da acção motivada, assim como propõe uma sociologia da acção organizada. Num segundo aspecto, o uso das teorias do “jogo”¹⁸ introduz alterações na lógica da análise da acção social, centrando-se nos mecanismos de integração de fenómenos como a “estrutura”, o “papel”, a “pessoa”, todos eles fenómenos de relação e negociação. O jogo assume-se como *“um mecanismo concreto graças qual os homens estruturam as suas relações de poder (...) é um instrumento que os homens elaboram para regulamentar a sua cooperação”* (idem: 113). A alteração provocada por estes autores situa-se, por um lado, no ganho semântico que a palavra “jogo” empresta à analítica e que a palavra “acção” não possui, pois encontra-se presa ao racional, consciente, objectivo e sedimentado. Quanto ao jogo, relaciona-se com o seu carácter efémero, instável, lúdico e manipulador da realidade, assim como ao contributo teórico deveras estimulante que introduz na analítica. Desta forma, fica certificado que o indivíduo aprende a situar-se, percebendo as possibilidades e os limites das suas escolhas e as actualiza permanentemente, assim como se entende que *“a estrutura é a codificação provisória de um estado de equilíbrio entre as estratégias de poder em presença”* (idem: 122). Em suma, concluímos que o estudo das relações de poder dentro das organizações que a análise estratégica enceta, parte do pressuposto que os actores entram em cooperação e que, por força disso, movem-se no sentido

¹⁸ Já atrás convocamos Johan Huizinga e Roger Caillois para falar do fenómeno do jogo. As suas teses divergem pouco, e concordam ao afirmar que o jogo cria civilização. Neste sentido, não é despidendo o sentido avocado por Crozier e Friedberg, ao considerarem a acção como uma construção humana relacionada como modelos culturais de uma sociedade.



da integração na organização. Esta filiação estrutural-funcionalista, que se concentra nas relações de poder como factores motivacionais de incertezas no desenrolar das acções, chega-nos, por exemplo, com a utilização do conceito operativo de “papel”, depositário da obrigação existente entre indivíduos e estrutura.

Uma linhagem de pensamento que se debruça sobre a agência é encontrada, também, em Boaventura de Sousa Santos. Este autor considera a noção de estrutura insuficiente, já que o ponto de partida para uma problematização mais acutilante é remetido para um segundo plano, o indivíduo, agente social da transformação e produção estrutural. Assim, e segundo ele, as estruturas são sedimentações provisórias de acções individuais bem sucedidas, erigindo paradigmas axiomáticos, eles mesmos momentos sólidos no processo da prática. Neste sentido, a noção de estrutura deve ser substituída pelo conceito de “lugares estruturais”, situações particulares que cada indivíduo ocupa como espaços de produção de *topoi* e senso comum.

Ao reiterar as estruturas como momentos sólidos de uma prática, transfere o prisma analítico para a multiplicidade morfológica de um determinado produto social resultante de inúmeras constelações, ou seja, possibilidades de configurações específicas, que por imperativos de utilização enquanto saber legítimo subjacente a uma prática são aceites como verdade irrefutável. Em suma, os lugares estruturais evidenciam uma relação social desigual que se reproduz em abono da enunciação e participação.

Como não existem formas puras de “poder” mas sim resultados parcialmente obtidos por via de uma negociação com a estrutura, o conjunto de indivíduos e relações sociais, qualquer configuração aparece municiada dos melhores argumentos para lidar com uma situação social específica, das características que cada lugar estrutural e dimensões apresentam; qualquer reivindicação pessoal assenta no conhecimento das possibilidades de acção, limites e margens de manobra, caso contrário não existiriam estratégias pessoais de emancipação: *“O poder nunca é exercido numa forma pura e exclusiva, mas antes como uma formação de poder, ou seja, enquanto constelações de diferentes formas de poder*



combinadas de maneiras específicas” (Santos, 1995: 406). As situações de poder resultam, em suma, de um ajuste óptimo entre constrangimentos à acção de dominação e habilitação a este mesmo facto, algo que decorre de uma estruturação social da qual o indivíduo faz parte e procura emancipar-se, pois também deve ser considerada uma possibilidade positiva nesta dualidade - a resistência ao poder. Giddens (2000) argumenta num sentido que parece próximo de Boaventura de Sousa Santos.

Quando fala em “dualidade da estrutura”, associa operativamente “agência” e “estrutura”, reiterando ser o “individualismo metodológico” a face visível do trabalho de constituição das instituições: a estrutura encontra-se envolvida na sua produção pelos actores sociais. *“As instituições resultam de facto da agência humana, mas estas são apenas o resultado da acção na medida em que se encontram também envolvidas de maneira recursiva enquanto um meio para a produção dessa mesma acção.”* (Giddens, 2000: 96). Assim, os actores sociais possuem nitidamente capacidade operativa e discursiva porque manipulam de forma consciente a tessitura estrutural. De igual forma, Bryan Turner (1996), partindo de uma crítica à teoria de Talcott Parsons relativa a uma concepção positivista e racional da ordem social, já aflorada por Hobbes, mas que ele aproveita e sistematiza por via de quatro grandes itens representativos de uma compreensão dialéctica do corpo individual - a reprodução, a restrição, a regulação e a representação -, reitera que sobrou uma indistinção entre acção e comportamento, sendo que o primeiro termo envolve dois sub-termos: intenção e escolha. *“O problema hobbesiano é abertamente uma análise da relação entre desejo e razão, ou mais precisamente, entre sexualidade e racionalidade instrumental”* (Turner, 1996: 125). Assim, a acção é construtiva e subjectiva e o comportamento representa as possibilidades da transformação. Mas por agora é tempo de falar em teatro e estética.

6. Teatro e Estética

Parece-nos imprudente falar em teatro e não revisitar as teorias estéticas que o suportam e lhe dão enquadramento legítimo. Perceber a estética subjacente a um espectáculo assume-se como função matricial para a compreensão das suas configurações particulares e importa sobremaneira proceder a tal neste texto. É altura de prepararmos uma revisão destes assuntos, começando pelo princípio das suas formas e protótipos. Vejamos o que nos diz a história.

6.1. Do período clássico ao renascimento

Existia entre os gregos a noção que o belo deveria estar preferencialmente associado ao bem, o que determinava a forma como se entendia a manifestação artística. Cultores da tragédia, como Aristóteles, consideravam que a arte era a imitação da natureza e a tragédia deveria promover sensações no espectador para que este se avaliasse e interrogasse. Na sua *“Poética”*, Aristóteles reitera que o fim da tragédia é a *catharsis*, a purificação no sentido platónico, devendo esta para isso provocar o temor, o *phobos*. A comédia, defendia ele, torna os homens piores do que aquilo que são.

Mas não só de tragédia se fazia o teatro helénico pois, anexa a sua representação, encontrava-se quase sempre o seu par, a sátira, exuberante com a disseminação da cultura helénica pelo espaço de conquistas de Alexandre o Grande no IV século A.C. Existiam então três formas teatrais: a tragédia, centrada em torno de um personagem que transporta dilemas morais; a sátira, uma comédia obscena; e a comédia, onde se olhavam depreciativamente os comportamentos indulgentes. As peças eram vistas por multidões que se apinhavam nos grandes anfiteatros, para assistir a concursos e manifestações artísticas deste teor. Já em Roma, algo distinto acontecia.

As peças eram representadas em latim ou em grego e apresentavam motivos que promoviam a adesão popular, para além de ensinarem a moralidade como vértice central da regulação estatal. O teatro ensinava os cidadãos a comportar-se correctamente e de acordo com os preceitos cívicos e assumia-se, nas palavras de David Wiles, *“como substituto das formas democráticas de assembleia que eram*

normais no mundo grego” (in Russel Brown, 1995: 57), não olvidando as formas de participação popular. A *“Comédia dos Burros”*, ou *“Asinária”*, de Plauto, é bem ilustrativa deste cariz.

A peça conta a história de um velho oprimido pela sua mulher que procura ajudar economicamente o seu filho, apaixonado por uma cortesã. Encarrega então um seu criado de organizar um roubo contra um mercador que lhe devia dinheiro da compra de uns burros. A acção, entre várias peripécias, acaba com a mãe a surpreender pai e filho num bordel, nos braços da apaixonada de ambos. Vejamos um pequeno fragmento, na altura em que esta surpreende os dois, ilustrativo da denúncia moral que o teatro praticava.

ARGIRIPO – Ò papá, já chega de tantos abraços...

DEMÉNETO – Confesso meu filho, que estou perdido de amores por ela...

ARGIRIPO – Ò papá, manda vir mais vinho... este jarro já acabou...

DEMÉNETO – Ó tu aí, traz mais vinho...anda cá minha fofinha, dá cá um beijinho ao teu Deméneto... hum... que hálito, cem vezes melhor do que o da minha mulher...

FILENIO – A tua mulher cheira mal da boca?

DEMÉNETO - Ui... preferia beber água de esgoto a dar-lhe beijos!

ARTEMONA (escondida a ouvir) Palavra de honra que o vai pagar, com juro! Quando chegar a casa, hei-de enche-lo de beijos!

ARGIRIPO – Ò papá, por acaso tu amas a mamã?

DEMÉNETO – Amo sim, principalmente agora que não está presente...

ARGIRIPO – E quando está?

DEMÉNETO – Preferia que estivesse morta!

LEÓNIDAS – Este tipo ama-te mesmo...

ARGIRIPO – Vá papá, é a tua vez de lançar os dados... Ò papá, o que é que desejavas mais no mundo?

*DEMÉNETO – Que Filénio seja minha e que a minha mulher morra!
Tragam vinho!*

ARTEMONA – (avançando para os três) Eu viverei, e esses desejos vão te sair bem caros!

Encontra-se neste excerto uma gama de personagens que irão posteriormente fazer furor no teatro medieval, realizado já fora dos lugares sagrados, como as igrejas: os tipos teatrais, as situações caricatas e os caracteres psicológicos. Em Portugal, Gil Vicente trouxe o Fidalgo, o Onzeneiro usurário, o Sapateiro explorador, o Parvo inocente e ingénuo, o Frade dissoluto, o Marido traído, a Alcoviteira facilitadora da prostituição, o Judeu rejeitor da fé cristã, o Corregedor e o Procurador, o Enforcado corrupto, entre muitos outros, e todos eles representativos de formas prototípicas de construção da ideia de personagem e sua demarcação no contexto narrativo. Todas elas derivam directamente dos mimos romanos.

Estes, interpretados por *“um actor sem máscara, que usa apenas gestos, movimento e expressões faciais exageradas para contar uma história”* (Osnes, 2001: 13), apareciam integrados numa estrutura de peças mais sérias e complexas, geralmente durante o intervalo, e focavam temas do agrado popular, como o adultério. As *pantomimas* romanas e as *sátiras* eram os géneros de maior atenção, pois traziam a público temas polémicos que o poder de Roma não queria ver tratados: a discussão pública sobre a democracia e suas formas. A moralidade era uma questão de regulação estatal e, com objectivos de exercer a sua influência socializadora, o estado romano aproveitava o teatro para educar e promover a aprendizagem política, sendo razão de destaque aquando da realização de jogos e competições desportivas, na celebração das vitórias militares e em todo um conjunto de outras comemorações de vária índole. Com a ascensão do cristianismo, estes géneros teatrais foram perseguidos e sua arte resvalou para formas expressivas distintas.



Por toda a Europa, tal como em Portugal, o teatro hospedava as camadas populares no seu seio, narradas nos romanceiros medievais e corporações de estudantes que se ocupavam da representação de *sotias* e *moralidades*. Mas antes dele, as formas teatrais já existiam e reverberavam algumas críticas por parte da Igreja e do próprio rei.

Luiz Francisco Rebelo (1984) conta-nos da promulgação de D. Frei Telo, arcebispo de Braga, que advertia os clérigos, em 1281, para o contacto com jograis, mimos e hístriões, fala-nos de D. João da Azambuja, entre 1402 e 1414, que determinava que *“não cantassem, nem dançassem, nem bailassem, nem trebelhassem nos mosteiros e igrejas cantos, danças e trebelhos desonestos”*, e do Rei D. Duarte, que determinava a proibição de *“jogos, tangeres, cantigas e autos”* nos locais sagrados. O mesmo autor aponta que a origem do teatro em Portugal pode ser atribuída a um breve diálogo acerca da natividade de Cristo, procedente de um breviário do século XIV de Santa Cruz de Coimbra, que tinha como finalidade animar a cerimónia litúrgica ao estabelecer uma contracena entre duas gamas de personagens. De acordo com este argumento, *“a personificação dos pastores, implícita no texto (...) e o esboço de diálogo travado, anunciam já o teatro e constituem o primeiro elo conhecido de uma tradição que dois séculos depois irá culminar nos autos vicentinos”* (Francisco Rebelo, 1984: 36). De igual forma, as formas teatrais eram simultaneamente performativas, já que as manifestações litúrgicas envolviam a presença de figuras caracterizadas e com indumentária apropriada que alegoricamente representavam os santos.

Mas no que toca ao assunto da paternidade do teatro português, atribuída a Gil Vicente, este continua a ser objecto de acesa disputa. Se para autores como Teófilo Braga ele foi responsável directo pela sua emergência, quando a 8 de Junho de 1502 *“na segunda noite depois do nascimento do príncipe D. João que Gil Vicente iniciou o teatro nacional e a literatura dramática portuguesa”* (Braga, 1995a: 43), para outros esta afirmação carece de fundamentação. Luiz Francisco Rebelo e Duarte Ivo Cruz confirmam-no nos seus escritos e assinalam outras origens em *O Primitivo Teatro Português* (1984: 13) e na *Introdução à História do Teatro*



Português¹⁹ (1983: 17). Rebelo cita ainda António José Saraiva, que considera Gil Vicente o “representante mais eloquente do velho teatro moribundo de Portugal” e Mário Martins, que o aponta como “a crista triunfante de uma vaga até então de pouca altura que já vinha de longe, do coração da idade média” (Francisco Rebelo, 1984: 18), e conclui que com Gil Vicente “o teatro português abandona o seu estado larvar, embrionário, em que desde a fundação da nacionalidade ate aos fins do século XV vegetava” (idem: 20), confirmando a existência de formas teatrais preliminares ao seu advento, já citadas anteriormente. Em todo o caso, sabe-se que o teatro medieval em Portugal possuía duas formas: uma litúrgico-religiosa, popular e jogralesca, e outra de origem cortesã. Sobre estas formas dominava uma prática dramática elementar, o arremedilho²⁰, espectáculo breve inventado pelos jograis onde a declamação e a mímica imperavam enquanto configuração expressiva com alguma centralidade na Idade Média, como aponta Mário Martins (1986), e que brotavam para uma gama heterogénea de público. Aos indivíduos que participavam neste género de espectáculo era atribuído o nome de *remedadores* e a sua função era imitar trejeitos de outrem, num complexo em que “o actor se confundia com o autor” (Rebelo, 1984: 26), divulgando um manancial de informação de escassa circulação na Idade Média a partir desta incipiente forma de fazer teatro, contudo com o estatuto de “*célula originária do teatro português*”, (idem: 25). De igual forma, vemos que a presença activa nestas formas

¹⁹ Segundo o autor, citando Teófilo Braga (1898) que por sua vez cita Santa Rosa de Viterbo, no ano de 1193, o Rei D. Sancho I fez uma doação de um casal dos quatro que a coroa tinha em Canelas de Poiães do Douro ao estrião ou bobo Bonamis e ao seu irmão Acompaniado, para eles e seus descendentes. Como quitação, diz, os mimos obrigaram-se a oferecer ao rei um *arremedilho para efeito de compensação*. Actualmente, a freguesia de Canelas, do concelho de Peso da Régua, possui na sua heráldica oito parras que representam a agricultura vinhateira do Douro e os dois jograis.

²⁰ A notícia do jornal *Notícias do Douro* de 16 de Maio de 2008, aponta com destacada satisfação a conferência proferida pelo autor na cidade do Peso da Régua, sede do concelho de que Canelas é aldeia. *Duarte Ivo Cruz conduziu os presentes numa viagem entre as origens do teatro e os nossos dias, em resultado de décadas de estudo, pesquisa e reflexão nessa área. O conferencista começou, no entanto, por se referir a Gil Vicente, geralmente considerado o primeiro grande dramaturgo português, além de poeta de renome. Enquanto homem de teatro, parece ter desempenhado as tarefas de músico, actor e encenador. É frequentemente considerado, o pai do teatro português. Duarte Ivo Cruz sublinhou as características da obra vicentina, tida como reflexo da mudança dos tempos e da passagem da Idade Média para o Renascimento, fazendo o balanço de uma época onde as hierarquias e a ordem social era regidas por regras inflexíveis, para uma nova sociedade onde se começa a subverter a ordem instituída, ao questioná-la. Contudo, o teatro português não nasceu pela mão de Gil Vicente, uma vez que já existiam manifestações teatrais antes de 7 de Junho de 1502, data da primeira representação do “Auto do Vaqueiro” ou “Auto da Visitação”. A origem do teatro popular português remonta ao século XII, mais precisamente ao reinado de Sancho I, onde em Canelas de Poiães do Douro (actualmente Canelas, concelho do Peso da Régua), os dois actores mais antigos portugueses, Bonamis e Acompaniado, realizaram um espectáculo de “arremedilho”, tendo sido pagos pelo Rei com uma doação de terras. Canelas compreendia na época oito casais, sendo metade pertença dos homens do Rei e outra metade de herdadores. Terá sido dos quatro casais que possuía que D. Sancho terá dado a recompensa aos dois jograis. Esta explicação foi dada in loco durante a manhã, na freguesia de Canelas, a partir da bandeira. De referir que a heráldica da freguesia contempla a imagem de dois jograis, precisamente num resgate do que conta a história.*



pré-teatrais atravessa a sociedade no seu todo, sendo, por um lado, objecto de jogo entre reis²¹ e povo e, por outro, assunto de contenda entre o povo e a igreja.

Gil Vicente, presumindo exactidão nas opiniões de Teófilo Braga, que recorreu a inúmeras fontes históricas para certificar a sua tese, apesar de viver na corte da altura, bebe a sua inspiração no povo, certificada num conjunto de personagens dessa lavra. Embora dono de uma formação solidamente culta, possui uma inegável inspiração popular do estilo laudatório e alegórico bem próximo das formas populares como as “lapinhas”, em estilo vilânico, e obedeceu a uma série de cânones da altura. Por ordem da rainha D. Leonor escreveu o “*Auto Pastoril*”, em castelhano e a imitar as comédias do conhecido Juan del Encina, que viria mais tarde a superar em qualidade e estilo, sujeitando mesmo Erasmo de Roterdão a aprender português para poder ler as suas comédias, incluiu personagens bíblicas nessa obra, satisfazendo assim a uma estética palaciana apreciada na corte de D. Manuel e do próprio ambiente sociocultural da altura que ditava as regras. Vamos situar-nos agora no Renascimento e centrar a nossa análise nas suas formas teatrais.

6.2. O Renascimento e as tensões entre popular e erudito

O teatro renascentista é contemporâneo das transformações sociais e económicas coevas, da progressiva influência da burguesia mercantil em ascensão social, como os Medici de Florença e os Sforza de Milão, promotora da erudição e com forte filiação ao classicismo greco-romano, mas interpretado sobre uma perspectiva histórica e anti-dogmática. As comédias, com destaque especial no Carnaval, matriz essencial da edição do riso na Idade Média e Renascimento (Bakhtine, 1970) eram chamadas de “*erudita*”, “*grave*” ou “*osservata*”, obedeciam às regras da escola latina e acolhiam personagens que reflectiam a sociedade da altura. É então que se diz que a comédia, citando Cícero, relatado por Louise George Clubb em Russel Brown (1995: 111) é “*a imitação da vida, espelho dos costumes, a imagem da verdade*”. Classista, o teatro renascentista, apresenta as comédias vilanescas

²¹ Ver a *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes, que assinala que as festas nupciais do rei são acompanhadas por formas pré-teatrais, envolvendo cenografia e alguma acção dramática onde eram empregados actores, e o capítulo 7 do livro de Luiz Francisco Rebelo “*O Primitivo Teatro Português*”, citado na bibliografia, que aponta variados exemplos passados em Portugal e no estrangeiro, sobre o assunto.

representativas das classes baixas: Ruzante usa o léxico dos camponeses de Pádua, o realismo grotesco busca confessadamente o rebaixamento da linguagem (Bakhtine, 1970: 29). No que se refere ao drama, aí não se demarcam distintamente as fronteiras entre alta e baixa cultura. O mesmo Ruzante é chamado a cena pelo grupo de amadores de classes altas dirigido por Alvise Cornaro. A *commedia dell'arte* surge.

Muitos italianos que na altura bebiam a influência de Bizâncio possuíam mestres nesta antiga capital do Império Romano do Oriente e deslocavam-se até lá regularmente para receber formação, prestando-se à tradução de importantes obras clássicas votadas ao abandono. Boccacio, autor paradigmático deste período, descreve num dos seus lamentos o desprezo a que eram votadas as obras clássicas durante a visita a uma biblioteca onde os livros feneciam no meio de ervas e humidade. Para além desta postura humanista e cultora do conhecimento, inspirou autores subsequentes com a formulação tetragramática da estrutura das peças de teatro: deveriam ter *personagens, situações, acções e palavras* e, por fim, *padrões temáticos*.

Nesta época elogiava-se o homem enquanto ser livre e criador, fruto do florescimento do Humanismo e das utopias, e criticava-se a igreja e os modelos sociais e económicos por si preconizados. Com o Renascimento a arte laiciza-se, encontrando temáticas diferentes das usadas durante a Idade Média, dedicando-se ao sensível e ao material, fazendo desaparecer o misticismo gótico, assim como introduziu a ideia da relação pacífica com a natureza e excluiu a temática dos santos com objectivos utilitários de representar formalmente o sagrado, mas sem grande valor estético: a arte vale por si, não é mais um meio. Contudo, a representação de motivos sagrados não era de todo estranha e servia de veículo de transmissão ideológica. Frutos da época, publicações centrais da história da humanidade sucediam-se em catadupa. Erasmo publica o “*Elogio da Loucura*” em 1509, Maquiavel “*O Príncipe*” em 1513, Thomas More a “*Utopia*” em 1516, e o papel dominante da igreja começa a ser relativizado: a revolução nas mentalidades foi também um embrião do capitalismo. Valorizava-se, especialmente, o saber situado na esfera intelectual dos estratos sociais mais elevados – o outro não é o

povo mas aquele que está longe, o que foi revelado pelos contactos económicos transcontinentais. Com efeito, em 1492 Colombo chega ao Novo Mundo, em 1497 John Cabot ao Canadá, em 1497 Vasco da Gama inicia o caminho marítimo para a Índia, em 1500 Pedro Álvares Cabral chega à costa do Brasil e em 1519 Cortés à costa do México. Abria-se um novo mundo e com ele florescia novas ideias.

Para Alberti, o belo é a harmonia, a perfeição, a imitação da natureza preceituada séculos antes por Aristóteles mas, desta vez, com aspirações estéticas universalistas e evitando as limitações do classicismo. Em relação a Da Vinci, génio paradigmático do Renascimento, um naturalista por eleição, Bayer escreve o seguinte: *“A arte do renascimento do século XV era um jardim. Depois de Leonardo, a arte renascentista dos clássicos é o fruto definitivo de uma habilidade e de um saber. É uma arte que capta as verosimilhanças. A obra é o duplo harmonioso e ordenado da coisa copiada”* (Bayer, 1995: 118).

Esta perspectiva encontra eco no teatro, onde o palco se exhibe como se fosse a representação de um enorme quadro, efusivamente ornamentado e com cenários pintados. A temática era clássica, representada em latim para as classes mais cultas e com adaptações em italiano para os mais desfavorecidos intelectual e socialmente. A conviver com este fausto dos estratos sociais mais elevados, a *commedia del’ arte*, género popular herdeiro da tradição jogralesca, é avidamente consumida pelas classes mais baixas, *“opondo-se ao artificialismo renascentista através de diálogos realistas, retomando temas e tipos de farsas medievais e utilizando frequentemente os dialectos locais, assim logrando atingir o gosto das camadas mais populares”* (Peixoto, 2006: 110).

Na Inglaterra o teatro abrange mais camadas sociais e a sua divulgação é maior. Contudo, era fortemente controlado pelo poder central e o monarca sujeitava actores, músicos e acrobatas a permanecer fora do perímetro das cidades, além de os obrigar a ser inofensivos na interacção com superiores hierárquicos e membros de classes mais favorecidas. De igual forma, o seu braço alargava-se ao ponto de impor execuções públicas em peças de teatro, decapitando criminosos. No século XVII existiam em Londres dezassete salas de teatro e Shakespeare, também influenciado pelo ambiente greco-latino e pela história da nobreza britânica,

reflecte nas suas peças heróis mitológicos ou de estratos sociais mais elevados. No teatro inglês percebe-se a associação entre literatura e performance, assim como a pugna contra a retórica medieval e a exaltação do poder real. Marlowe, por exemplo, aclama a guerra contra Espanha em *“Tamburlaine, The Great”*, em 1587, e *“A Game at Chess”*, estreado no Globe Theater, ridiculariza os rivais espanhóis na figura do embaixador Gondomar e o arcebispo Marco de Dominis, entre outros.

Com a sua *“L’art poetique”* de 1674, Boileau procura explicar, com objectivos formativos e didácticos, quais são os géneros maiores e os géneros menores, colocando como ideal político e moral a dignidade pessoal do escritor. O programa clássico deste autor passa em revista géneros como a tragédia (que deve basear-se na verosimilhança histórica para produzir emoções), a epopeia (majestosa se não se lhe conceder demasiado ênfase) e a comédia (que deve ser o mais natural possível), preconiza que se deve obedecer à razão e descrever a natureza, imitar os antigos autores clássicos e agradar e instruir.

Lope de Vega preconiza uma aproximação ao povo em *“El Arte Nuevo de Hacer Comédias”*, considerando que se este paga os espectáculos, eles devem ser feitos a seu gosto. Além disso, dá indicações objectivas sobre a forma de escrita da peça. Devem ser escritas em prosa e divididas em três actos. A cada acto corresponderia um dia e uma forma de acção: a exposição no primeiro, o desenvolvimento e encadeamento da intriga no segundo e o desfecho no terceiro, o uso de linguagem casta e sem grande profundidade, e de formas de rima para cada expressão de emoção. Por fim, o assunto deve ser a honra, que comove o público. Já o racionalista Descartes defende que a arte é a sensibilidade inteligente e Boileau confessa que a finalidade do artista é sensibilizar.

A tragédia francesa é a obra de arte paradigmática do século XVII, criada por abstracção e concomitante raciocínio, confirmando que a estética deste período bebe as influências do racionalismo, ao colocar em cena representações simbólicas de ideias incorporadas numa tipologia de personagens centrais, assim como certifica a existência de relações de proximidade e interpenetrações de planos de significados que produzem matizes estéticas características.



Em Espanha, o teatro floresceu no reinado de Fernando de Castela e Isabel de Aragão, manteve-se com enorme vitalidade no Renascimento, conhecido pela “era dourada”, e bebeu forte influência italiana desmultiplicada no drama espanhol do século XVI e XVII. Nesta época, sabe-se da existência de um corpo de actores profissionais e da expansão de salas de teatro, de que os “*corrales*” são exemplo paradigmático, por estabelecerem na sua planta arquitectónica espaços concernentes às distintas classes sociais, por estrato, papel, estatuto financeiro e género. Teófilo Braga, citando um texto de Groussac, dá-nos uma panorâmica da sua arquitectura. *“O Corral (...) era um terreiro descoberto, entre dois andares de janelas com grades, que eram camarotes; eram, efectivamente, verdadeiros quartos, em que as nobres damas mascaradas recebiam os seus amigos, sem fazerem muito caso da peça. Lá no alto a cazuela, só para as mulheres. Diante da cena, que ocupava todo o fundo e pouco mais elevada que o nível do pátio, apenas algumas bancadas para os fidalgos aficionados, e logo fervilhava a plateia de pé, ruidosa, barulhenta, como todas as plateias. Estes mosqueteiros, merceeiros, soldados, artífices, estudantes, formavam o verdadeiro público, esse que decidia a sorte da peça, pois para ele tinha sido composta. Esta multidão tinha os seus corifeus, diante dos quais autores e actores tremiam.”* (Braga, 1995b: 399) O rei ocupava um espaço privilegiado na sala e via o seu poder ser exaltado em propaganda política que insinuava, subtilmente, em mensagens alegóricas, políticas e doutrinárias, a união das coroas ibéricas, além de se reconhecer em autos e comédias escritos para ocasiões especiais e baseados em factos verídicos, como em *“El Socorro de Cadiz”*, de Lope de Vega. Em França passava-se o mesmo. Além das salas de teatro partilharem o seu espaço com recintos de ténis, de o público ocupar partes do palco durante os espectáculos, a transformação das salas de teatro deve-se à modificação do papel social da mulher na sociedade, com progressivo protagonismo e importância social.

O barroco trouxe consigo diferenças substanciais no que se refere a padrões estilísticos, e manifesta nas suas obras o movimento e o gesto, o jogo de cores e volumes, aparentemente falsos. Esta procura do artificialismo desemboca na irracionalidade e exuberância pictórica e literária de que as peças de Moliere são casos paradigmáticos no que concerne à crítica. Por exemplo, na peça “As

Preciosas Ridículas”, este autor satiriza em torno do caso de duas primas que pretendem imitar o fausto dos grupos sociais urbanos mais favorecidos. Mas dois dos seus pretendentes, La Grange e Du Croisy, juram dar-lhes uma lição. O texto gira integralmente em torno do confronto entre o rural e o urbano, salientando a excessiva artificialidade de quem pertence aos estratos sociais mais elevados e a presença de uma estética clássica, intensamente censurada. Vamos observar um pouco do texto, onde estão patentes estes temas.

GORGIBUS, pai e tio, repreende as duas - Serão mesmo necessários tantos gastos para as meninas andarem de focinho besuntado? Contem-me lá o que fizeram àqueles senhores que tão friamente se retiraram. Não lhes recomendei que os recebessem como as pessoas que escolhi para vossos maridos?

MADALENA - Oh meu pai, e que estima quereis que tenhamos por pessoas que se comportam daquela maneira?

CATARINA - E de que maneira, meu tio, poderia uma moça educada fazer-se acomodada àquela gente?

GORGIBUS - Mas que defeitos lhes encontraram?

MADALENA - Grande descaramento o deles! Começar pelo casamento!

GORGIBUS - E por onde queres tu que eles comecem então? Pela amizade? E o casamento não será prova das suas honestas intenções?

MADALENA - Ai, meu pai, o que dizeis é digno do burguês mais rasca! Até me envergonha ouvir-vos falar assim. Precisais de aprender a respirar o ar do tempo.

GORGIBUS - Não quero saber de aragem nenhuma. Estou a dizer que o casamento é uma coisa santa e sagrada e que age honestamente quem por aí começa.

MADALENA - Deus meu, se toda a gente fosse como o senhor, nenhum romance duraria muito.



GORGIBUS – Que raio de conversa é essa?

MADALENA – Pai, minha prima aqui presente, dir-vos-á, como eu, que o casamento nunca deve acontecer antes das outras aventuras: primeiro deve ver e conhecer a pessoa amada, passear com ela, ir a casa dela...

GORGIBUS – Que raio de palavreado é esse? É só manias...

CATARINA – Realmente, meu tio, a minha prima tem razão. Como podemos acolher pessoas que nada entendem de alta sociedade? Aparecem-nos aqui de perna lisa, chapéu sem penas, o cabelo despenteado e exibir um fato pobre em laços! Meu Deus, que espécie de amante é este?

GORGIBUS – Acho que enlouqueceram... mas que raio de conversa... Catarina e Madalena, vocês...

MADALENA – Ai! Por favor, meu pai, livrai-nos desses nomes estranhos e não nos chameis assim!

GORGIBUS – Nomes estranhos porquê? Não são os vossos nomes de baptismo?

MADALENA – Deus meu, sois tão grosseiro! Surpreende-me que tenhais dado ao mundo uma filha tão graciosa como eu. Alguma vez já se falou duma Catarina ou duma Madalena em linguagem nobre?

CATARINA – É verdade, meu tio, qualquer orelha um nadinha delicada sofre só de ouvir pronunciar semelhantes palavras; o nome Polixéne, que a minha prima escolheu, e o nome Aminte, que a mim própria dei, são muito mais graciosos.

GORGIBUS – Chega! Agora oiçam. Não estou na disposição de permitir que as meninas usem nomes diferentes daqueles que lhes foram dados pelos vossos padrinhos e madrinhas. E tratem de mudar as vossas atitudes em relação ao casamento!



CATARINA – *Pela parte que me toca, meu tio, a única coisa que posso dizer-vos é que acho o casamento uma coisa perfeitamente chocante. Como suportar a visão de dormir com um homem nu da cabeça aos pés?*

MADALENA – *Permiti que respiremos por uns tempos os ares da boa sociedade da capital. Deixai-nos tecer à nossa vontade o enredo do nosso romance e não apresseis tanto o desfecho.*

GORGIBUS – *Estão doidas varridas, não haja dúvida. A fim de pôr um ponto final nesta conversa, estareis casadas em breve e não se fala mais no assunto... Juro que assim será!*

CATARINA – *Deus meu! Ai querida, o teu pai é uma toupeira! Que rudeza e que escuridão naquela alma!*

MADALENA – *Que queres, minha cara? Até me sinto envergonhada... Às vezes duvido que seja sua filha e creio que um dia alguma eventualidade revelará que tenho origens mais ilustres.*

CATARINA – *Não me custa crer; sim, tem todo o ar de assim ser; e quanto a mim, quando me olho também...*

Todo este debate reflecte a condição do indivíduo numa sociedade em transformação e onde a burguesia ganha notoriedade num conjunto de planos sociais. Em contraste com este fausto deslumbrado, o classicismo. A partir de então, convencionou-se o primado da razão e entende-se a arte como uma actividade moralizadora e realizada em prol da credibilização da figura do rei. Desta forma, a estética deve ser obrigatoriamente económica, objectiva e precisa, evitando a desmesura irracional, assim como realista e imitadora da natureza. Além disso, impõe-se uma visão centralizadora do poder do rei e suas decisões hegemónicas e prescrições normativas, repercutindo-se na arquitectura, separadora do público e dos actores, e nas formas de fazer teatro. Aliás, a noção de público levanta uma regra importante que se sedimentou, o silêncio, que havia conhecido uma forma introdutória com a invenção do pano de boca, no século XVI.

Visto como modelo a seguir pelo espectador educado pelas decisões morais da burguesia, impõe de igual feitio uma relação individualizada com o actor, configurando uma nova forma de estar no teatro composta pela digestão das emoções que aquele enforma e não muito estranha à transportação do teatro para dentro de portas, responsabilidade de Molière. Simetricamente, coexiste a procura do lucro com o aparecimento de uma moral burguesa, a regra aristotélica da unidade de tempo, espaço e lugar e, finalmente, a ideia de “dom”, que já mencionamos atrás a propósito da naturalização da função do artista, fundamentando-se na ideia que existe uma capacidade inata e inconsciente no indivíduo, um pedaço de razão que deve ser maximizado. A arte é lei e a estética prescreve-a, transformando-se em ciência que gera conhecimentos universais, gerais e necessários, tal como as regras científicas.

O teatro clássico, preferido pela burguesia e aristocracia, era a matriz do gosto instituído por contemplar as influências italianas. Contudo, o povo continua a preferir a *commedia dell'arte*, o que leva Corneille (1606-1684) a evitar que nas suas comédias apareça toda uma gama de personagens ridículas e a apostar na crítica de caracteres e de costumes, influenciado que estava pelo legado espanhol do *Siglo de Oro*. Se Corneille opta por não exaltar o povo, e quando inadvertidamente o compara com o rei no “*Cid*”, tem de apressadamente emendar a mão com “*Horácio*” e proclamar a disposição do povo ao rei, temeroso ao Cardeal Richelieu, Moliere faz o inverso, pois bebe a influência do seu grande mestre Tibério Fiorelli, que durante a sua vida apenas fez *commedia del'arte*, reflectindo o povo em personagens como Esganarello ou Georges Dandin.

6.3. O teatro em Portugal no cruzamento de estéticas.

Em Portugal, por mais que os criadores tenham inovado e modificado os cânones do teatro renascentista português, como é o caso de Sá de Miranda, que aprendeu muito pelo contacto com a corte italiana, este não se conseguiu desligar da dinâmica vicentina, encontrando-se atulhado de formas populares tão de agrado ao público e censurados pela igreja. O assunto das tragicomédias, merecedor de regulamento próprio entre os jesuítas, em 1583, proibia a existência de “*entremez*

algum que não seja em latim e decente; e que nenhum personagem ou traje de mulher seja admitido” (Braga, 1995b: 403).

No século XVII o teatro justificava alvará régio para se praticar entre a Páscoa até ao Entrudo do ano seguinte. Nesse intervalo, compreendido na Quaresma, não haveria teatro, a crer nas palavras de Teófilo Braga (Braga, 1995b: 398). Filipe III concedeu-o a oito companhias lisboetas para funcionarem. Mas, se não assumirmos Gil Vicente como pai do teatro português, não podemos deixar de fazer justiça ao seu nome e atribuir-lhe o lugar de destaque que bem merece, apontando a vitalidade desta filiação popular que esgotava os famosos pátios lisboetas²² desde a ocupação castelhana até meados do século XVIII. Durante este período, pontificavam as comédias de capa e espada, e os textos de Lope de Vega eram feitos no idioma castelhano original em todas as cidades de Portugal, que causava enorme lamento a indivíduos como Manuel de Gallegos, citado por Teófilo Braga (1995b), pesaroso pela língua portuguesa ser vista como *“humilde, cujas vozes se ouvem nas praças, o que não deixa de ser um embaraço para a altivez”* (Braga, 1995b:402). Restabelecida a nacionalidade, os locais de espectáculo estariam ligados ao teatro eminentemente popular e falado em português, misturando as comédias de capa e espada aos imbróglis italianos, fundindo-se em exemplares de baixa comédia. São exemplo dos mais famosos lugares de espectáculos a Praça da Palha, o Pátio de Borratém, da Betesga, dos Arcos, das Fangas da Farinha, da Ajuda, de Queluz, de Salvaterra ou do Paço da Ribeira, assim como é exemplo da enorme dinâmica desta linhagem popular António José da Silva, *O Judeu*, que com as suas comédias-operas fazia furor *“com actores rudes e sem escola, ele tirou partido dos seus defeitos como caracterização dos tipos cómicos, fez paródias mitológicas, com uma intuição offenbachista, mantendo a gargalhada franca. Lisboa sorumbática tinha necessidade de se desoprimir pelo riso”* (Braga, 1984: 92). António José da Silva foi perseguido no início do século XVIII, juntamente com a sua família, por ser cristão-novo. O processo inquisitorial sofrido forçou-o a escrever

²² Aproveitando a deixa para falar na multiplicidade de funções que estes palcos assumiam, chamamos a atenção para o caso de Vila Real e para a existência do chamado Campo do Tabulado, com memória a partir do século XVI. Era aí que os vila-realenses assistiam a uma série de espectáculos, e cuja corrida de touros reunia maior número de adeptos. Posteriormente, os divertimentos passaram para o actual Largo do Pelourinho e mais tarde para o Teatro Circo, inaugurado a 1 de Janeiro de 1889 na zona do Pioledo, em Vila Real. Esta sala albergou espectáculos de dança, teatro, magia, torneios de ginástica e de boxe, assim como bailes de máscaras. Foi penhorado em 1898 e adquirido por um empresário em 1903 que o transformou, novamente, em casa de diversões desta índole. Foi demolido em 1960.

a baixa-comédia, tão ao agrado do povo, declamadas e intercaladas por melodias, em contraste com as promovidas pelos jesuítas que exibiam “*representações declamadas e cantadas em latim, como aparatosos cenários, mutações, tramóias e valentes coros*” (idem: 112). Por tal, as questões de disputa do gosto estético assinalam a sua presença e, podemos dizer, que o século XVIII foi pródigo nestes assuntos²³.

Em 1771 foi realizada uma tentativa de criação de uma sociedade para a subsistência dos teatros de corte, comandada pelo filho do Marquês de Pombal, e a 17 de Julho do mesmo ano vê os seus estatutos aprovados por alvará régio. Na altura, defendia-se que os teatros de corte ensinassem “*as máximas da política, da moral, do amor, da pátria, do valor, do belo e da fidelidade com que deve servir os seus soberanos*”, (Machado, 1991) assumindo esse desígnio de educação do povo e delineando as mesmas intenções de um teatro ao serviço do poder político. A este teatro popular opõe-se o teatro erudito e reformista, o teatro da Arcádia, mais formal e intelectual que o seu opositor, e que vai exercer mais tarde enorme influência em Almeida Garret. Mas antes dele, também o teatro popular tinha sido afrontado, pateando um dos seus géneros de eleição, a comédia.

Com o século XVIII, ganha força uma visão puritana que limitou a criatividade artística e reforçou o artificialismo herdado do barroco, mas os séculos seguintes irão assistir à chegada do realismo, quase um reflexo da revolução industrial e das sequelas sociais provocadas pela migração em massa dos espaços rurais para os centros urbanos. Os aspectos mais importantes que devemos apontar reportam-se à constituição de um corpo profissional de actores e a afluência em cada vez maior número de pessoas ao teatro, já cingido à lógica de obtenção do lucro. Lentamente, o povo começa a ser o centro das atenções das peças de teatro. Carlo Goldoni²⁴

²³ Não podemos esquecer que D. João V é um perseguidor dos “*teatros profanos das comédias*” (citado em Brito, 1988) e proíbe as representações teatrais em Lisboa, no ano de 1742, visitando, inclusive, esses locais para assegurar o cumprimento das suas ordens. O monarca preferia a Ópera, introduzida em Portugal com a italianização da música ibérica. Prova-se o facto pela existência dos prematuramente extintos Ópera do Tejo, Palácio de Salvaterra e Teatro da Ajuda.

²⁴ Carlo Goldoni (1707-1793). Veneziano, aborda a comédia de costumes, utilizando uma linguagem que purifica as suas obscenidades e grosserias, elimina as então comuns tiradas destinadas ao improvisado, abole as máscaras e os *lazzi*, saltos com efeito burlesco. Em 1762 vai para França e aí morre aos 82 anos. Teve como grande opositor Carlo Gozzi (1720-1806), que o acusou de destruir a comédia que recorria a máscaras, a *commedia del'arte*, proposta no início do século XVI por nomes como Angelo Beolco (1502-1542), o conhecido *Ruzzante*, ou Nicolau Maquiavel (1496-1527).



pede-lhes emprestadas falas e dialectos, renovando por consequência a *commedia del'arte*. Por sua vez, alguns autores alemães devotam-se à recolha e escrita do folclore, matizando precocemente alguns laivos de romantismo. Descobre-se o povo e a sua cultura, marcadores de identidade, novo padrão estético em reacção ao artificialismo clássico.

6.4. O aparecimento do romantismo e a primazia da burguesia

O desenvolvimento do romantismo surge ligado ao do das ciências naturais, viagens e explorações geográficas, assim como à crítica ao modelo greco-romano. Se antes a sociedade predominava sobre o indivíduo e esta pautava a sua acção pela conservação da ordem imposta por sucessivas gerações, agora o indivíduo era o centro da sociedade e pelo seu crescimento intelectual é que esta avançaria, da mesma forma que uma sociedade deturpada o corromperá.

As metamorfoses sociais promovidas pela revolução francesa fizeram o indivíduo acreditar no poder popular como arma de aniquilação dos antigos moldes sob os quais se organizavam as sociedades. O advento das primeiras nações plasmado na fixação cada vez mais duradoura de fronteiras, na abolição da escravatura, no enfraquecimento do poder eclesiástico e de toda a forma de autoridade, representaram o triunfo do indivíduo e determinaram a transformação social que a literatura acompanhou. Mendes (1982) traça os antecedentes do romantismo, enumerando as suas características essenciais: teológicas, *que “radicam na atitude protestante e no teísmo dos iluminados”* (Mendes, 1982: 5); filosóficas, baseadas no subjectivismo kantiano e que originam *“o devaneio, a valorização do sonho e do inconsciente, na fusão entre o natural e o sobrenatural, da auto-ironia e do desprendimento (...) (continuando) a tendência antropocêntrica do renascimento”* (idem: 6); a crítica rosseauiana à sociedade, manifestando ódio e afastamento patente na célebre máxima de *“O Contrato Social” - “o homem nasce livre mas em toda a parte se encontra agrilhado”*; a revolução francesa, o exotismo, as aventuras e o sensacionalismo; ênfase e profetismo, euforia sobre o homem renovado e a liberdade, a livre expressão do sentimento; por fim, a renovação literária.



Este laicismo cavalgante abre caminho às alterações sociais que se avizinhavam e que “*A Ópera do Mendigo*”²⁵, de John Gay, serve de exemplo. A peça é paradigmática no sentido em que envolve na acção personagens de camadas sociais mais desfavorecidas, confrontando-se com as sucessivas autorizações para a representação, a alteração dos privilégios sociais, com o impedimento dos nobres de permanecerem no palco: o teatro continua a ser preocupação do poder político, que regula as suas formas expressivas, rechaçando os ataques constantes de uma sociedade burguesa. Também as peças de Beaumarchais, “*O Barbeiro de Sevilha*”, que narra a história de um barbeiro que ajuda um elemento da nobreza a aproximar-se da sua apaixonada, e cujos planos são continuamente destruídos pelo seu tutor, e “*As Bodas de Fígaro*”, que revela os contratempos da relação de Fígaro com o seu antigo amigo, Almaviva, revolucionam a “*comédie française*”. Mas outra revolução estava em curso. As classes mais baixas, após terem sido objecto de inspiração dramática, passam a frequentar avidamente o teatro. Apesar de perseguidas pelo gosto oficial, as representações esgotam salas e numa delas que ficou para a história, Beaumarchais revela que teve de partir algumas janelas no castelo de Gennevilliers para poder arejar o abafado salão ocupado pelas classes baixas. A moral burguesa crítica da aristocracia ascende, ganha proeminência. As classes populares, por sua vez, acompanham-nas, embora num outro patamar.

Mas a importância do uso da razão não passa unicamente pela necessidade de possuir um espírito crítico apurado, que deve envolver certezas para conhecer com maior profundidade. O uso da razão situa-se num plano até então negligenciado: o respeito pela humanidade e sensibilidade, elegendo o filósofo, aquele que pelo seu uso correcto dirige o homem ao progresso, como figura ideal do século. Na verdade, o Abade du Bos defende que a obra de arte deve ser analisada com sentimento e Diderot, para muitos um precursor do Romantismo, no seu “*Paradoxe Sur Le Comedien*”, compêndio de teoria estética aplicada ao teatro, cria o drama burguês, a tragédia das conjunturas sociais, colocando em destaque a condição

²⁵ A sinopse da peça encenada por João Lourenço no Teatro Aberto de Lisboa em 2005, relata-nos o ambiente a que se reporta. “*Nos antros do crime e da corrupção, no século XVIII em Londres, há ladrões, polícias e prostitutas a trabalhar numa rede de concorrência e conluio, mas um dia aparece o amor, e com ele a paixão e o ciúme, a perturbar as regras não escritas dos negócios obscuros.*” A obra de John Gay teve grande importância na sátira britânica, rompendo com as comédias de costume, a atenção devotada ao refinamento das classes elevadas, retratando as classes mais baixas da sociedade londrina.

humana, assim como preconiza a naturalidade do actor, um imitador da natureza. “*Numa palavra, queria bem saber como o interesse, a educação, o acaso dão entusiasmo a um homem frio, verve a um espírito regrado, imaginação àquele que não tem nenhuma. Quanto mais sonho com isso, maior o paradoxo do autor me confunde. Se este artista não nasceu embriagado, a melhor instrução não o ensinará nunca senão a imitar de modo mais ou menos enfadonho a embriaguez. Daqui advêm tantos imitadores sensaborões de Píndaro e de todos outros autores originais*”. (Diderot, citado em Borie, 1996:182). Rousseau, por seu lado, condena o teatro, que afasta o homem do seu estado natural, corrompe virtudes e mascara a verdade, contrariamente ao germânico Schiller, para quem o actor deve conservar um “*duplo-eu*” e estar consciente para se adaptar ao gosto do público, pois o palco é um importante veículo de moralidade. O romantismo que então recrudescia é transformado no plano teatral em drama burguês, seduzindo cada vez mais as camadas populares.

Em França, Victor Hugo proclama, no início do século XIX, que “*à literatura de corte deveria suceder uma literatura de povo*” (citado em Peixoto, 2006: 221), Vigny destaca os humildes e os pobres nas suas obras e Hebbel, na Alemanha, preconiza que o teatro se deve dirigir às camadas populares. Mas o autor francês vai ainda mais longe, valorizando o grotesco, encaixilhado como elemento real da natureza e por isso também arte e atributo de oposição ao sublime, chegando ao ponto de tecer opiniões de cariz sociológico que a obra “*Os Miseráveis*” é profusa em mostrar. Este romance conta a história de Jean Valjean, preso por roubar um pão e cuja pena reforça as más práticas em vez de o educar para a vida, misturando filhas de prostitutas, donos de tabernas e filhos de generais de Napoleão. Da introdução da edição de 1998, podemos ler que “*o romance tem um significado simbólico: pretende apresentar a possibilidade de resgate e renovação que vive no coração do homem e que a sociedade organizada não sabe ajudar a desenvolver-la (...) um romance humanitário democrático que contrapõe o egoísmo fechado e satisfeito da burguesia à clara generosidade popular*” (Hugo, 1998: 21). Com a devoção à miséria das classes baixas, Hugo abre assim caminho a concepções românticas precoces, mais ou menos exacerbadas, um pouco por toda a Europa.

Os autores que viveram a passagem do século XVIII para o século XIX abandonaram as influências da antiguidade clássica e procuraram inspiração em modelos populares ou na Idade Média, retomando a dimensão fantástica do passado. Na Inglaterra, Ruskin proclama a necessidade de se dirigir ao povo para construir esteticamente uma obra de arte, subsistindo a presença da natureza na sua obra, o naturismo místico, condenando a arte pela arte mas defendendo os seus princípios moralizadores; em Itália, Manzoni busca na história os motivos para a alteração da unidade de tempo. Está lançado o romantismo, que preconiza a liberdade no teatro e a destruição das regras clássicas, demasiadamente conservadoras e em fricção com as novas feições. Segundo João Mendes (1980: 280-281) o teatro romântico possui as seguintes características: critica a regra das três unidades; promove a cor local e a verdade histórica, reconstruindo o espírito das épocas; recorre ao simbolismo filosófico, incorporado em ideias gerais e personagens representativas; mistura uma complexidade de paixões e sentimentos, fazendo apologia ao trágico burlesco.

Um conjunto de aspectos marca decisivamente a arte teatral durante a viragem deste século. Em primeiro lugar, a invenção da figura do encenador, elemento convergente da percepção particular da cena e do espectáculo em si. Se os primeiros cânones teatrais se encontravam ligados ao ritual e à exibição de um objecto de obrigatoriedade pública, e se as formas teatrais que conheceram e integraram todo o impacto da imprensa acataram as sugestões cénicas escritas nos textos dramáticos, o aparecimento do encenador veio decompor as funções sociais dentro do teatro e gerar uma divisão social do trabalho do género cooperativo: a companhia dos Meininger influenciou André Antoine e Konstantin Stanislavsky e o teatro literário, obra de um actor/autor, cedeu lugar ao teatro em que o encenador assume o papel de comando a partir de um texto colocado em comum. Um segundo aspecto relaciona-se com a rapidez como as tecnologias se espalharam no teatro, estimulando mudanças na estética.

A perspectiva que se impôs defendia que tudo o que acontece no teatro se deve assemelhar à realidade, pelo que os efeitos sonoros, de luz, de movimento, realçavam a porção de realidade enquadrada num palco. Paralelamente, em si, os

cenários eram a representação simbólica dos estados emocionais representativos do melodrama do século XIX. De igual forma, a óptica teatral que sustenta o emprego de objectos cénicos de três dimensões foi precursora do realismo e naturalismo e com elas a alteração das sensibilidades, das formas de olhar para o teatro e da percepção da cena em si. Essa influência chega a Portugal, está na origem da criação de companhias como o *Teatro Livre* e do *Teatro Moderno* e na decisiva autoridade de Almeida Garret na concepção de uma ideia semelhante.

6.5. A importância do romantismo na construção do teatro nacional

Incumbido por Passos Manuel, a mando do rei D. Fernando II por portaria régia de 28 de Setembro de 1836, de estruturar um teatro nacional, Garret cria a *Inspecção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais*, o *Conservatório Geral de Arte Dramática*, um concurso de dramaturgos e lança as bases do Teatro Nacional. Nesta tentativa de reformular e criar o gosto, Garret assevera que “o teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde não a há”, o que pressupõe que Garret não estaria muito agrado com o género de teatro que se praticava então. Confirmam este estado as palavras de Ivo Cruz (1983, 1991), que afirmava que “até à reforma de Garret, o teatro-espectáculo agonizava nos pardieiros entregue ou a curiosos ou a profissionais semi-analfabetos”, de Luiz Francisco Rebello, que assevera toda a mal formação artística, citando autores da época: “O teatro do Salitre mais se assemelhava a uma baiuca e o Teatro da Rua dos Condes era uma espelunca imunda e carunchosa” (Francisco Rebello, 2000: 92), ou do próprio *Diário do Governo* nº 138, de 1838, citado em Coelho (1992), para quem o “Conservatório tem por objecto principal regenerar o nosso teatro, conservando e aperfeiçoando as Belas Artes (...) [pois] nenhum país civilizado, ou que o deseja ser, despreza o poderoso, fácil, e quase invencível meio que as cenas dramáticas fornecem para adoçar os hábitos populares, aperfeiçoar a linguagem e fazer progredir a civilização”. Quanto aos actores, estes “passavam o dia trabalhando com o martelo ou sentados na tripeça e as mais vezes se apresentavam em cena embriagados (...) declamavam, sem convicção nem dignidade, enfáticas tiradas ou entregavam-se aos mais inqualificáveis jogos de cena” (idem: 92). Contudo, segundo Rui Ramos, “os teatros eram uma das dimensões mais prósperas do



mundo das letras. Em Lisboa, entre 1871 e 1899, as casas de teatro passaram de 8 a 10. Pelo país, construíram-se no último quartel do século cerca de 75 teatros". (Ramos, 2001: 63). Visão mais crítica teve Luiz Francisco Rebello (1978: 26) que reforça os números e os associa às condições de vida de então. *"Em 1871 funcionavam em Lisboa para uma população ligeiramente superior a 200 000 habitantes, ou seja cerca de 5% da população total do país, segundo o censo de 1864, oito teatros, três deles construídos ainda no século XVIII (os Teatros da rua dos Condes, do Salitre e de S. Carlos) e cinco inaugurados entre 1846 e 1870 (D. Maria II, Ginásio, Príncipe Real, Trindade e Taborda). (...) Até ao fim do século o interesse pelo teatro não decresceria: em 1899 a população de Lisboa subira para 356 000 habitantes e o número de Teatros para dez, abstraindo das salas suburbanas de Alcântara e Belém, quase todas 25 aliás de efémera duração, e das salas destinadas a espectáculos de circo e variedades, porquanto aos oito que havia em 1871, desfalcados de um que entretanto fora demolido (o antigo Salitre, que em 1858 passara a denominar-se Variedades), vieram acrescentar-se três (os Teatros do Rato, Avenida e D. Amélia). E no decurso dessas três últimas décadas do século XIX construíram-se, fora de Lisboa, mais de 75 casas de espectáculos, das quais cinco no Porto e sete nas ilhas adjacentes, cerca de quatro vezes mais do que nos trinta anos anteriores*". Mas não havia maneira de os actores e companhias de teatro largarem a má imagem, sendo acompanhados pela falta de condições para a realização de espectáculos teatrais, realidade que Ramalho Ortigão denuncia numa das suas "farpas" de Junho de 1876, contestando a delicada salubridade.

Como nota Manuela Espírito Santo no prefácio do livro *"Os Teatros de Lisboa"* de Júlio César Machado (1991, edição original de 1875), para Pina Manique, os cómicos eram *"gente ruim e infame e o seu público ocioso e mal considerado"*; para Teófilo Braga, eram *"borrachos sem consciência que declamavam por melopeia e não compreendiam o que era um carácter"*, ou seja, a personagem; já Castilho, Paulo Midosi e Perini, que constituíram uma associação de defesa da língua portuguesa e criticavam o ensino da arte de representar preconizada pelo francês radicado em Portugal, Emílio Doux, foram mais longe na apreciação e lançaram uma combativa publicação com o título de *"O Desenjoativo Teatral"*. Além

de disputa estética e literária, de confrontação sobre a influência da cultura francesa no nosso país, era essencialmente uma altercação em torno de uma ideia política definida sobre as formas de governo do país que dividia as diferentes posições e opiniões, e é aqui que os intelectuais republicanos assumem uma posição de destaque, considerando a promoção da arte como projecto de expressão da nação. A propósito disso e na mesma linha pessimista e crítica da decadência portuguesa de fim de século XIX, em 1876, o apontado Ortigão indigna-se com a burguesia portuguesa, *“uma classe que está por educar, que pelo lado intelectual e pelo lado moral se pode mesmo dizer que está por instituir, a arte não pode extrair dos actos da sua vida senão a pequena chicana de ambições medíocres ou o episódio de uma sentimentalidade sem fé e sem paixão”* (Ortigão, 2006: 413).

Uma reconstituição sociológica da época é magistralmente bosquejada por Maria de Lurdes Lima dos Santos (1983). Citando Teófilo Braga na sua *“História do Teatro Português”*, o teatro foi para a liberdade burguesa o mesmo que as catedrais para a Idade Média, pois era local de afirmação e reivindicação política, apesar da má formação dos actores já aludida e que tinha em Dourado o inimigo visceral. Este ministrava actores a colocarem em cena *“lágrimas capazes de dissolverem o tablado e o teatro, gritos em todos os tons (...) declamações flamejantes, um suspiro em cada fala”* (citação de Mendes Leal na *Revista Universal Lisbonense* de 1843 em Lima dos Santos, página 53).

Com Epifânio, director de cena do teatro Dona Maria II, surge em Portugal a figura do encenador, notando-se a preocupação em *“estudar a feição própria de cada tipo, os gestos e as atitudes adequadas”* (Lima dos Santos, 1983: 57). Mas subsiste a certeza de que entre o segundo quartel do século XIX e os anos setenta deste mesmo século, o teatro é feito por actores pouco qualificados, bebe a influência do seu congénere francês, e é levado a cena por sociedades dramáticas amadoras, fazendo *“comédias, dramas, comédias-dramas, operetas, cançonetas, monólogos, cenas cómicas para homem, cenas dramáticas e óperas cómicas ou revistas mágicas”*, aponta Lima dos Santos, citando o anúncio de uma editora. Francisco Rebello confirma, avisando que seria *“ainda o legado romântico que eles*



exploravam, numa espécie de metamorfose apressada das teorias de Victor Hugo sobre a fusão contrastante do grotesco e do sublime, que combinava a observação dos costumes e a intenção moralizadora, próprias da comédia, com as situações patéticas e a expressão exaltada dos sentimentos, características do drama romântico” (Francisco Rebello, 1978: 13).

Um outro aspecto confessado por Lima dos Santos é o da segmentação do gosto e das práticas culturais, marcadores de classe. A classe impõe o estilo de ocupação dos tempos livres. Por exemplo, o São Carlos abria portas durante metade do ano, recebia subsídios do governo e destinava-se a classes mais elevadas. Em contrapartida, o resto das salas de teatro viviam em dificuldades e acolhiam público menos instruído. A pequena burguesia frequentava o Teatro da Rua do Salitre e a grande burguesia e a alta aristocracia o São Carlos²⁶. Esta divisão de espaços e reportórios sustentou uma batalha pela legitimidade da expressão. Vejamos um exemplo onde esta briga trouxe importantes alterações estatutárias.

As propostas teatrais de Garret mesclam a inspiração clássica com a cultura popular, numa fuga à estética da Arcádia, apelam à emoção, incluindo no caldo final memórias antigas e sentimentos ocultos. À boa maneira romântica, os seus argumentos estilísticos passaram pela exaltação dos valores portugueses, seleccionando figuras e casos da história de Portugal, a exemplo do que acontecia à época entre os seus colegas de profissão literária e política. Desta forma, bebe profundamente as influências do seu século e, indesmentivelmente, depois do seu toque, o teatro passou a ser melhor considerado, metamorfoseando-se no espectáculo preferido da burguesia, assim como se registaram algumas transformações no estatuto dos actores. Mas esta nova vaga estética teve alguns efeitos perversos.

Os cultores do romantismo são essencialmente os estratos da burguesia e reflectem a sua consciência, exaltam o progresso ao mesmo tempo que confiam no sentimento, reconstruindo a alma do povo e exultando com a nacionalidade. Garret

²⁶ O São Carlos foi edificado em 1825 pela mão do Conde de Farrobo, destinado à exibição de óperas e bailados. Na altura, pagavam-se honorários semelhantes aos que se praticavam em França. O seu público era composto por ex-exilados políticos de França e Inglaterra. Com a gradual promoção dos espectáculos de teatro em detrimento dos atrás aludidos, o corre a conversão de muitos bailarinos a esta arte, facilitada pelo treino prévio na expressão gestual e mímica.

criou concursos de teatro que até então eram novidade, e ao drama histórico seguiu-se o drama social, que evolui posteriormente para a crítica social e a paródia²⁷. É assim que surgem as primeiras críticas à inverosimilhança das obras ultra-românticas, arcaicas e com pouca qualidade literária, que D. João da Câmara vai encontrar antes de introduzir géneros como o realismo e o simbolismo. Estes dramas românticos, de contestação social sem suporte ideológico, ficavam-se apenas pelo pretensiosismo, pois nunca designavam objectivamente as razões das desigualdades sociais. Mas quando Eça de Queiroz, entre muitos, postula uma nova estética literária, resultante das célebres “*Conferências do Casino*”, que defendesse a justiça e a verdade nas suas obras, eram plantadas as sementes que serviram de base ao realismo, com fundamentos políticos e conhecedoras das desigualdades sociais. Todavia, nem tudo se passava segundo estas aspirações.

Nas palavras de Luiz Francisco Rebello, a essência do romantismo degenerou em peças de “*sombrias florestas ou húmidos subterrâneos, personagens desprovidas da menor consistência psicológica debitavam infatigavelmente retóricas tiradas, num estilo eivado de arcaísmos literários que (Alexandre Herculano) dura e justamente classificou de linguagem de cortiça e ouropele, que faz arrepiar o senso comum e que ofende a verdade e a natureza*” (Francisco Rebello, 2000: 98). Mais adiante, citando Andrade Ferreira, reitera o seu carácter pejado de “*estupros, envenenamentos, raptos, deliquios, duelos, vinganças atrocíssimas, pugilatos de paixões, tiroteio de afectos*” (idem, 103). Para satisfazer a fantasia do leitor e apreender com maior agudeza a que realidade se reporta, por encontrar parelha na literatura, convidamos a ler os “*Mistérios de Fafe*” de Camilo Castelo Branco²⁸, ou o capítulo “*Farsas*” inserto nas “*Prosas Bárbaras*” de Eça de Queiroz. Estas referências matizam na perfeição todo este imaginário.

Nesta altura, competem duas correntes opostas: uma racionalista e realista, que procura inspiração nos homens comuns, e uma romântica, que proclama a poesia como imitação da natureza. Enquadrando as correntes estéticas de então num

²⁷ Em 1850 Francisco Palha cria a primeira “Revista à Portuguesa”, afirmando-se como género exclusivamente português e lisboeta.

²⁸ Na abertura do livro lê-se “*Aviso às Pessoas Incautas: Este livro contém adultérios, homicídios, missionários e outros cirros sociais. Almas, em flor de inocência e candura, não leiam isto que trescala podridão de gafaria, em forçadamente a leitora, afeita ao ar puro das regiões vizinhas do céu, há-de sentir nausear-lhe a alma (...) Neste livro (...) os salteadores da pudicícia levantam bem alto o leiteiro que diz: «aqui há ladrões». Sem o qual leiteiro, este livro seria um abismo*”



conjunto de acções que bebem influência das reivindicações sociais coetâneas, Lima dos Santos compara “melodrama” e “drama social”, produtos semelhantes das transformações sociais vividas no fim do século XIX: o fim do antigo regime, o aparecimento do germe capitalista e a organização dos trabalhadores. No drama social utilizava-se uma linguagem pouco literária e retórica, revelava-se preocupação com a dignificação da classe trabalhadora e avançava-se com a ideia que a regeneração seria feita pela cultura, verdade que pela análise de um conjunto de peças de teatro se torna mais nítida. Nele se traça o perfil do herói em ascensão social explicada pelo empenho pessoal, dados que contribuem para o desenvolvimento integral da nação, se apresenta a família como lugar normal e o matrimónio pobre como factor de felicidade, longe da corrupção do dinheiro.

Outro lugar discursivo é o das barreiras sociais e das relações antagónicas entre a aristocracia e a pequena burguesia, impeditivas das relações amorosas mas sempre ultrapassadas, que coloca na mesa a perspectiva política e um sistema moral complexo, pleno de antagonismos congruentes com as transformações sociais da mudança de século e eminente substituição do regime político²⁹. O teatro encontrava-se agora no meio de pessoas de carne e osso e não mais em reis ou figuras mitológicas, e Portugal assistia às mesmas disputas existentes em outros países europeus. Apesar de tudo, o teatro, reproduzindo o gosto dominante, de forte pendor literário, exhibia toda uma eloquência disseminada nos diversos quadrantes da locução.

No campo político, o estudo das Letras era requisito essencial para o sucesso, conferindo habilidade na sua manifestação em discursos. Esta postura trespassava as publicações literárias, a imprensa³⁰, que disseminou histórias, romances e folhetins de autores consagrados nas suas páginas, acrescentando a sapiência como qualidade essencial do homem civilizado. É, porém, importante salientar um importante movimento refractário, o naturalismo nas artes, e que a nada foram

²⁹ Tivemos a ocasião de assistir a duas peças de teatro onde estava bem patente esta percepção. Foram “A Rosa do Adro” e “Erro Judicial”, em Arrabães, durante a fabricação deste texto. Neles se encontram histórias de vingança por amores desavindos, tentativas de violação, assassinios por razões económicas e emocionais, reviravoltas estrondosas em que as diferenças sociais se esbatem em prol do amor, submissão da mulher à vontade dominante do homem, e as célebres tiradas literárias.

³⁰ É deste tempo que aparecem e merecem grande divulgação as alcunhas foscas que, julgamos nós, foram determinantes na fixação de uma estética. No “Povo de Aveiro”, visitado por Rui Ramos (2001: 55) “Cunha e Costa era «Unha e Gosta», Brito Camacho era «Kabrito Macho» e Bernardino Machado ficava com a alcunha de «Bombardino Rachado»”.

estranhos os apodados “*desenraizados de fim de século*”, como António Nobre³¹ ou Manuel Laranjeira, para citar alguns dos exemplos mais emblemáticos.

O naturalismo é resultado de um labor crítico pronunciado pelo realismo contra o romantismo. Na opinião de Luiz Francisco Rebello, o teatro naturalista é cultuado pela pequena burguesia, o que não deixa de ser curioso quando comparamos as classes de proveniência dos actores amadores que estudamos com os do século XIX, constituídos essencialmente por estas camadas sociais e, segundo ele, “*confirmando assim o acertado juízo de Henri Lefebvre, para quem o melodrama é a forma teatral que tem mais imediatas relações com a estrutura e a vida real, a vida quotidiana dos homens na época burguesa*” (Francisco Rebello, 1978: 16). Acrescente-se que à novidade estética não se adicionou uma forma completamente nova de fazer teatro: o tom coloquial perdurava, “*o molde em que se vazava submetia-se ainda ao código estético do melodrama romântico da Regeneração, com o seu mecanismo artificial, a sua linguagem retórica, as suas personagens inteiriças, a inverosimilhança das suas situações*” (Francisco Rebello, 1978: 35), apesar de reivindicar uma “*imperturbável análise explicativa dos factos*”, como defensava na altura Teixeira de Queirós. Também Vieira (2010: 130), aludindo à Companhia Rosas e Brazão, constituída por três grandes actores do início do século XX, Eduardo Brazão e os irmãos João e Augusto Rosa, informa que esgota sessões no teatro D. Amélia, futuro Dom Luiz, com “*graves tiradas que esmagam plateias, pronunciadas na maior das solenidades*”.

Entre os mais célebres escritores que operaram sobre esta influência, podemos apontar Abel Botelho, com a série “*Patologia Social*”, onde pontificam livros como “*O Barão de Lavos*” e cuja temática é a homossexualidade masculina, Alexandre da Conceição, que brigou com Camilo Castelo Branco e sua estética romântica, Teixeira de Queirós, Carlos Malheiro Dias, autor do na altura controverso livro “*A Mulata*” (1896). Mas um dos teóricos portugueses patrocinador da estética naturalista foi Júlio Lourenço Pinto³² e uma das suas principais obras, úteis neste

³¹ António Nobre (1867-1900). O seu livro « Só », nas palavras de Paula Mourão, « *trata-se de uma obra emblemática em si mesma e do fim-de-século português, combinando a herança romântica com a estética do Decadentismo e do Simbolismo. Muito ousada para a época, a sua obra foi lida por alguns como nacionalista e tradicionalista condensando a gestação do sujeito moderno onde a posição dos heróis é posta em causa, parecem condenados à derrota.*

³² Júlio Lourenço Pinto (1842 - 1907), bacharel em Direito Pela Universidade de Coimbra (1864), fez a sua estreia literária no Comércio do Porto, jornal em que publicou uma série de artigos, sob o título "Revistas semanais", e outra colaboração sobre



trabalho por sintetizar as ideias que agora discutimos, a “*Estética Naturalista*”. Como descrevem Francisco Rebello (1978) e Pereira (1998), existem relações de proximidade entre esta corrente artística e as correntes positivistas disseminadas no século XIX, enquanto reflexo de ascensão da burguesia e promoção de uma ordem laica. Neste sentido, a intervenção artística representaria o corolário da alfabetização popular, a elucidação das verdades sobre as desigualdades sociais e, por fim, uma espécie de sociologia devotada à análise de problemas sociais e da verdade natural³³. Mas que oposições verificávamos na altura, que caldo cultural se apurava, em Portugal e no estrangeiro? Passemos os olhos pelas formas teatrais de então.

O romantismo e a tragédia romântica, que floresceram em países como França, transformam-se em melodramas de imaginário gótico reportado aos dramas quotidianos, reflectores das alterações sociais decorrentes de fenómenos como a acelerada urbanização articulada com o êxodo rural e conseqüente abandono da vida no campo. O teatro centra-se decisivamente nas classes mais baixas da sociedade, devota-lhes toda a sua atenção. Além disso, o desenvolvimento de uma rede de transportes permite a digressão e a disseminação de espectáculos para locais cada vez mais longínquos de um centro de produção, fazendo com que as grandes massas sociais passassem a ter acesso ao teatro, que se fazia nos mais diversos locais. Segundo Booth, “*o gosto das audiências tende a ser largamente popular*³⁴: *elas apreciam o confronto melodramático entre vício e virtude, sensações e capacidades físicas, canções, acção agitada, baixa comédia, retórica apurada e grandes sentimentos*” (Booth: 317, citado em Russel Brown, 1995). O

diversos temas. Como ficcionista, foi autor dos romances “Margarida” (1880), “Vida Atribulada” (1880), “O Senhor Deputado” (1882), “O Homem Indispensável” (1883) e “O Bastardo” (1889), subordinados ao título genérico de *Cenas da Vida Contemporânea*, e do livro de contos “*Esboços do Natural*” (1885). A “*Estética Naturalista*” (1884) é a reunião dos artigos dados à estampa na “*Revista de Estudos Livres*” (1883-1887), terceiro e último órgão do movimento positivista português, editada em Lisboa por iniciativa de Teófilo Braga e Teixeira Bastos, que compartilharam a sua direcção com Sílvio Romero e outros dois intelectuais brasileiros. Com esta obra de teorização estética, Júlio Lourenço Pinto faz jus a que o seu nome figure na não muito numerosa galeria dos nossos doutrinadores literários.

³³ O livro “*Amanhã*” de Abel Botelho, reporta-se a este imaginário, descrevendo os bairros habitacionais das camadas populares, onde “*havia um cheiro acre e nauseante, cumulativamente a hospício, a curral e a cemitério*” (Botelho, 1982: 26), e fervilhava “*a vida industrial empilhada e intensa, como que um grande formigueiro em repouso, a leviatanesca fecundação da miséria e do trabalho*” (idem, 24). A luta de operários desqualificados, alienados e reprovados pela burguesia, também é tema de destaque. Jorge, personagem do romance, considera que existe “*uma percentagem enorme de aleijões morais*”, mas questiona-se se “*a ruindade é por acaso apanágio da pobreza*”, visto que “*velhacos, impostores, ladrões, há os em todas as classes, em todas as camadas sociais*” (idem: 90)

³⁴ Booth questiona-se sobre o significado da palavra *popular*, como nós já o fizemos em páginas anteriores, e que parece levantar a velha questão quando nos referimos ao gosto das camadas sociais mais baixas. *Popular* serve para classificar o gosto dessas camadas sociais, por ser concorrido ou reporta-se meramente ao estilo do reportório? Esta perplexidade encaixa nas discussões relativas ao teatro amador e que daremos conta. O mesmo faz Hoggart, ao circunscrever o “popular” às classes trabalhadoras.

imperativo realista deste século promove o gosto pelo pictórico, como se esta arte fosse um grande livro aberto cheio de pormenores. Contudo, enquanto fonte de entretenimento, ele é confrontado pela perspectiva que tem como objectivo a promoção do acesso à cultura e que reflecte sobre os fundamentos da sociedade. Está em curso o manifesto por um teatro moderno, na passagem do século XIX para o século XX, interventivo em questões sociais.

Ibsen, na sua *“Casa de Bonecas”*, propõe alterações de cariz moral; Zola postula que o teatro deve ser um laboratório de ideias; Wagner indica a necessidade de reavaliação dos valores com o seu teatro; André Antoine faz *“Jacques Damour”*, de Zola, utilizando elementos cénicos de três dimensões. A procura da “verdade” é a chama do naturalismo e por todo o lado se multiplicam os seus legatários. Na Alemanha, o *“Teatro do Povo”*, leva a cena espectáculos de cariz social e interventivo a preços baixos, o mesmo sucede nos Estados Unidos da América. Na Rússia, Stanislavsky inova e concebe uma forma nova de fazer teatro, mais metódica. Já em Portugal, Teixeira de Pascoaes devota-se ao estudo do povo, à sua tradição popular e poética, como propedêutica para a transformação nacional: os republicanos promovem a devoção à raça portuguesa, luta-se contra o saudosismo que a lírica camoniana exala. A Renascença, produto de reivindicação por parte de intelectuais, é republicana, nacionalista, anti-francesa, anti-saudosista, incrimina a baixa actividade intelectual e literária do país, mas num estilo literário, altamente enfático e pouco inovador, de grande proximidade com os autores do século passado. O naturalismo, assinalando a influência dos combates sociais de mudança de século e a crise de alguns regimes políticos, com todas as transformações sociais profundas atrás registadas, reivindicava a moralidade num mundo supostamente imoral, determinista e onde o mais forte vencia o mais fraco. Atendendo ao teatro, Zola, vector preponderante nesta luta, preconiza mudanças radicais no cenário, aconselhando o uso de mobílias em cena, guarda-roupa e actores, numa tentativa de trazer a verdade da vida para o palco. Para além da sua implantação, esta estética era espalhada, como também já aludimos atrás, pelos jornais e outras formas de disseminação do género.

Porém, o desencanto social e individual era criticado por outros sectores, postulando que o excesso de intelectualismo engendraria doenças como a tuberculose e também, segundo Aparecida Ribeiro (2001), o teatro naturalista nunca foi preponderante face ao teatro romântico, porque sofreu a pressão crítica dos realistas, enlevados nas contendas com a estética reflectora do estado cultural do país. O Portugal das receitas do romantismo era sarcasticamente reprovado por realistas como Eça ou Ortigão e, por inerência, para quem o teatro que se praticava era a “*substituição barata do salão*”, o público, “*que vai ao teatro passar a noite*”, e os actores, “*a quem se exige apenas que vistam bem*”. Portanto, em meados do século XIX o novo e o velho teatro conhecem movimentos de cisão, com reflexos no nosso país. Romantismo e realismo confrontavam-se. Entre eles, interpunha-se o naturalismo. Qual deles era preferido pelas camadas populares?

Afastado da Europa na produção literária de qualidade e a viver mais lentamente as transformações políticas e sociais que grassavam no mesmo continente, Portugal era espaço onde o romantismo campeava, embora com alguma oposição no fim do século XIX: veja-se a batalha pelo “*Bom Senso e Bom Gosto*” e a “*Questão Coimbrã*”, movimento de fractura com as mentalidades de então, parcamente alfabetizadas, informadas e intelectualizadas.

6.6. A influência tardia do romantismo na estética do Estado Novo

Sabemos que na passagem do século XIX para o século XX, o país registava taxas de alfabetização muito baixas, pelo que até à implantação da República e à subida ao poder de Oliveira de Salazar, o teatro era espelho desta escassez. No ensino das artes, foi criada em 1911 uma “*escola de Arte de Representar*” com três anos curriculares de escolaridade e que, com a ascensão da ditadura, vê o seu nome alterado, em 1930, para *Conservatório Nacional de Teatro*. A produção cultural acompanhava a dinâmica introduzida pela contestação republicana patente nas revistas “*Águia*”, “*Serões*”, “*Orpheu*”, “*Seara Nova*” e “*Presença*”. No teatro foi publicado o “*Diccionario do Theatro Portuguez*”, de Sousa Bastos. Quanto à dramaturgia, esta “*caía na imitação do teatro romântico e realista francês*”, segundo António José Saraiva e Óscar Lopes (2010), na *História da Literatura Portuguesa*. No início do século XX abre em Lisboa o animatógrafo. Uma camada de



população inicia este consumo particular, vincando a dimensão urbana que o cinema possuía na altura. Paralelamente, a publicidade coeva decalca formas elocutórias bem-falantes, próximas da literatura realista e romântica. Os galanteios amorosos e a vida pública e privada dos apaixonados são suportados por formas narrativas de grande eloquência e de fina tirada literária. As alegorias são a marca visível da extrema pudícia vitoriana: as mulheres são recatadas e os homens vivem uma vida pública sem barreiras. Sobre este assunto, José Miguel Sardica (2000) considera que Portugal de então se defrontava com enormes mutações e sentia os medos do progresso, enredado em metamorfoses sociológicas que iriam abalar a sua estrutura social.

A população total, cifrada na casa dos cinco milhões e meio de pessoas no início do século XX, regista movimentos migratórios para os grandes centros urbanos onde se apercebia uma vigorosa implantação de estruturas laborais capitalistas, contrastantes com as regiões do interior onde o capitalismo penetrou com enorme dificuldade, assim como para o Brasil e Estados Unidos da América. Em 1900, 85% da população portuguesa vivia no campo e o resto nos aglomerados urbanos mais populosos, como Lisboa e Porto. 60% da população activa trabalhava na agricultura, 20% na indústria e os serviços albergavam outros tantos. No que toca ao conhecimento, as taxas de iliteracia rondavam os 75% e a população estudantil era composta por 230.000 estudantes no ensino primário, 5.000 no ensino secundário e 3.000 no ensino superior. Quanto às escolas, havia 4.500 escolas primárias e secundárias em Portugal. A produção, divulgação e discussão em torno de assuntos de índole cultural restringia-se aos centros urbanos, que conheciam uma enorme disseminação de publicações jornalísticas periódicas. Quanto ao camponês, era iletrado, imagem que pontificava na construção simbólica da representação do português. A sobrecarregar o analfabetismo, a influência da igreja nas populações do Norte, ao contrário do Sul, com grande preponderância republicana.

Nas cidades vivia-se a transformação capitalista e a distinção entre classes sociais era patente na gestão dos tempos livres. As classes sociais mais favorecidas iam ao teatro, sem se esquecer dos jantares colectivos e das tertúlias, e a classe média



em ascensão passeava e fazia as suas compras nas casas comerciais da zona chique da capital, o Chiado. Lisboa era o retrato das suas congéneres europeias no que concerne ao imperialismo, à propagação e defesa das imagens da *belle époque*. No início do século XX o riso goza de especial tónica no nosso país. As caricaturas de Bordalo Pinheiro, as figuras satíricas de Nogueira da Silva³⁵, as apreciações de Eça de Queiroz, um nortenho, que não se compreende bem se é censor do quotidiano coevo ou um conservador dissimulado, e que responde sarcasticamente à forma como a capital reagia às modas, assim como foi co-responsável com Ramalho Ortigão, pela construção da imagem negativa e de “*carácter sanguinolento*” dos primeiros anos da República (Reis Torgal, 1998:251), são exemplificativas desta forma de olhar para a realidade sociológica em transformação. No âmbito da cultura literária, glosava-se o declínio português quando confrontado com as transformações sociológicas.

Durante a ditadura fascista, o decreto nº13564 restringe a liberdade de expressão nos espectáculos, incluindo o teatro. Pelo meio houve algumas iniciativas de apoio ao teatro do povo, entre 1936 e 1945, procurando promover e exaltar o nacionalismo. A realização de festivais de teatro apoiados pelo SNI (*Sindicato Nacional da Informação Cultural Popular e Turismo*) e o *Fundo do Teatro*, criado pela lei nº 2027 e 2041 de 16 de Junho de 1950, destinado a companhias que quisessem montar espectáculos do agrado dos censores, fez com que o teatro amador florescesse a partir da década de 50 do século passado. Mas ainda não é altura de tratarmos destes assuntos. Antes disso, falemos da possibilidade da existência de uma epistemologia de cena.

³⁵ Nogueira da Silva representa os políticos e associados como pavões, critica o aparato das exposições públicas e valoriza as cenas domésticas. As suas figuras, presentes nos diversos jornais satíricos que fundou e trabalhou, retratam o português “típico”, assim como os efeitos da moda estrangeira em Portugal patentes nas figuras que desfilavam no Passeio Público lisboeta, na segunda parte do século XIX.

7. Existe uma epistemologia de cena?

Até agora procedemos a uma articulação entre as formas teatrais e as transformações sociológicas. O nosso argumento reporta-se à ideia que existe um paralelismo entre as duas e que ambas elaboram uma dinâmica de enorme proximidade, influenciando-se mutuamente, como já tivemos ocasião de expor. Por isso, e com um outro objectivo de responder à questão da probabilidade de existir uma epistemologia de cena, vamos adoptar o seguinte procedimento: em primeiro lugar, passar em revista as elaborações teóricas indicativas das escolhas que presidem às opções de gestão do actor em cena; em segundo lugar, associar o elemento central da expressão dramática, o corpo, às preocupações das ciências sociais; em terceiro lugar, revisitando as estruturas fascistas, pois acreditamos deterem uma importância fulcral na construção de uma estética particular relevante para o argumento desta tese.

7.1. À procura do conceito: uma ilustração

A epistemologia é a teoria moderna sobre o conhecimento, por oposição à filosofia das ciências. Ironicamente, produz uma distinção entre o conhecimento de senso comum e o conhecimento científico, entre oposições relacionadas como o puro e o impuro, o verdadeiro e o falso, a erudição e o saber popular. Tomado à letra, não existiria uma epistemologia de cena amadora e popular, pois estas laboram no aparente senso comum figurado na falta de formação exibida. Mas este argumento é pálido epistemologicamente, pois existe uma construção do conhecimento particular, como subsistem percepções distintas e diversas de construção do conhecimento. Sendo assim, existe uma epistemologia do erudito e do popular, restando apenas saber como se fazem.

A propósito de epistemologias, Raul Iturra (1992) demonstrou como o texto bíblico influencia as práticas sociais, situando-o no domínio da transmissão oral, e como os seus princípios a fundamentam e obrigam, revisitando tensões históricas suscitadas pelo seu impacto frontal com a actividade comercial que entretanto florescia, elucidando ainda de que forma a estigmatização dos mercadores e a condenação da sua actividade serviram como germe do capitalismo. Desta forma,



falar de grupos sociais cujo saber circula oralmente é falar quase sempre de um pragmatismo que adopta moldes veiculados pela experiência da prática quotidiana, ritualizada de forma cíclica e revisitada com pertinência circunstancial, por um lado, e assumir objectivos e gerir a sua aplicação recorrente com base num “*know-how*” expressamente orientado para esse fim, por outro.

Esta tarefa organizadora é responsabilidade e dever dos grupos, fundamentada pela coercibilidade acusadora da displicência individual ou colectiva. Cada indivíduo revê-se no grupo ou grupos que integra, adoptando as suas regras heterogéneas com o fito da homogeneidade que explicita a efectivação do seu estado de congregação e participação. Ou seja, aprende a normatividade e reproduz-la, como já tivemos ocasião de mostrar em capítulos anteriores.

É na família que esta aprendizagem começa a ser feita. O casamento produz produtores que continuamente operam na multiplicação dos recursos e na sua transmissão às gerações vindouras, imbuídos de noções pragmáticas, perguntas tais como “o que fazer?” e “para quê fazer?”. Circunscrevendo-nos ao saber que circula oralmente, que irrompe pela textura geracional e aflora quando indagações deste género são colocadas, chegamos à presença constante e imperativa do texto sagrado como molde processual no que se refere ao fornecimento de um modelo. A religião constrói um sistema de acções classificadas e hierarquizadas que vão servir como base de uma prática substanciada, mobilizadora de pessoas ao longo da história. Esta prática substanciada pressupõe uma noção de disciplina individual, subordinada a regras que responsabilizam esse mesmo indivíduo ao dever de produzir para cuidar de si próprio e dos outros que lhe são afectos, facultando-lhe os recursos necessários à perenidade do corpo.

Este pragmatismo das relações sociais, que funda a sua lógica na transmissão do saber por intermédio das gerações que aprendem no seio do grupo social de que fazem parte, pela experimentação das práticas cíclicas inscritas no quotidiano, a lógica da reprodução de pessoas e bens, organiza a racionalidade da actividade económica, alimentando-se da memória a que não é estranho o ritual, o qual se encontra frequentemente em sociedades que transmitem o seu saber pela forma oral, estilizando a sua memória por intermédio de objectos e práticas



metaforizadas, fixando-a assim. O grupo social encena a noção de bem, ensina a respeitar as hierarquias, recordando-as, construindo a coesão. *“A memória oral é uma repetição de o que se vê fazer e do que se ouve dizer”* (Iturra, 1992: 247).

A memória oral permite a adesão do colectivo a tarefas particulares, assinalando uma relação de compromisso total. Não participar nas tarefas colectivas é autonomizar-se, é pôr de lado a sua apetência para a colaboração. É pecar, e o pecado indica um comportamento desejável face à necessária mobilização da força colectiva no sentido de permitir a reprodução de recursos necessários à vida do grupo, por isso, dirigido a todos e a cada um como fundamento da organização do trabalho. Dinâmico, influencia a experiência das pessoas, abre caminho à reciprocidade e à dádiva, constrói o processo reprodutivo da sociedade. O pecado é, então, uma taxinomia que sistematiza as relações sociais. *“O pecado é o facto social pelo qual o trabalho de todos não reverte em favor de cada um (...) onde a opção individual se doseia com a solidariedade”* (idem, 1991: 83).

Desta forma, as noções de bem e mal não são obra do acaso. O que é considerado pecado e que circula oralmente tem a sua referência no texto sagrado, possuindo, pela prática da observação punitiva, a materialidade que o expressa. As ideias, contudo, para serem percebidas devem estar contidas em invólucros corpóreos, que materializem o conceito, que façam girar à sua volta modelos e virtudes a seguir - os santos representam os princípios de acção domesticada pelo texto bíblico e convertidos na prática como personificações desses modelos. Voltemos agora ao texto sagrado, a Bíblia.

A Bíblia sistematiza a necessidade e obrigação que o indivíduo tem de participar no colectivo, transmitindo orientações altamente consideradas nas sociedades de transmissão oral do saber e reprimindo os desvios, obviamente, pecar. Dos pecados mais estigmatizados, a usura e a preguiça aparecem-nos como os mais polémicos e conflituosos. Citados sobejamente na Bíblia, são alvo de especial atenção, como princípios reguladores de práticas, especialmente numa época histórica em que o mercantilismo arrogantemente desafiava a autoridade do texto sagrado.

Mais que um exercício de procura de elucidações históricas, é uma maneira de desconstruir os conceitos para lhes achar o substrato facilmente aplicável à explicação da actividade camponesa de reciprocidade social. Com efeito, ser usurário é guardar para si e não distribuir, e ser preguiçoso é não participar no colectivo com a força do seu trabalho. Em suma, mais que um pecado contra a lei de Deus, estes pecados são uma afronta ao colectivo.

A usura levantou grandes problemas à igreja. Com o advento do mercantilismo e das regras económicas proto-capitalistas que então se começam a implantar, esta vê-se impotente face ao fenómeno e à ausência de legislação para o controlar, socorrendo-se da autoridade conferida pela “lei natural” expressa no texto sagrado. Interdita pelo antigo e novo testamento, a usura é um pecado contra a natureza. “A usura é contrária (...) à religião e à lei natural” (Delumeau, 1989: 247), já que Cristo dizia que se deve dar sem esperar nada em troca. Pela sua prática vende-se o tempo, e este pertence a Deus. “Roubador do tempo, o usurário é um ladrão do património de Deus” (Le Goff, 1987: 47). No cerne da actividade contratual de cobrança de juros classificadora do comércio, a usura, neste contexto estabelece uma ligação com a avareza.

Posteriormente a atitude da igreja modifica-se, e à excomunhão a que era votado o mercador sucede uma maior aceitação da sua actividade. A partir do momento em que o lucro extraído da prática comercial deixa de ser visto como pecado, que o alargamento dos mercados dilui os antigos moldes de troca comercial dentro de um só estado, o mercador ganha um estatuto diferente, digno e útil internacionalmente, acabando, em muitos casos, beatificado. “A igreja passou do compromisso com a feudalidade ao compromisso com o capitalismo” (idem, 1982: 73).

O que nos ensina então a Bíblia? A Bíblia ensina-nos o dom, a forma como devemos organizar as relações reprodutivas, fornecendo-nos noções práticas de economia. O Deuteronomio regula “três terrenos da vida social: alimentação, família e culto, que são três sectores de produção, alimentação e consumo: os alimentos, os corpos, os objectos religiosos” (Clevenot, 1978:84), ou seja, assinala a existência de um código que organiza a produção de pessoas e bens,

fundamentando o casamento como móbil dessas necessidades reprodutivas. Proíbe o incesto, que impede a reciprocidade e a organização do mundo, fomenta a necessidade de culto para apreender continuamente o código regulador de acções, dos ritos reguladores do tempo, e, por fim, impõe a dádiva como preceito moral que organiza a prática. *“Dar é a única saída para que a vida continue”* (idem, 1978: 86). Em suma, *“A divindade nunca habitou no céu; sempre foi parte do património da reprodução humana, e esse é todo o sentido que tem a sua criação pela mente histórica: interventora e juiz nas disputas, que se ligam à continuidade da vida”* (Iturra, 1992: 243).

Verificamos neste breve excuro a existência de relações próximas entre o discurso e a prática, revelando o argumento da construção epistemológica. Então, e uma vez que nos propusemos a explorar a ideia de epistemologia de cena, é necessário divulgar neste trabalho algumas linhas de ensino e aprendizagem do teatro. Para isso, vamos passá-las em revista, orientados pelo pressuposto que as teorias de encenação se articulam com formas particulares de entendimento da acção dramática e determinam uma corporalidade específica.

7.2. Como o teatro pensou o movimento cénico

A partir de Kant a filosofia tomou o partido da ciência e acompanhou a sua reacção crítica aos preconceitos religiosos que interferiram na produção de conhecimento objectivo. Foucault levanta a ideia que as epistemes, ou formas de olhar para o mundo, se relacionam com o tempo histórico. Analisando textos da história natural que o levam a concluir sobre a existência da ideia de sistema nas epistemologias medievais e renascentistas, considera que a ciência da altura era “um lugar liberal” onde convergiam formas distintas de fazer ciência. Esta imagem de “lugar liberal” alicerça a forma mais apropriada para pensar no teatro, destacando a importância da linguagem como chave para o conhecimento, assinalando que *“saber consiste em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície das palavras e das coisas. Em falar tudo (...) o que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar mas interpretar”* (Foucault, 1998: 95). Vamos começar pelo japonês Zeami, teórico do teatro oriental conhecido por Nô, viveu entre os séculos XIV e XV, foi escritor e actor e inspirou uma miríade de autores do século XX com os seus

ensinamentos teóricos. Este autor recorre também a metáforas como instrumento de argumentação. A mais conhecida é a da flor.

Segundo Zeami, a flor serve para explicar a procura regrada do conhecimento, a aprendizagem que o actor deve realizar e a manifestação expressiva exacta na altura de actuar. Como tal, conta que a expressão resulta da articulação entre o corpo e o sentimento, colocando ênfase no movimento orientado por regras de expressão: o corpo acompanha a palavra, a acção dramática é suportada pelo gesto e é necessário compreender a personagem para agir correctamente. Já entre gregos e romanos, o espaço cénico promove a estrutura dramática e, por inerência, a própria interpretação.

O mesmo se passa na Idade Média, época em que a um espaço religioso surgem associadas figuras alegóricas ilustrativas de virtudes promovidas pela igreja, e que a peça “*A Ordem das Virtudes*” da Abadessa Hildegarda, de 1140, é um exemplo acabado do que acabamos de dizer, com uma ressalva: as representações de temática sagrada e confinadas a espaços do sagrado, no Inverno ou no Verão, sofriam uma regulação mais incisiva sobre a expressão do actor, ao contrário das peças de cariz popular e realizadas nos espaço extra igreja, mais histriónicas e desreguladas e, supostamente, dando-lhe maior liberdade expressiva. Estes herdaram o legado das personagens-tipo patentes nas pantomimas e nas máscaras greco-romanas, assim como Saunio, figura satírica entre os latinos, é o protótipo do Zanni ou Gianni da *commedia dell’arte*. Mas apenas em 1508, com “*Cassaria*”, é que a cena se circunscreve a apenas um espaço balizado pela pintura de uma perspectiva executada por Pellegrino de Udine. Esta circunstância teve óbvias implicações no processo de treino do actor que Perruci, director do Teatro de San Bartolomeo e autor de “*Dell’arte rappresentativa*”, de 1699, nota e teoriza. Segundo Louise George Clubb “*o livro é um manancial de exemplos de tipos, topoi, diálogos, e linguagem específica e locuções dialécticas usadas para actuar os vários papéis a solo ou em conjunto*” (in Russel Brown, 1995:133). Ou seja, Perruci assume a importância do improvisado para fazer personagens como Pantalone, Gratiano, Zanni, Pedrolino, Francatrippa, Burattino, entre muitos outros.

Também Shakespeare na peça “*Hamlet*” dá algumas indicações aos actores, apesar de não nos ter legado nada escrito sobre encenação. Indicações como “*não serrar demasiado as mãos*” e “*adaptar a acção à palavra e a palavra à acção*”, ilustram com preciosidade posturas que o actor deve assumir, assim como o é a importância de uma boa imitação da natureza e o seu carácter é fundamental para que exista credibilidade na cena. Vejamos um excerto de “*Hamlet*”.

Entram Hamlet e alguns actores.

HAMLET: Tem a bondade de dizer aquele trecho do jeito que eu ensinei, com naturalidade. Se encheres a boca, como costumam fazer muitos dos nossos actores, preferira ouvir os meus versos recitados pelo pregoeiro público. Não te ponhas a serrar o ar com as mãos, desta maneira; sê temperado nos gestos, por que até mesmo na torrente e na tempestade, direi melhor, no turbilhão das paixões, é de mister moderação para torná-las maleáveis. Oh! Dói-me até ao fundo da alma ver um latação de cabeleira reduzir a frangalhos uma paixão, a verdadeiros trapos, tropejar no ouvido dos assistentes, que, na maioria, só apreciam barulho e pantomima sem significado. Dá gana de açoitar o indivíduo que se põe a exagerar no papel de Termagante e que pretende ser mais Herodes do que ele próprio. Por favor, evita isso.

PRIMEIRO ACTOR: Vossa Alteza pode ficar tranquila.

HAMLET: Também não é preciso ser mole demais; que a descrição te sirva de guia; acomoda o gesto à palavra e a palavra ao gesto, tendo sempre em mira não ultrapassar a modéstia da natureza, porque o exagero é contrário aos propósitos da representação, cuja finalidade sempre foi, e continuará sendo, como que apresentar o espelho à natureza, mostrar à virtude suas próprias feições, à ignomínia sua imagem e ao corpo e idade do tempo a impressão de sua forma. O exagero ou o descuido, no acto de representar, podem provocar riso aos ignorantes, mas causam enfado às pessoas judiciosas, cuja censura deve pesar mais em tua apreciação do que os aplausos de quantos



enchem o teatro. Oh! Já vi serem calorosamente elogiados actores que, para falar com certa irreverência, nem na voz, nem no porte mostravam nada de cristãos, ou de pagãos, ou de homens sequer, e que de tal forma rugiam e se pavoneavam, que eu ficava a imaginar terem sido eles criados por algum aprendiz da natureza, e pessimamente criados, tão abominável era a maneira por que imitavam a humanidade.

PRIMEIRO ACTOR: Quero crer que entre nós tudo isso está bem modificado.

HAMLET: Faz uma reforma radical! Que os truões não digam mais do que o que lhes compete, pois há deles que vão a ponto de rir, somente para provocarem riso aos parvos, até mesmo em passagens com algo merecedor de atenção. É vergonhoso, sobre revelar ambição estúpida por parte de quem se vale de semelhante recurso. Vai aprontar-te.

(Entram Polónio, Rosencrantz e Guildenstern.) Então, senhor, o rei irá ouvir a nossa peça?

POLÓNIO: E a rainha também, sem nenhum atraso.

HAMLET: Nesse caso, apressai os actores.

Estes preceitos surgem emoldurados numa atmosfera central que sugere o aparecimento da noção de *personagem*, e esta decorre da demarcação da noção de pessoa e sua deslocação para fora do seu enquadramento funcional. Assim, os reis, que anteriormente representavam exclusivamente os papéis atribuídos ao rei, e cuja história do teatro é pródiga em exemplos, cedem o seu lugar a um actor que irá, ele próprio, “*fazer de rei*”. Mas subsistia uma evidente impotência em diferenciar a *pessoa* da *personagem* na Inglaterra de meados do século XVII. Aí, recorreu-se directamente a uma prostituta, Nell Gwyn, que após largar as ruas, passou a ser actriz em peças de teatro que envolviam rapto e violação. Segundo Peter Thomson, falando do legado de Shakespeare, “*como actor, ligou-se a duas obsessões renascentistas, tais como a mudança e a transformação, e a do mundo como um palco (...) ninguém representa a rainha melhor que Elizabeth I ou o herói*



com tamanha ostentação como Earl de Essex (...) O actor possui em simultâneo a imagem de enganador, porque o seu engano é visível, e de expositor do engano no mundo” (in Russel Brown, 1995: 187). Ou seja, a ideia de *personation*, exige ao actor uma aproximação à inovadora noção de *personagem*, apesar das indicações contrárias sugeridas pelo texto, e imprime uma perspectiva realística à cena que a ideia de *tom* circunscreve. Nesse sentido, Corneille (1606/1684), ao questionar a importância do texto, dirige a sua atenção para a forma de agir em palco em convergência com um produto artístico capaz de satisfazer as necessidades racionais de uma audiência educada.

Mas o primeiro tratado reconhecido por grande parte da comunidade científica consagrada a estes assuntos, que divulgava directamente caminhos de acção à arte de representar, chega pelas mãos de Riccoboni em 1728, no documento “*Indicações à Arte de Representar*”. Instado pelo regente real após a morte de Luís XIV a colocar um ponto final no artificialismo que grassava em França, convidado a abrir novamente o “*Comédie-Italienne*” no Hotel de Bourgogne, este autor foca a sua atenção na contracena, apontando ser necessário reforçar a disciplina pessoal que passa pelo domínio das funções corporais colocadas na representação robustecendo, em simultâneo, a importância da construção da personagem. “*Na arte de representação, a primeira das regras é supor que estás só no meio de mil pessoas e que o actor que fala contigo é o único que te vê, e apenas ele deve captar os teus verdadeiros pensamentos (...) sem os olhos a tua palavra está morta*” (citado em Borie, 1996: 144). Com esta tirada, fica patente o desvelo concedido à expressão corporal e a um dos seus aspectos fundamentais: o correcto uso do rosto e a maximização das suas potencialidades. Fazendo de Sócrates, instruiu Arlequim: “*é necessário dar uma expressão espirituosa à voz da razão e às verdades úteis para a correcção de modos... evitar todas as brincadeiras triviais, galanteios vazios, trocadilhos e tudo o mais licencioso que afecte a moral e ofenda o que é decente*” (Peter Holland: 271 in Russel Brown, 1995).

Já Diderot, que viveu no mesmo século, considera a “*entoação*” como objecto de virtude para o actor, sendo necessário promover a sua unidade entre o grupo de actores de maneira a demarcar a cena do público. Um primeiro aspecto que estas



advertências levantam, relacionam-se com a concentração e construção da personagem, pois o actor tem de ter *“grande capacidade de julgamento (...) seja um espectador frio e tranquilo, possua penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar ou (...) uma aptidão igual para todas as espécies de personagens e papéis”* (idem, 172), pelo que o uso adequado da *“entoação”* serviria para erigir uma barreira entre actores e palco, e público e plateia. Um segundo aspecto que deve ser acentuado é que Diderot pronuncia a quarta parede quando aconselha os actores a imaginarem uma enorme película que os separaria da plateia, dividindo fenomenologicamente dois espaços com significados substancialmente distintos mas reveladores de uma concepção de espectáculo e organização de espaços bastante elaborada. Este autor postula a compreensão da personagem de forma a permitir a sua gradação expressiva, concentrando a atenção nos *“tons”, “posições”* e *“movimentos”*. Contudo, a evolução resulta de um desempenho em palco, pois a ideia de compreensão da personagem no seu sentido contemporâneo não se aplica ao tempo de Diderot. O ganho resulta da intuição e atenção devotadas à *“grande comédia do mundo”*, que representou no seu tempo a superação de um grande degrau. Aliás, Maria de Lourdes Lima dos Santos (1983) considera que a teoria dramática de Diderot influenciou as perspectivas lusitanas sobre o género teatral, sendo marcante na configuração do drama social, iniciado com uma crítica ao classicismo e continuado pela expansão do liberalismo que se reproduziu na composição do público, estatuto do actor e perspectiva dramática. Quanto à associação entre actor e espectador, esta é resultado da perspectiva liberal que visa a aproximação ao indivíduo, como defendia Rousseau: *“quanto mais reflecto sobre isto, e mais descubro que tudo o que se põe em representação no teatro não é aproximado de nós, mas afastado”* (Borie, 1996:189).

Ainda em França, Voltaire assumiu-se como crítico de teatro, colocando alguns dos seus pressupostos num conjunto de determinações. Foram eles a necessidade de estabelecer os diálogos em prosa, facto que veio popularizar ainda mais o espectáculo teatral, de promover o uso total do palco, tornando-o mais realista, e a supressão de espectadores do seu espaço. Para reforçar a ideia que estava em curso uma nova forma de fazer teatro, o polémico aparecimento de Talma de braços e pernas desnudados foi então motivo de enorme rebuliço.



Mas Diderot teve um seguidor devotado nas ilhas britânicas. Foi David Garrick, um fracassado comerciante de vinhos. Em associação com um promotor teatral, James Lacy, Garrick assumiu-se como o grande actor britânico do século XVIII, inovando a arte dramática ao conceder intensidade psicológica à representação, clamada tacitamente por Diderot, como já vimos, mas explorando artifícios como a luz e os figurinos e manifestando enorme compromisso com os ensaios conjuntos. Neste aspecto, Garrick acabou por definir as formas de actuar e as particularidades de estar em cena. Mas vejamos uma série de descrições sobre as habilidades particulares dos actores para melhor ilustrar este assunto.

William Hatzlitt, crítico teatral citado por Michael Booth (1995), descreve a prestação de Edmund Kean, popular actor britânico, em *Otelo*. *“Quando é que podemos voltar a ver aquele poder e graça idênticos ao do leão, aquele culminante acesso de raiva, alternando com explosões de agonia, aquele oriental e ainda mais natural gesto, que ainda na sua naturalidade preserva toda a sua dignidade...aquele saboroso e tocante pathos, e aquela lúgubre chama de vingança brilhando nos seus olhos?”* (Booth: 304, in Russel Brown, 1995). À observação feita por Hatzlitt, exemplo de algo que seria futuramente preponderante no teatro, a crítica especializada feita por indivíduos provindos de camadas cada vez mais instruídas e capazes de entender o espectáculo em todas as suas dimensões, sublinhe-se e considere-se a ideia de “naturalidade do gesto” patente, identicamente, em Plouvier, citado por Booth, que descreve a prestação de Frederick Lemaitre, o “Talma dos Boulevards”. *“Ele salta, enche o palco com os seus gestos amplos e passos largos. São lágrimas verdadeiras que verte e a chama da paixão arde nos seus olhos. A sua face, ruborizada com genuína fúria, torna-se pálida com verdadeiro terror, suave com pena sincera. A sua voz, fraca quando começa, rebenta quando chora, geme, soluça. Isto é a verdade em si, desde que é vida, mas a verdade como deve ser revelada ao público, que é o mesmo que dizer arte magnífica, poética, pungente e grandiosa!”* (Booth, 1995: 323).

O que se apreciava então era a expressão total e sem artifícios, a exploração dos sentimentos e sua manifestação sem censura, a naturalidade em si e como se apresenta em situações quotidianas que são imitadas no palco. A reforçar esta



postura, a ausência de encenador em grande parte do século XIX, substituída pelas formas tradicionais de expressão das paixões, segundo códigos pictóricos compreendidos por eles e pela audiência, baseados em expressões faciais e atitudes corporais que suplantavam a dicção do texto. Esta atitude do actor era identicamente suportada pela sua especialização em estereótipos teatrais, como o vilão, o velho ou o cómico, e balizada pelo escasso número de ensaios, impossibilitados pelos compromissos com a digressão. Em suma, a interpretação é um assunto meramente pessoal e mantém-se assim até ao aparecimento da companhia do Duque de Meiningen, inovadora nestes aspectos, e que viria a exercer influência decisiva em Konstantin Stanislavsky que os visitou e pôde aperceber-se dos seus métodos. Mas mais que isso, é agora que se forma nas cabeças de actores e conjunto de actividades ligadas ao teatro a ideia que se devem maximizar as capacidades expressivas, ainda que sem uma metodologia de ensino que apenas chegará mais tardiamente com Stanislavsky e promulgará a acção física como vector fundamental da cena e atenção aos processos corporais (Grotowsky, 1968: 16).

Stanislavsky foi contestatário das formas de fazer teatro suas contemporâneas porque, além de todas as transformações vanguardistas nas temáticas, subsistia a interpretação declamatória à moda antiga. No que se refere a Portugal, e sob o domínio do romantismo, diz-nos Maria Aparecida Ribeiro, “os actores só representavam de frente, diziam textos em verso e arrancavam palmas com «rodriguinhos». No enlevo das plateias, vinham em auxílio as roupas luxuosas e os textos com palavras bonitas, frases grandiloquentes, exclamações e histórias tristes de moças pobres que amavam muito homens ricos, cujos pais não queriam casamento, pela diferença de classes. Os cenários, pintados, não tinham relevo; como nos romances, o principal era a acção” (Aparecida Ribeiro, 2001: 310).

Zola, um dos precursores do naturalismo, dá indicações à arte de representar, recomendando que os actores não declamem de forma empolada, sejam económicos a andar pelo palco, nem tenham a preocupação de ficar sempre de frente para o público. Antoine, que critica os actores do Conservatório de Paris, insurge-se contra a forma exagerada de enunciação e gestualidade relacionada,



buscando imprimir uma tonalidade próxima da conversa e gestualidade idêntica, tentando treinar os actores no sentido que “vivessem a personagem” e não apenas que “representassem a personagem”. Já em Portugal, Júlio Lourenço Pinto sustentava substancialmente o mesmo. Vejamos uma passagem deste autor, citado em Francisco Rebello (1978).

A tragédia, na sua imobilidade autoritária, definhava-se de vetustez e inanição sem poder já traduzir a transformação social que tem na arte a sua melhor expressão; incrustava-se no estreito quadro da antiguidade; o movimento cénico, a verdade natural, a inspiração criadora falseavam-se, acanhando-se na tirania da lei das três unidades, nas convenções perpetuadas numa preocupação de inviolabilidade, e o autor, escravizado a esta espécie de superstição sacrossanta, não raro sequestrava dos olhos do espectador cenas e situações que aliás eram necessárias à compreensão do pensamento dramático. (...) Nenhuma liberdade de movimentos, nenhuma espontaneidade, nenhuma naturalidade: tudo pautado, comedido, regrado pelas conveniências, pelos cânones fixos, inexoráveis e compressivos. A acção como que se passava nas nuvens, num ambiente olímpico extra-terreno, em que as personagens assumem a atitude fictícia de heróis e semi-deuses. (...) As personagens continuam a mover-se na cena sem a espontânea naturalidade da vida real, hidrópicas e retóricas, enfáticas na exageração dos sentimentos, disformes ou disparatadas na antítese monstruosa com a verdade. Continua-se o mesmo carnaval da natureza: somente a nudez da verdade encobre-se com outros ouropéis e a retórica adorna-se com outras lantejoulas... O drama romântico, banindo da cena a fórmula trágica e melodramática que se mumificara num convencionalismo imutável indiferente ao movimento da transformação social, cujo reflexo a arte deve sentir e acusar, criou, é certo, uma outra fórmula mais acomodada à moderna renovação mental, mas a vida e o sentimento verdadeiro da natureza ficaram ainda fora do teatro, e, em vez de reivindicar para a arte a verdade

natural, apenas entronizou num quadro mais largo a mecânica de um certo convencionalismo.

Mas há um autor que lançou uma pedrada no charco, colocando em causa o legado cultural anterior a si. Foi Grotowsky. Vejamos uma passagem do seu texto para colocarmos as primeiras questões em cima da mesa.

O nosso método não é um método dedutivo de colheita de competências. Aqui tudo é concentrado sobre o “amadurecimento” do actor que se expressa por uma tensão em direcção ao extremo, por uma decapagem completa para baixo, pela imposição de um nu da própria intimidade - tudo isso sem o menor traço de egoísmo ou de auto-prazer. O actor faz a dádiva total de si mesmo. Esta é uma técnica de “transe” e da integração de todos os poderes psíquicos e corporais do actor que emergem das camadas mais íntimas do seu ser e do seu instinto, brotando numa espécie de “trans-luminação”. A formação de um actor no nosso teatro não é uma questão de lhe ensinar alguma coisa: a nossa tentativa é de eliminar a resistência do seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a liberdade de o lapso de tempo entre o impulso interior e a reacção exterior de tal maneira que o impulso já é uma reacção externa. Impulso e acção. São concorrentes: o corpo desaparece, queima, e o espectador vê apenas uma série de impulsos visíveis. Seguiremos uma via negativa – não colecionaremos habilidades mas erradicaremos todos os bloqueios.

Grotowsky pretende extirpar a psicologia que está por trás da construção da personagem, que subsiste como legado da metodologia stanislavskiana, pela sua desconstrução e centragem na exploração maximizada do corpo, congruente com o projecto de aproximação às origens do teatro que criticou no seu tempo, principalmente na década de 70 do século passado. Isso significou a conceptualização do teatro como um acto biológico e espiritual e da arte como veículo de consciencialização destas duas matrizes de enquadramento, colocando o actor perante a descoberta aparentemente anárquica da sua expressão mas submetido ao colectivo e reflector das ordens do encenador. O teatro transformar-

se-á num acto de vida e de existência, como aponta nas suas formulações aos actores que trabalharam com ele, e o treino um jogo cumulativo de exploração da plasticidade natural do corpo. Para ilustrar melhor a preferência de Grotowsky por este género de exercícios, passemos os olhos pelo famoso texto da Conferência proferida por si no Festival de Teatro de Santo Arcangelo em Itália, em 1988, intitulada “Sobre o Método das Acções Físicas”, e que pode ser dividida segundo a seguinte gama de assuntos: primeiro, a vontade do actor, que indicia “psicologização” da personagem; segundo, a separação das acções teatrais e não teatrais, que envolvem uma visão particular, detectável, conceptualizada e exigida pelo corpo artístico, e que encontra ecos no seu legado, nomeadamente em Barba, e paralelismos curiosos em Birdwhistle. Vejamos alguns excertos, começando pela apreciação a Stanislavski.

Os actores pensavam poder organizar seu papel através das emoções e Stanislavski por muitos anos de sua vida pensou assim, de maneira emotiva. O velho Stanislavski descobriu verdades fundamentais e uma delas, essencial para o seu trabalho, é a de que a emoção é independente da vontade. Podemos tomar muitos exemplos da vida quotidiana. Não quero estar irritado com determinada situação mas estou. Quero amar uma pessoa mas não posso amá-la, apaixonono-me por uma pessoa contra a minha vontade, procuro a alegria e não acho, estou triste, não quero estar triste, mas estou. O que quer dizer tudo isso? Que as emoções são independentes da nossa vontade. Agora, podemos achar toda a força, toda a riqueza de emoções de um momento, também durante um ensaio, mas no dia seguinte isto não se apresenta porque as emoções são independentes da vontade. Esta é uma coisa realmente fundamental. Ao contrário, o que é que depende da nossa vontade? São as pequenas acções, pequenas nos elementos de comportamento, mas realmente as pequenas coisas - eu penso no canto dos olhos, a mão tem um certo ritmo, vejo a minha mão com meus olhos, do lado dos meus olhos quando falo a minha mão faz um certo ritmo, procuro concentrar-me e não olhar para o grande movimento de leques (referência às pessoas se abanando no auditório)



e num certo ponto olho para certos rostos, isto é uma acção. Quando disse olho, identifico uma pessoa, não para vocês, mas para mim mesmo, porque eu a estou observando e me perguntando onde já a encontrei. Vejam a posição da cabeça e da mão mudou, porque fazemos sempre uma projecção da imagem no espaço; primeiro esta pessoa aqui, onde a encontrei, em qualquer lugar a encontrei, qualquer parte do espaço e agora capto o olhar de um outro que está interessado e entende que tudo isso são acções, são as pequenas acções que Stanislavski chamou de físicas. Para evitar a confusão com sentimento, deve ser formulável nas categorias físicas, para ser operativo. É nesse sentido que Stanislavski falou de acções físicas. Se pode dizer física justamente por indicar objectividade, quer dizer, que não é sugestivo, mas que se pode captar do exterior.

Grotowski procurou concentrar a sua atenção nas funções corporais a ser exploradas pelos actores. Vejam a distinção entre “actividades” e “acções físicas”, muito ao jeito de Barba (2003), no momento em que distingue as “técnicas corporais quotidianas” das “técnicas corporais extra-quotidianas”.

O que é preciso compreender logo, é o que não são acções físicas. As actividades não são acções físicas. As actividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são acções físicas, são actividades. Pessoas que pensam trabalhar sobre o método das acções físicas fazem sempre esta confusão. Muito frequentemente o director que diz trabalhar segundo as acções físicas manda lavar pratos e o chão. Mas a actividade pode se transformar em acção física. Por exemplo, se vocês me colocarem uma pergunta muito embaraçosa, que é quase sempre a regra, eu tenho que ganhar tempo. Começo então a preparar meu cachimbo de maneira muito “sólida”. Neste momento torna-se acção física, porque isto me serve neste momento. Estou realmente muito ocupado em preparar o cachimbo, acender o fogo, assim DEPOIS posso responder à pergunta. Outra confusão relativa às acções físicas, a de que as acções físicas são gestos. Os actores



normalmente fazem muitos gestos pensando que este é o mistério. Existem gestos profissionais - como os do padre. Sempre assim, muito sacramentais. Isto são gestos, não acções. São pessoas nas situações de vida. Pois sobretudo nas situações de tensão, que exigem resposta imediata, ou ao contrário em situações positivas, de amor, por exemplo, também aqui se exige uma resposta imediata, não se fazem gestos nessas situações, mesmo que pareçam ser gestos. O actor que representa Romeu de maneira banal fará um gesto amoroso, mas o verdadeiro Romeu vai procurar outra coisa; de fora pode dar a impressão de ser a mesma coisa, mas é completamente diferente. Através da pesquisa dessa coisa quente, existe como que uma ponte, um canal entre dois seres, que não é mais físico. Neste momento Julieta é amante ou talvez uma mãe. Também isto, de fora, dá a impressão de ser qualquer coisa de igual, parecida, mas a verdadeira reacção é acção. O gesto do actor Romeu é artificial, é uma banalidade, um cliché ou simplesmente uma convenção, se representa a cara de amor assim. Vejam a mesma coisa com o cachimbo, que por si só é banal, transformando-a a partir do interior, através da intenção - nesta ponte viva, e a acção física não é mais um gesto.

Uma segunda distinção, que espartilha mais o processo expressivo, é feita sobre a relação entre sintomas e símbolos. Vejamos mais um excerto, que convoca uma leitura das funções biológicas do corpo e sua articulação com a expressão.

O que é gesto se olharmos do exterior? Como reconhecer facilmente o gesto? O gesto é uma acção periférica do corpo, não nasce no interior do corpo, mas na periferia. Por exemplo, quando os camponeses cumprimentam as visitas, se são ainda ligados à vida tradicional, o movimento da mão começa dentro do corpo (Grotowski mostra), e os da cidade assim (mostra). Este é o gesto. Acção é alguma coisa mais, porque nasce no interior do corpo. Quase sempre o gesto se encontra na periferia, nas “caras”, nesta parte das mãos, nos pés, pois os gestos muito frequentemente não se originam na coluna vertebral. As acções,



ao contrário, estão radicadas na coluna vertebral e habitam o corpo. O gesto de amor do actor sairá daqui, mas a acção, mesmo se exteriormente parecer igual será diversa, começa ou de qualquer parte do corpo onde existe um plexo ou da coluna vertebral, aqui estará na periferia só o final da acção. É preciso compreender que há uma grande diferença entre Sintomas e Signos/Símbolos. Existem pequenos impulsos do corpo que são Sintomas. Não são realmente dependentes da vontade, pelo menos não são conscientes - por exemplo, quando alguém enrubesce, é um Sintoma, mas quando faz um Símbolo de estar nervoso, este é um Símbolo (bate com o cachimbo na mesa). Todo o Teatro Oriental é baseado sobre os Símbolos trabalhados. Muito frequentemente na interpretação do actor estamos entre duas margens. Por exemplo, as pernas se movem quando estamos impacientes. Tudo isso está entre os Sintomas e Símbolos. Se isto é derivado e utilizado para um certo fim se transforma em uma acção. Outra coisa é fazer a relação entre movimento e acção. O movimento, como na coreografia, não é acção física, mas cada acção física pode ser colocada em uma forma, em um ritmo, seria dizer que cada acção física, mesmo a mais simples, pode vir a ser uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do exterior, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso coreografia é somente movimento, e no segundo é o exterior de um ciclo de acções intencionais. Quer dizer que no segundo caso a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reacções na vida.

Apresentamos neste texto Grotowski porque simboliza um dos expoentes máximos da abstracção dos processos corporais e por se encontrar diametralmente em oposição a outros processos de maior concretitude. Contudo, não podemos deixar passar em claro o facto de também ele recorrer a naturalizações essencialistas no seu discurso, e se limitar a gizar uma propedêutica do gesto pouco critica de um património. Mas na década de setenta do século passado, tudo se colocava em



causa, tudo era exuberantemente explosivo. A liberdade ou a falta dela provocavam discussões em torno da função do indivíduo na sociedade e sua ontologia.

Com esta revisão, focamos os pontos principais de uma história que teve desde sempre como objectivo a indicação da expressão correcta aos actores. Muito haveria para dizer, e com certeza um especialista exporia mais comentários relativos ao assunto. Mas a nossa intenção cingiu-se apenas a traçar uma panorâmica auxiliar da história do teatro, com a intenção de perceber os discursos oficiais sobre o assunto que, em si, são sociológicos e indiciam formas particulares de organização do corpo e suas funções. Este trabalho pretende libertar conceitos a partir de uma realidade empírica, activar a discussão em torno destes assuntos. Por ora, é necessário pensar na relação entre teatro, sociologia e corpo. Vamos assim proceder a uma análise das principais teorias sobre o uso do corpo, na senda de detectar, usando as palavras de Le Breton (1992), os “*objectos de representações e imaginários*” que tornam o corpo num “*vector semântico*” e a sociologia atenta à gestualidade e mímica.



8. Corpo, performance e teatro: a configuração de um objecto de estudo

O corpo, a “máquina biológica” que através dos tempos tem sido domesticada, variando em conformidade com os padrões estéticos e culturais de cada sociedade, assume um papel central no seio de cada cultura e torna-se numa base fundamental para a compreensão das formas como o indivíduo interpreta e incorpora uma “teoria do corpo”. Com este trabalho também pretendemos estabelecer uma possível ponte entre o teatro e o corpo, fazendo-nos valer de uma sociologia que seja conjuntamente existencialista e materialista, isto é, que reflita sobre as funções do corpo e sobre a sua percepção individual. Para tal, vamos começar por esclarecer um conjunto de perspectivas relacionadas com os paradigmas da sua compreensão, circunscrevendo este objecto na sua globalidade e como lugar de interacção.

8.1. Primeiras conceptualizações sobre o corpo

Os antigos gregos acreditavam que o corpo funcionava como invólucro da alma, sendo estas duas realidades substancialmente distintas mas partes de uma mesma unidade, uma vez que o culto do corpo se encontrava ligado a uma actividade religiosa que procurava evitar a “desmesura”, chocante esteticamente quando dissonante da racionalidade matemática. A valorização deste ideal, cujo corpo era veículo da sua legitimação, manifestava-se em actividades que apelavam ao treino e exibição de toda a destreza e agilidade, e que podemos verificar nas narrações épicas, nos Jogos Olímpicos, no teatro e em outras manifestações artísticas. Como não estava configurado como um bem íntimo e privado, a visualização genital era permitida publicamente, pois misticamente e por via de treino sucessivo, o corpo aproximava-se gradualmente ao divino, principal base das noções de racionalidade e harmonia a preservar. Aliás, o ideal “corpo são, mente sã” repisa que não basta ao corpo ser esteticamente agradável, tem de ser saudavelmente mantido.

Aristóteles e Platão confirmam a unidade do corpo e da alma e os seus pensamentos conheceram alguns séculos de validade. Galeno postula nas suas conclusões a visão monista de Aristóteles, para quem os órgãos estão ao serviço



de uma alma, mas só mais tarde e durante o Renascimento, quando uma visão científica do corpo se impõe gradualmente, se pôde verificar, por exemplo, nas obras de representação naturalista, para além de referências à estatuária da antiguidade clássica e a necessária atenção às proporções, um nítido conhecimento da anatomia corporal.

Se bem que Roma assinale o aparecimento histórico da individualidade, nomeadamente pela mão de doutrinas epicuristas e estóicas que devotavam grande atenção à narração de actividades individuais e concomitantemente corporais, uma óptica dualista e auto-excludente de partes persistiu pela Idade Média até aos nossos dias, tomando Job como modelo paradigmático do cristianismo, exemplo do martírio e da salvação. Esta figura bíblica, por viver dramaticamente a dualidade corpo/alma, atribuindo a visão da repugnância ao corpo e a de salvação, estimulada e procurada, à alma, é marca de uma perspectiva que considerava o corpo como templo do espírito, logo probo e prudente, confessional e asceta. É certo que com o Renascimento se altera a perspectiva acerca do corpo, valorizando-se a sua beleza estética e física, pessoal e privada, determinação de um “individualismo ontológico”. Todavia, Descartes insiste no saber escolástico que separa “corpo” de “alma” e completa a noção de corpo de acordo com o modelo mecanicista, apresentando-o como uma máquina que se encontra ligada à alma através do nó vital, a glândula pineal, manifestação e prolongamento físico do espírito. Ou seja, observa-se que não se produziu um corte radical com o período medieval pois, por receio de confrontar directamente os textos sagrados que chocavam com a expansão gradual do saber fundado em bases empíricas fortes, o cientista foi vogando ao sabor das premissas do Santo Ofício. Assim, o homem do Renascimento não se demarcou de uma forma clara e assumida do antigo conhecimento medieval, como defendem Shapin (1999) e Delumeau (1984, 1989) entre outros, mas persistiu em operar sobre as suas bases emocionais e levou o individualismo à exasperação, vincando a época de enormes contrastes, variedades, mistérios e incredulidades.

O aprofundamento da temática do corpo nas ciências sociais possui cerca de quarenta anos. Em 1975, a *Associação Britânica de Antropologia Social* organizaria



uma conferência sobre o tema “A Antropologia do Corpo”, funcionando o termo desde então como ponto de partida para uma investigação mais aprofundada e sistemática. Desenvolvem-se assim três grandes áreas de pesquisa: uma primeira, chamada de construcionista, que se preocupa com a linguagem não-verbal, com contornos concernentes à temática do corpo herdados de Goffman, Hall, Bateson, Birdwhistell ou Mauss, entre outros; outra, que centra a sua atenção nas concepções particulares da relação do indivíduo com o seu corpo, verificando analítica e empiricamente uma ruptura e desarmonia com os textos médicos e científicos, como faz Emily Martin no seu livro *The Woman in the Body*, de 1989; e uma última que se preocupa com a experiência sensível do indivíduo. Contudo, várias “escolas” deram o seu contributo para o desenvolvimento do estudo do corpo, muito antes da conferência de 1975.

Robert Hertz, com o seu estudo “*A proeminência da mão direita*”, que data de 1909, analisa o corpo como produção social, enquanto Van Gennep, utilizando o argumento dos ritos de passagem, inverte a polaridade - as transformações do corpo produzem um universo cultural estruturante das desregulações. Marcel Mauss (1921, 1935), habituado a tratar os factos sociais como “coisas”, sistematiza ainda mais este universo, apontando duas variáveis de compreensão: a do género, que promulga desempenhos e intervenções diferenciadas do e “no” corpo, e a cronológica, que enceta performances culturais no tempo. Este mesmo autor, num pequeno excerto em que nos chama à atenção para as técnicas do corpo, vislumbra antecipadamente um objecto de potencial interesse para o desenvolvimento das várias preocupações teóricas e metodológicas da disciplina, na medida em que discerne uma polissemia passível de análise.

Malinowski, com o estudo³⁶ pioneiro na história das ciências sociais nas Ilhas Trobriand durante quatro anos de exílio forçado, demonstra analogamente que existem relações diferenciadas com o próprio corpo no que se refere aos contactos sexuais. Mary Douglas acentua a tónica da leitura do corpo enquanto sistema classificatório, tornando-se assim parte externa “ao” e “do” indivíduo, no entanto

³⁶ Falamos de *Sex and repression in Savage Society*, de 1927 e *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*, de 1929.



com poder comunicativo no âmbito da linguagem não-verbal. A parte física do indivíduo é fundamental e simboliza a individualidade no grau máximo de perfeição. Ainda neste campo, as investigações sobre a problemática da realeza sagrada (Heusch, 1987 e 1990) apontam para a existência de uma imagem semiótica que utiliza o corpo para se exprimir. O corpo biológico, papel físico onde se escreve o texto simbólico, é posto num plano secundário, rei com letra minúscula, para se inclinar perante a realidade mística e divina, a imagem do Rei, com letra grande, suprema e intemporal - o Rei ocupa um posição liminar, entre os homens e Deus, e é isso que lhe confere poder.

Em outro segmento, a Escola Culturalista Americana, representada em Franz Boas, Ruth Benedict e Margaret Mead, abandona a craniometria por esta ter deixado de ser cientificamente idónea, substituindo-a pela concepção de que a inteligência individual se centra na mente e não na estrutura craniana. Boas preconizou a estudo da totalidade das manifestações culturais em detrimento dos aspectos particulares que eram regra na sua época; Benedict e Mead compreenderam o corpo como variável cultural, desenvolvendo uma pesquisa etnográfica no sentido de darem conta dos processos que envolvem a sua manipulação construtiva. A segunda enceta um estudo comparativo entre as raparigas adolescentes americanas e as samoanas e conclui, a partir de dados etnográficos recolhidos e mais tarde publicados no livro *“Coming of Age in Samoa”*³⁷, que é a cultura que influencia a personalidade e não o seu património genético e físico.

Em 1931, viaja até à Nova Guiné para trabalhar entre os Arapesh e, mais tarde, encontra-se no seio das culturas Mudugumor e Tchambuli para, desta vez, estudar os papéis sexuais, chegando à conclusão de que na cultura Arapesh tanto os homens como as mulheres vivem na expectativa de serem iguais e é encarado com grande naturalidade que os dois géneros criem os filhos de ambos. Por sua vez, a cultura Mudugumor é altamente cruel, homens e mulheres são maus e agressivos e entendem que as crianças devem defender-se pelos seus meios. Na cultura Tchambuli, Mead detectou que os papéis sociais se encontram invertidos em

³⁷ Uma obra na discussão do culturalismo foi lançada por Derek Freeman, com um *re-study* em Samoa. Este antropólogo defendeu que os trabalhos de Mead, publicados em 1928, foram muito poetizados e não correspondiam totalmente à realidade. O livro de Margaret Mead foi publicado pela primeira vez em 1928.



relação ao observado. As mulheres são alegres e vivem na rua e os homens encarregam-se da casa. Estas diferenças culturais aparecem publicadas em “*Sex and Temperament in Three Primitive Societies*”, em 1935. A importância desta escola atribui-se à separação que encetou entre “natureza” e “cultura” com base na diversidade cultural, concluindo que o corpo é trabalhado pela cultura. Em 1942, acompanhada pelo esposo Gregory Bateson, desenvolve trabalho no Bali com o objectivo de perceber como se processa a integração do indivíduo na sociedade.

Quando ambos chegaram ao terreno, uma longa caminhada em direcção à compreensão dos processos de comunicação e interacção iniciava a sua marcha e encontraria na perspectiva cibernética, que Wiener e os membros do “colégio invisível” (Winkin, 1981) desenvolveriam durante as décadas seguintes, a valorização da concepção de um sistema organizado, complexo e retroactivo, revelador de processos de intencionalidade, voluntariedade e consciência e onde a comunicação se apresenta integralmente sobre as vertentes verbal e não verbal.

8.2. O discurso sobre a utilidade do corpo: desenvolvimentos disciplinares e teóricos.

Podemos encontrar, por exemplo, tal como Foucault o fez nos textos clássicos da Grécia e Roma Antigas, o aparecimento de uma moral auto-centrada no indivíduo, uma “cultura de si” que se manifesta na encenação pública dos actos prescritos pelo código normativizador, chamando atenção para a existência de um saber médico com capacidades performativas, fundamentador da necessária articulação entre “natureza” e “razão”, ou também, o “corpo” e a actividade biológica e o seu entendimento e conseqüente percepção mobilizadora de uma prática consonante. Para além de compreender um exercício auto-analítico, pode ser visto como prática social, na medida em que é exteriorizado. A exteriorização não envolve somente uma performatividade corporal, mas também uma observância discursiva, a chamada *hipótese repressiva*, que Foucault aponta a propósito da sexualidade.

A forma privilegiada de controlar a sexualidade faz-se pelo incentivo ao discurso, mobilizando-o por intermédio de aparelhagens idóneas com capacidade de



modalidade e inserção sistémica dos comportamentos individuais. Assim, o corpo transforma-se num objecto de conhecimento e controlo, produzindo em seu redor formas institucionais que lhe dizem respeito e que suscitam a discursividade, tais como a psicanálise, a demografia, a biologia ou a medicina. Foucault entende, desta forma, o corpo como objecto de poder, articulando-se por duas vias que resumem a aflorada discursividade percebida: as *bio-políticas*, enquanto formas de controlo generalizado dos corpos, e as *anátomo-políticas*, referentes a um controlo personalizado e disciplinado do mesmo corpo. Em suma, a preocupação foucaultiana não reside propriamente no corpo, mas sim na discursividade construída em seu redor.

Esta repressão e controlo a partir de uma *scientia sexualis* não deve esquecer o papel do Estado na moldagem do conseqüente comportamento individual que, após ter reconhecido o discurso institucional, o aplica. Mas é aqui que reside uma grande dúvida, bem reconhecida por Foucault: se existe uma tendência para tornar público tudo aquilo que se refere à actividade sexual por razões normativizadoras, porque é que esta se remete a esferas tão íntimas? Por o corpo ser em última instância a representação da individualidade reflexiva, o *self*, não deixa de pertencer a um sujeito que, para além de ter carne, tem emoções e as negocia em contextos sociais³⁸. Além deste autor, não podemos omitir outro contributo fundamental nesta aproximação à cinésica e domesticação do gesto, o de Norbert Elias.

Na sua obra “*O Processo Civilizacional*” de 1939, Elias traça o caminho das transformações estruturais observadas nas estruturas da personalidade, que considera serem marcadas por processos de diferenciação e integração. A sua analítica incide no processo de mudança nas estruturas dos afectos e do controle dos membros de sociedades. Nesta conversa construída em torno da integração de teorias micro e teorias macro, Elias notou judiciosamente, como antes o tinha feito Georges Gurvitch quando analisou as sociedades numa perspectiva dialogante entre níveis horizontais e verticais, que existe uma continuidade entre os níveis

³⁸ Júlio Machado Vaz, citando Fedida, diz o seguinte: “Fedida escreveu que a libertação do corpo e pelo corpo se tornaram evidências sociológicas a propósito das quais nos devemos perguntar o que mascaram, afastam ou dissimulam, pois é de uma integração de vividos afectivo e corporal que se trata e não da celebração de um corpo acéfalo, simplista e mecânico” (Machado Vaz, 1997: 57)

objectivos e os subjectivos, sendo importante que os sociólogos observem esta relação dinâmica e dialéctica.

Uma plataforma de abordagem à temática do corpo foi também fornecida pela sociologia do corpo, que assenta desde há um par de anos a sua perspectiva de análise na “incorporação” (embodiment), unindo, para isso, indivíduos a sistemas sociais representativos de uma manifestação corporalizada. Segundo Turner, “*O corpo é simultaneamente natureza e cultura*” (Turner, 1996: 74), mas é um facto que as preocupações da sociologia no que se refere a esta temática não são tão antigas como as da antropologia, apesar de pouco sistematizadas.

Decidida a prestar-lhe maior atenção, a novel sociologia do corpo começou a alinhar a sua investigação pela seguinte gama de assuntos: a) conceptualizando-o, une natureza e cultura, fisiologia e normatividade compreensiva do corpo, desafiando as dicotomias sobejamente reconhecidas; b) é uma sociologia política porque se debruça sobre a análise da autoridade (moral ou religiosa) sobre o desejo; c) o corpo está no centro das discussões políticas: as identidades de género estão inseridas numa fisiologia; d) compreende o corpo como meio socialmente interpretado pelo indivíduo, pressupondo que existe uma residual distinção nas sociedades pós modernas entre desejo e razão. Para além de enunciar uma crítica ao cartesianismo, a sua principal inovação centra-se na possibilidade de estabelecer ligações interdisciplinares.

É esta a crítica ao modelo de compreensão sociológica proposto por Bryan Turner (1992, 1996, 2009) e que encontra ecos em Roland Robertson (2000), quando identicamente faz notar que a sociologia clássica descreveu um caminho que vinha do exterior do corpo para o seu interior, dos sistemas sociais para o indivíduo, do geral para o particular, cometendo erros epistemológicos e ontológicos na aproximação metodológica. O próprio Robertson é suficientemente eloquente ao apontar a recente preocupação da sociologia com a cultura (Robertson, 2000: 55), marca explícita do primeiro gatinhar conceptual da antropologia e hoje reclamada pela sociologia como necessidade basilar da sua renovação, para que não negligencie a premente centralidade da cultura e não isole o social.



Retomando a interdisciplinaridade, segundo Shilling (1993), a compreensão do “objecto” corpo regista várias implicações que se devem salvaguardar à partida: *“Para iniciar uma análise adequada do corpo necessitamos de o olhar enquanto fenómeno material, físico e biológico irreduzível aos mais imediatos processos sociais ou classificações”* (Shilling, 1993: 10); e continua: *“Os corpos foram tomados e transformados como resultado de uma vida em sociedade, mas continuam a ser entidades materiais, físicas e biológicas”* (idem: 11).

Foucault (1976, 1984, 1994) admite, numa aproximação estruturalista, que as categorias linguísticas determinam a nossa experiência de incorporação, ou seja, que o corpo é controlado por uma discursividade normativizadora. Goffman e a plêiade de interaccionistas simbólicos reiteram que a gestão e controlo dos corpos dependem das acções autónomas dos agentes humanos, compreendendo o corpo como componente de acção. Todavia, ligar corpos a estruturas de acção, fazendo depender destas últimas as reacções individualizadas dos primeiros, significa persistir em analisar o corpo a partir de uma matriz dualista de inscrição e transmissão de mensagens. Assim, há que considerar duas perspectivas de enquadramento: a “fundacionalista” ou “anti-construcionista”, que acentua a compreensão do corpo enquanto experiência vivida, associando os condicionalismos biológicos aos processos sociais e a “anti-fundacionalista” ou “social-construcionista”, que compreende o corpo como discurso simbólico associado a uma estrutura de práticas sociais, o modelo das ciências sociais.

A crítica que Turner faz ao social-construcionismo situa-se na exiguidade analítica das dimensões interpretativas das performances corporais, concentrando-se assim no indivíduo enquanto produtor de significados, e reconhecendo, tal como Giddens (2000b), Touraine (1965) ou Bourdieu (1980, 2006), que estruturas são momentos activos e abertos, operacionalizados de acordo com os interesses circunstanciais. De igual modo, ao não acreditar na ideia do corpo como discurso de representação, mas sim como ambiguidade entre a objectividade de um corpo socializado e a subjectividade individual, bebendo as suas influências na antropologia filosófica de Nietzsche a Heidegger, põe a tónica na fenomenologia de percepção do corpo, a “Lebensphilosophie” que trata do “mundo vivido dos seres



humanos encorporados” (Turner, 1992: 42), e associa a perspectiva de Plessner quando distingue *Leib* (organismo físico) de *Körper* (corpo institucionalizado). Em suma, faz uma transição do modelo antitético cartesiano de corpo e alma para um modelo sintético onde corpo/organismo biológico se associa a corpo socializado e em que as possibilidades do indivíduo pensante e informado são condicionadas pela sua morfologia e aparelho biológicos.

Turner afirma substancialmente o mesmo de Le Breton (1992), assegurando que a sociologia se transformou e tal acontecimento redundou na mudança no enfoque do objecto, embora subsistam diferenças subtis que radicam na sua depuração conceptual. Ambos admitem que a sociologia inverteu o seu rumo, desde a altura em que procurava compreender o indivíduo, as suas formas de consciência e de linguagem, mas corroboram que na actualidade o corpo passou a assumir maior importância no questionamento daquelas duas variáveis, reclamando mesmo um papel central, pelo que, com algumas excepções, como Mauss, o corpo enquanto objecto não foi central para os fundadores clássicos, preocupados em estabelecer comparações entre sociedades industriais e sociedades tradicionais, sob os mais diversos aspectos. As preocupações analíticas eram mais colectivas (sociedade e sistemas sociais) do que individuais e a relação indivíduo/corpo era tida como “natural” e não “cultural”, assim como a visão disciplinar do corpo como depositário da consciência a analisar promoveu o crescente recalçamento da separação cartesiana. Identicamente para ambos, a própria divisão entre estrutura e agência, aliena a junção destes dois pólos dicotómicos e não entende o corpo como um todo. Por fim, a falta de interesse antropológico pela compreensão do corpo como sistema classificatório, foi responsável pela concepção que a mente era depositária de uma imagética relacionada com uma estratificação social específica. *“Enquanto a micro-sociologia excluiu o corpo porque o self enquanto actor social é socialmente constituído pela acção, a macro-sociologia excluiu o corpo porque o seu foco teórico incidiu sobre o sistema social”* (Turner, 1996: 62). Deste modo, a sociologia incorporou o dualismo cartesiano nas suas perspectivas analíticas relativas ao tema, auto-afirmando-se como ciência da compreensão das interacções sociais entre consciências socializadas, abstraindo totalmente, por um lado, o corpo no projecto de promoção da razão como garante da ordem social e



opondo, por outro, civilização a desejo. David Le Breton afere uma perspectiva diferente, consagrando a sociologia do corpo como efeito de uma “*ciência das crises*”, que é a própria sociologia, e que tem como objectivo compreender “*as lógicas culturais e sociais emaranhadas na corporeidade*” (Le Breton, 1992: 10), circunscrita a um alfobre e uma tarefa: um objecto tão complexo como o corpo requer uma atenção particular, devendo recorrer a uma técnica de bricolage para melhor o enquadrar, uma vez que, enquanto tal, é fugaz e ambíguo e simboliza uma “ *direcção de pesquisa*” (idem: 38) que pensa uma série de níveis e dimensões em simultâneo. Também ele aponta um conjunto de etapas que se percorreram até alcançar a actual, iniciadas numa sociologia implícita e passando por uma sociologia em pontilhado.

Nesta descrição histórica, a primeira perspectiva assinala uma inversão metodológica, pois considerava o homem como emanção implícita de um meio sociocultural. Este encontrava-se incluído numa lógica colectiva e não era lido como objecto autónomo, operando-se assim uma naturalização das desigualdades sobre um molde do modelo biológico. Já a segunda perspectiva encara o corpo como uma construção social, mas ainda é incipiente e pontilhada: não existe unidade na construção mas um conjunto de informações esparsas e pouco sistematizadas. Exemplo disso, Simmel escreve sobre o “olhar” e sobre a “cara”, (2008, 2009) denotando alguma atenção ao sensorial, mas Mauss completa-o ao estudar a expressão dos sentimentos nos funerais, observando “*não apenas os choros, mas todos os tipos expressões orais de sentimentos que não são, essencialmente, fenómenos exclusivamente psicológicos ou fisiológicos, mas fenómenos sociais, eminentemente marcado pelo signo da não espontaneidade, e de perfeita obrigação*” (Mauss, 1921). Esta fase está pois ordenada pela ideia que a fisiologia remete para uma simbólica social e denota uma percepção insuficiente do corpo, muito embora útil, já que se centrou na descrição das suas operações com alguma subtilidade na interpretação das suas funções e prescrições corporais. Apesar disso, surge uma obra que Le Breton destaca pela sua qualidade: “*Gesture, Race and Culture*”, de David Efron, um estudo comparativo deste discípulo de Franz Boas, que tentou entender o cariz da gestualidade como produto cultural. Neste sentido, a sociologia do corpo deve fundar as suas bases no estudo do universo social e

cultural, apesar de correr alguns riscos de ver diluído o seu objecto decorrentes da sua partilha com outras ciências sociais e naturais. Mas quais são os domínios da pesquisa? São três, segundo Le Breton. Um primeiro ligado às lógicas sociais e culturais do corpo, apodado de “fisiosemântica” (Le Breton, 1992: 75), examinando assuntos como as técnicas do corpo, a gestualidade, a etiqueta corporal, a expressão dos sentimentos, as percepções sensoriais, as técnicas de entretenimento e as condutas culturais; o segundo relaciona-se com os imaginários sociais do corpo, incluindo na analítica as teorias do corpo, as aproximações biológicas à corporeidade, a diferença de sexos, a desconstrução do género, o corpo como suporte de valores e o corpo com deficiência; por fim, o corpo no espelho social, estudando assuntos como as aparências, o controle político da corporeidade e as classes sociais e a relação com o corpo. Mas voltemos a Turner.

Se a sociologia do corpo passa por todas estas discussões, já a abordagem da antropologia do corpo sintetiza corpo e sociedade. Thomas Csordas aproveita para apontar as suas aproximações mais características, que se desenvolvem mediante três eixos de análise: o primeiro, o “corpo analítico”, que propõe uma visão sobre a percepção - onde se analisa o uso cultural dos sentidos -; a prática - análise das técnicas do corpo, em que o corpo é tratado simultaneamente como ferramenta, agente e objecto -; as partes - análise do significado simbólico das diferentes partes do corpo (ex: cabelo) -; os processos - análise dos processos e da sua variação cultural (a respiração, a menstruação, entre outros) -; os produtos - análise dos produtos e do seu significado numa cultura (urina, sangue, entre outros); o segundo, o “corpo tópico”, aproximação pós-moderna que trata das relações entre o corpo e outros domínios da actividade cultural: corpo e política, corpo e género, entre outros; e por fim, o terceiro, o “corpo múltiplo”, analisa a utilização diferenciada do corpo e a sua percepção.

Csordas reivindica a linhagem de Merleau Ponty (1999), que vê o corpo como consequência de um processo de objectificação fundamentado em processos de percepção individuais e *“para quem a incorporação é a condição existencial de possibilidade da cultura e do self”* (Csordas, 1994: 12). Avançando com a explicação metodológica do termo *ser-no-mundo*, afirma que é *“fundamentalmente*

condicional e deste modo devemos falar em «existência» e «experiência» vivida” (Idem: 10). Privilegia, em primeiro lugar, a abordagem fenomenológica em detrimento de uma abordagem representacional e, em segundo lugar, desfaz o preconceito antropológico de considerar o corpo como dado pré-cultural e por isso isento de análise. Em suma, propõe, tal como Turner, um método onde se justapõe “corpo biológico” a “incorporação”, entendido este último conceito como compósito de uma experiência perceptiva com um modo particular de presença e inclusão no mundo, a existência e a experiência. Mas se, por um lado, conceptualizamos os dados, temos de igualmente enquadrar as opções. Por outras palavras, se pensamos a biologia, temos também de pensar a agência.

Podemos concluir que o contributo de Turner à teoria sobre o corpo reside na combinatória efectuada entre “corpo-organismo-biológico” e “corpo-experiência-vivida”³⁹ (incorporação), a tal associação entre condicionalismos biológicos e práticas sociais, itens que contribuem para a compreensão do corpo como um sistema de representação. Partindo da análise de sistemas de saúde, este autor verifica que a resposta do corpo é descontínua e heterogénea em relação aos sistemas sociais de correcção; sendo assim, a incorporação é diferenciada. Neste aspecto, o estudo sociológico centra-se, a partir de agora, na culturalização reflexiva da biologia - “O corpo providencia uma base para as suas relações sociais e não pode ser reduzido a uma expressão dessas relações” (Shiling, 1993: 106). A transcendência individual recusa o entendimento do corpo como dado inexpugnável, concebendo-o como projecto a construir.

8.3. *Birdwhistell, o parente pobre*

Na altura em que Bateson abandona a antropologia para se dedicar à psiquiatria, a hipótese que a génese da esquizofrenia estaria relacionada com a instabilidade do sistema comunicativo colocou em causa a ideia dominante nesta área do inconsciente freudiano, em detrimento do sistema social que os conceitos de

³⁹ Peter Berger refere-se a estas duas dimensões enquanto “eu-total”: “A experiência que o homem tem de si mesmo oscila sempre à procura do equilíbrio entre **ser** e **ter** (itálico nosso) um corpo, um equilíbrio que tem de ser repostado com frequência. Esta excentricidade da experiência que o homem tem do seu próprio corpo traz consequências para a análise da actividade humana como conduta no ambiente material e como exteriorização de significados subjectivos” (Berger, 1999: 62). Em Portugal, Maria José Ferros Hespanha (1987) propôs o conceito de “cultura somática”, identificando comportamentos corporais díspares associados a zonas rurais e zonas urbanas, ligados a condições de existência e representações mecanicistas do próprio corpo.



“duplo vínculo” e “retroacção” acentuaram. De igual forma, favoreceu a entrada das ciências sociais nestes campos, desenvolveu uma perspectiva sociológica de compreensão das patologias mentais, assim como também abriu pistas a outros autores como Birdwhistell, injustamente esquecido.

Este antropólogo, influenciado pela aproximação teórica e metodológica dos estudos linguísticos, que tiveram em Sapir e Saussure destaque e lhe serviram de inspiração pessoal, reivindica uma antropologia da gestualidade, induzido pelos trabalhos de Margaret Mead no Bali e que o conduziu, por exemplo, à realização de investigações sobre o fenómeno da doença nas zonas rurais do estado do Kentucky. Aí percebeu que a manifestação da doença passa pela sua exteriorização. Mas de que forma? Fundamentalmente, os indivíduos aprendem códigos cinésicos, incorporam-nos e reproduzem-nos, exibindo posturas típicas que provocam a apresentação de si pela exteriorização do seu estado de saúde numa linguagem reconhecida e codificada pelo colectivo. E como é feita a aprendizagem?

O pressuposto central na teoria deste autor é que o movimento corporal, ou a cinésica, se manifesta como uma forma de comunicação apreendida, padronizada no seio de uma cultura e que pode ser compreendida como um sistema ordenado de elementos isolados. A aprendizagem, ou “ganho de padrão cultural” nas suas palavras, resulta da socialização e é incorporado no sistema comunicacional, apresentando duas dimensões, uma paralinguística e outra paracinésica. Ou seja, a estrutura cinésica é paralela à estrutura da linguagem. Sobrepondo os princípios da linguística aos seus, desenvolveu os conceitos de kinemas, cinomorfemas e construções cinomórficas na tentativa de explicar e analisar conjuntamente os processos linguísticos e gestuais.

De facto, Saussure separou linguagem, o conjunto de regras linguísticas que permitem a comunicação entre as pessoas, de fala, composta pelos seus actos individuais, distinguindo os actos sociais dos actos individuais. Ao mesmo tempo, opôs diacronia a sincronia, colocando ênfase nesta segunda noção no sentido de observar o momento. A analítica de Birdwhistell buscou cristalizar as acções e abordá-las em sequências operativas, de forma a perceber minuciosamente os fundamentos da interacção, examinados ao nível das disposições musculares



individuais, tal era a reivindicação do pormenor, assim como se empenhou em traduzir as observações produzidas para um plano inteligível, pedindo emprestado à história natural os fundamentos interpretativos para analisar o corpo que entra em comunicação. Um último aspecto que é necessário enunciar, relaciona-se com a metodologia.

Herdeiro da Escola de Chicago, o autor habituou-se a prestar atenção aos aspectos ligados à aprendizagem individual de sistemas peculiares de comunicação em sociedades particulares, abstraindo a informação obtida por observação indirecta, transformando-a em formas, pois os informantes “*são janelas da cultura (...) e não intérpretes objectivos do sistema comunicacional*” (Birdwhistell, 1970: 191). Vários artigos presentes no livro “*Kinesics and Context*” ilustram esta tese, como é o caso do estudo do sorriso, em que examina a sua variabilidade nos mais diversos contextos e compreende distintamente o acto social e a base biológica, ou seja, o contexto e o fundamento. Em outro artigo, esmiúça as formas de fazer teatro nos Estados Unidos da América e em França e percebe que no primeiro país, quando o actor é excluído da contracena perde a personagem, ao contrário entre os gauleses, onde isso não acontece. Num último artigo que nos serve para pensar este assunto, usando as informações de Margaret Mead em que esta compara as formas de estar à mesa na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, Birdwhistell tem como objectivo compreender o que explica a variabilidade do gesto.

Partindo deste sugestivo interesse pela actividade corporal, Birdwhistell procurou analisar o campo cinético como escolha metodológica e como forma de fomentar a compreensão dos processos comunicativos, alargando o seu campo analítico balizado pela hipótese que o movimento é simultaneamente apreendido e estruturado, seguindo os seguintes passos: perceber que a regularidade possui um valor unitário, isolar e abstrair essas unidades e procurar as suas ramificações, comparar contextos onde a unidade é dominante e constitui uma matriz de comportamento e perceber as alterações das formas de acordo com o contexto. Esta sequência operacional desemboca nas seguintes premissas: a expressão corporal possui sentido contextualizado, é padronizada e por isso sujeita a análise sistemática, é função do sistema social de pertença ao grupo, a sua visibilidade

influencia o comportamento dos outros membros do grupo e torna possível investigá-lo sob uma perspectiva comunicacional e sob o ponto de vista dos significados produzidos, funções do comportamento. Em suma, as contribuições de Birdwhistell para a teoria do corpo encontram aqui os seus fundamentos, colocando em dois pratos equilibrados o corpo e a sua constituição social, numa justaposição à teoria estruturalista de Saussure. Mas os sistemas de comunicação, aprendizagem e domesticação do corpo foram também estudados por autores no sentido de compreender a dinâmica social que lhe está adstrita.

8.4. Rematando e reunindo argumentos

Qual a razão de termos evocado Birdwhistell neste trabalho? A ideia é a seguinte. Entendendo a acção dramática como um processo comunicativo celebrado com a audiência, podemos determinar que a interacção que está a ser realizada possui duas formas: uma primeira, ligada à estética do espectáculo e relacionada com uma perspectiva de olhar para o mundo e outra segunda, apegada ao processo de contracena, em que os actores simulam a acção social baseando-se no seu formalismo. Mas mais profunda é a relação que os actores estabelecem entre si, povoada de uma linguagem que os faz entrar em contacto e onde sobressaem aspectos ligados a processos de corporalidade. O seu comportamento envolve um fundo corporal e, como transmite informações previamente construídas e socializadas, as inconsistências performativas provocam rupturas no sistema comunicativo.

Sendo assim, é necessário estabelecer um rumo que se divide em dois patamares: em primeiro lugar, averiguar a probabilidade de existência de *kinemas* no teatro e, em segundo lugar, indagar que construções cinomórficas somos capazes de entender e que ligações, semelhanças e diferenças encontraremos se colocarmos as formas de fazer teatro em plano de igualdade. Tomando as hipóteses de Birdwhistell, a compreensão das formas de fazer teatro passa pela avaliação da estrutura linguística e património sociocultural, pois só assim nos é permitido descodificar o comportamento corporal, codificando o ambiente sociocultural que o concebeu. Em segundo lugar, uma vez que se fala em corpo e se associa ao teatro

e às estruturas de aprendizagem, é necessário aprofundar um pouco o assunto concernente a uma epistemologia de cena.

Jean Duvignaud estabelece um paralelismo entre o teatro e as estruturas sociais, e torna-se fundamental pensar um pouco sobre o teatro que se fazia por altura da ditadura do século passado. Será que, em conjunto com uma estética que supostamente estaria sedimentada, influenciou as formas de fazer teatro e interferiu na sua estética? Este autor sugere que o teatro se justapõe à sociedade na sua simulação de redes e papéis sociais, mas não deixa de ser “*um segmento da experiência real*” (Duvignaud, 1999: 19) e a situação dramática difere da situação social, uma vez que a primeira encarna a formalidade da acção e a segunda o seu carácter simbólico: o teatro apenas sublima os conflitos reais, suspende-os sem intervir sobre eles, mas possui uma faceta educativa, pois pune a individualidade e surge como vector formativo das sociedades.

Um dos pontos de destaque na sua argumentação relaciona-se com a perspectiva que a construção de categorias e distinção entre géneros teatrais se encontra filiada aos processos sociais, pelo que a criação dramática está directamente relacionada com a experiência social dos grupos. A pergunta deve ser feita da seguinte maneira: que significados o teatro dá à sociedade? O teatro socializa? (idem: 53)

Neste trabalho seguimos a linha argumentativa proposta por ambos autores citados, uma vez que se procura nas noções de estética, vistas como factor dinâmico de relacionamento entre teatro e sociedade, as razões para a organização particular do espectáculo. Em simultâneo, e analisando paralelamente as estruturas sociais e as obras, podemos concluir que os grupos formam uma estrutura para realizar a obra e no teatro amador esta informalidade da junção é o centro decisor do percurso. Se bem que o teatro esteja colocado a um nível diferente da experiência social, encontra-se directamente ligado aos quadros sociais das sociedades, pelo que é necessário percebê-los e entender as suas formas de interacção privilegiadas, e este argumento é solidificado com a discussão em torno do teatro medieval, depositário dos pressupostos culturais da época. Assim, Duvignaud conclui que a experiência teatral está profundamente

enraizada na experiência social e que esta é central à humanidade, se o virmos no plano da manifestação expressiva tal como partilha a mesma posição de Caro Baroja (2006), quando este se pronuncia sobre o Carnaval: uma manifestação grupal, encenada e socializadora, circunstância que explica a importância de formas e figuras teatrais de cariz popular com propósitos moralistas, como os jograis ou as *soties*, entre outros, que na Idade Média se encontravam mescladas na organização social, demonstrando uma hierarquização da vida colectiva e do individual e, acima de tudo, a presença de uma consciência colectiva bem vincada, seus valores e atitudes, contemporâneos, antigos ou de transição nas atitudes expressivas.

9. *Construindo uma estética centrada no social: a ideia de povo.*

Acreditamos que no teatro amador se verificam algumas formas e penetrações de modelos de fazer teatro marcados por uma grande influência do romantismo, naturalismo realista e estruturas educativas herdadas do Estado Novo. Uma hipótese de trabalho situa-se aqui. Será que este conjunto de propostas criou raízes na estética posterior e norteou as percepções dramáticas patentes no teatro amador contemporâneo que observamos? Será que a sua influência foi tão decisiva a este ponto ou o teatro amador representa apenas um gosto dos estratos menos informados e habilitados escolarmente? Em Portugal, o teatro desenvolveu-se paralelamente às transformações sociais e foi influenciado por elas? Para justificarmos esta hipótese, vamos passar os olhos pelo fenómeno fascista em Portugal. Porém, é necessário recuar alguns séculos para compreender a génese do pensamento liberal em Portugal que irá conduzir o país à implantação da República, acontecimento central do século XX.

9.1. *A ascensão do fascismo*

Desde as invasões francesas que o ideário liberal se estabelece e desenvolve em Portugal, reflectida na conspiração de Gomes Freire em 1817, que tinha como projecto político o estabelecimento de uma monarquia constitucional preconizada pelo Sinédrio, e de onde eram emanadas diversas posições políticas sobre a ausência do rei no Brasil. A revolução de 1820 é burguesa e afastou das cortes constituintes o povo, optando pelos seus representantes, mesmo assim em situação de desigualdade que o regime bicameralista reforçava. A tese de José Hermano Saraiva (1991) robustece a ideia que a revolução liberal deve ser vista como uma regeneração do ideal monárquico e, por isso, é elitista, uma vez que exigia o regresso do rei, a expulsão dos ingleses que entretanto aparcariam em Portugal em missão de defesa contra as invasões francesas, e a recuperação do estatuto do Brasil anterior à fuga de D. João VI. E este foi um dos muitos motes para o clima de instabilidade política que reinou durante quase cem anos em Portugal.



A *vilafrancada* foi o primeiro germe da reacção absolutista contra o constitucionalismo, procurando restabelecer o poder absoluto do rei. D. Miguel encabeçou-o e D. João VI acabou por assumir as rédeas e forçar a dissolução do parlamento. Já a *abrilada* veio agitar as águas no sentido de Espanha, impondo a rainha Carlota Joaquina como regente do trono. As subseqüentes revoltas e a chegada ao poder de D. Miguel esbarram com a disseminação do ideal liberal burguês, com especial destaque em Inglaterra, onde os ventos liberais corriam com força específica.

De todos os movimentos revolucionários, apenas aquele que ficou conhecido pelo *setembrismo* teve o condão de ser iniciado pelo povo, com posterior adesão dos militares, faminto e desolado com as promessas da revolução. Deste golpe resultou alguma obra legislativa e reformista, sendo criado na altura o *Conservatório de Arte Dramática*, que evocamos por razões evidentes no conjunto desta tese, assim como iniciada uma reforma do ensino, bastante criticada e alvo de inúmeras reacções. Até à ascensão da monarquia burguesa, em 1851, o povo vivia em penúria e a guerra civil era uma realidade imediata. No resto da Europa, o capitalismo expandia-se com enorme vigor e multiplicava a produção de riqueza. Em Portugal confrontavam-se históricos e regeneradores com ideais distintos sobre a educação dos portugueses, a quem em 1823 Mouzinho de Albuquerque apontava o ensino secundário. Em 1836 Passos Manuel cria o projecto dos liceus para resolver o fosso entre o ensino primário e o universitário, entretanto fracassado, mas apenas em 1963 é que aparece o ensino liceal como é agora conhecido. Contudo, neste século, o ensino em Portugal apresenta enormes debilidades: os professores estavam mal preparados e a escolaridade era uma miragem para muitos portugueses habituados a trabalhar desde tenra idade, mas é bem verdade que conheceu uma intensa produção cultural por parte daqueles que, em confronto com a universidade, demandavam a liberdade de espírito que o liberalismo encetou e esta cerceava. Inclusive, dos que para a posteridade ficariam conhecidos como a “*geração de 70*” e outros que produziram massivamente obras literárias, a grande parte era autodidacta. A passagem do século XIX para o século XX representou um enorme salto advindo de grandes transformações sentidas da altura. A degradação do prestígio da monarquia e sucessiva penetração e



importância de ideais democráticos implementou a ascensão do liberalismo social e político. As classes populares mantinham-se atrasadas, as classes médias mais intelectualizadas e formadas constituíram a chave para o desenvolvimento e transformação. A tecnologia implanta-se vagarosamente, afrontando a velha ordem aristocrática e conservadora. E é um ambiente social e cultural semelhante a este que o fascismo vai encontrar em 1926. Fazemos uma pequena sùmula da sua gênese e relação com uma proposta no campo das artes.

A ascensão do fascismo em Portugal traz consigo um conjunto de críticas que se estendem do campo político ao campo artístico. Se no primeiro caso se manifestou pela destruição da esfera da cidadania e substituição da acção do indivíduo no movimento colectivo, despertando as ideias nacionalistas como factor de coesão moral da nação, no segundo insinuou o mesmo caminho de domesticação individual. A existência de um projecto político concreto funde-se com a ambição de teor cultural patente em movimentos como os grupos da *Renascença Portuguesa* de Raul Proença, Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoaes, Afonso Lopes Vieira ou Leonardo Coimbra, o *Integralismo Lusitano* de António Sardinha, o *Centro Católico Português*, de Gonçalves Cerejeira, ou o grupo da *Seara Nova*. No que se relaciona com a educação, forçou-se a alteração da perspectiva e forma como deveria servir o estado. Stoer e Araújo (1987) reforçam a ideia que o Estado Novo, com o objectivo de normativizar as práticas e comportamentos que pudessem ser prejudiciais para a estabilidade do regime e fossem ainda emblemas visíveis da marca republicana, exerceu sobre estas estruturas uma enorme pressão, que se traduziu no controlo dos currículos escolares e sua administração de acordo com as classes de origem e projecto de alfabetização, a que se juntam o investimento desproporcional entre a educação e as forças repressivas, com avultadas somas a serem canalizadas para a Guarda Nacional Republicana e Forças Armadas em detrimento da escola portuguesa, assim como o amordaçamento da classe docente e sua fiscalização constante relativamente à sua lealdade ao regime. O decreto nº 22359 de 30 de Março de 1933 procura assegurar uma orientação nacionalista da escola, reforçada pela lei nº1910 de Maio de 1935, que pregava a formação moral e cívica no seu seio, balizada sobre as regras da ética cristã, convertidas, ambas perspectivas, num conjunto de exemplos que passavam pela orientação vigilante

da ordem política nos manuais escolares. A educação tornava-se assim peça central no processo socializador de afirmação fascista⁴⁰, muito embora subsistisse uma descomunal taxa de alfabetização, que rondava os 38% na década de 30 do século passado para cerca de 51% na década de 50 do mesmo século. Mas o que se passou no campo da produção cultural? Passemos os olhos pelas criações de então.

Como aponta Reis Torgal, a literatura histórica procura “*eternizar as figuras do passado mais remoto, com as suas lendas, por vezes de sentido nacionalista, prolongando o movimento romântico através de um saudosismo doentio*” (Reis Torgal, 1998: 251). Neste sentido, são produzidas obras como *Aljubarrota* (1912), *O Infante de Sagres* (1916), *Egas Moniz* (1918), *Pedro o Cru* (1918), *Dinis e Isabel* (1919), *Viriato* (1923), entre outros, para apenas citar títulos em convergência com o imaginário nacionalista aludido. Vivendo sobre o domínio fascista, a circulação de ideias, manifesta em revistas, jornais ou outro género de produções intelectuais, era quase sempre emoldurada pela atitude censória do Estado Novo. Uns mais nacionalistas e reivindicativos da moral, outros um pouco menos acirrados a este género de questões, todos eles exteriorizavam opiniões utilizando os seus canais privilegiados.

Em 1932 é fundada a *Academia Nacional de Belas Artes* e o *Conselho Superior de Belas Artes* com os objectivos de fixar uma orientação para as artes e solidificar um trilho de legitimação da visão particular existente à altura no que se refere ao mundo da arte. Em 1933 é criado o *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN), mudando a sua denominação para SNI (*Sindicato Nacional da Informação Cultural Popular e Turismo*) em 1944, com os objectivos de coordenar, organizar e difundir sistematicamente essa perspectiva, com objectivos integradores. Dividido em duas secções, a interna e a externa, a primeira prescrevia, entre várias alíneas, “*utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua acção*”, além de procurar “*organizar manifestações nacionais e festas públicas com o intuito educativo ou de propaganda*”. Baptista de Moraes (1987) e Vieira de Carvalho

⁴⁰ São bastantes os estudos sobre a influência socializadora da escola durante a ditadura fascista. Moisés de Lemos Martins (1992) propõe que se encarem os “*textos escolares do ensino primário como um sistema cultural, como um sistema de símbolos de interacção (...) uma rede ou uma teia de significações que se entrecruzam*” com o objectivo de identificar os “*objectos discursivos como valores que exprimem crenças e sonhos*”, sob a perspectiva da semântica do indivíduo. Enquanto “*esquema transcendental*”, define, produz e reproduz valores.



(1987) reiteram esta proposição, apontando, o primeiro, o projecto de António Ferro manifesto no discurso *“Cinemas ambulantes, caravanas de imagens”* de 1935, onde se propunha a instrução da moral do regime juntamente com a divulgação da sua estética. Em 1934 é criada a *Junta Nacional de Educação* e um ano mais tarde a *Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho* (FNAT) que tinha como lema *“fortalecer, educar e distrair”*.

Se a primeira, dividida em sub-secções com competências específicas, tornando-se fundamental tratar da *“educação moral e cívica”* do povo português e emitir sugestões sobre peças ou trabalhos de qualquer género artístico propostos para exibição pública, estabelecendo por dependência normativas programáticas para o teatro, como o objectivo de promover *“a saúde moral da vida portuguesa”*, a segunda instituição surge na esteira de similares europeias preocupadas com a ocupação dos tempos livres das classes trabalhadoras pós-revolução industrial, mas balizada pelos seguintes pressupostos: esbatimento das teorias do conflito marxistas e sua conversão, na esfera do trabalho, numa oratória apaziguadora, de harmonia entre este e o capital, congruente com a organização política e económica fascista, e exteriorizada na *“integração política dos lazeres”*, como aponta Valente (1999: 16), sinal da ultrapassagem do modelo demo-liberal e substituição pelo modelo fascista. Assim, o 1º de Maio deixou de ser visto como dia de luta do trabalhador, optando por passar uma mensagem pacífica de conciliação e substituição ideológica.

Nas palavras deste último autor, a FNAT acaba por ser subsidiária das formas de associativismo operário e filantropia patronal que florescem desde meados do século XIX, muito embora tenha um enquadramento político diferente, subsistindo um fundo discursivo apoiado na regeneração racial por intermédio da ocupação vantajosa dos tempos livres, canalizada para fins precisos e dirigida com uma intenção muito clara de criar corpos dóceis, usando a terminologia de Foucault quando se refere a instituições totalitárias. Samuel Maia, citado em Valente (1999: 31) e a propósito do proveito da educação física no desenvolvimento nacional, declara que *“o magro, o obeso, o corcunda (...) deixarão de existir quando não houver genitores cansados pelo repouso permanente do músculo”*. O lazer está

pois no centro das preocupações de doutrinação do regime, e o salazarismo “*vai tentar impor a sua concepção do mundo, do homem e do social, moldando todos os níveis da sociedade civil em conformidade com esses valores, tornando imperativa a moral nacionalista, corporativa e cristã, em política, nas relações de trabalho, na vida familiar, na educação, na cultura em geral e, finalmente, nos próprios lazeres*” (Valente, 1999: 41). O fascismo salazarista abraçou todas as esferas de participação social para as dominar ideologicamente, reprimindo inclusivamente o associativismo livre e proibindo manifestações dissociantes, numa clara intimidação às associações ainda não colectadas à FNAT. Entre elas, a Casa do Povo assumiu relevância decisiva, também na esfera do lazer, mas aliando-a à educação.

Esta constituiu-se como principal círculo de educação popular, contando com um número máximo de 648 edifícios em 1956 e 597 estabelecimentos activos em 1962, segundo dados de Melo (2001). No que diz respeito ao teatro, em avaliação operada pela FNAT, as Casas do Povo respondiam que procuravam, no campo cultural, erguer grupos cénicos, sob uma percentagem de 32% em relação ao total, composto por 59 CRP's, segundo o “*Inquérito às modalidades que os Centros de Recreio Popular pretendem praticar*”, referente ao período de 1951 a 1960. Extremamente regulamentada, os propósitos educativos da Casa do Povo reforçavam a vontade oficial de conduzir o povo ao caminho preconizado pelo ideal ético do regime e corrigir eventuais desvios que poderiam desembocar em actividades políticas subversivas ou desvios da estética oficial em compromisso com o governo. Mas há algo fundamental a apontar e que surge com enorme pertinência na fundamentação das nossas hipóteses de trabalho. A promoção da leitura, com o fomento das bibliotecas populares ou das sessões de leitura, sugerem a elocução verbal perante um colectivo e a recepção da palavra como factor de admiração: a locução ganhou adeptos, observá-la parece ter feito escola. Estarão as formas de teatro observadas neste trabalho relacionadas com isto? Estará o “teatro da palavra” relacionado com isto?

Voltando à produção intelectual no campo artístico, é fundamental falar na figura tutelar da propaganda fascista, António Ferro. Este, entre outros, exerceu uma

influência decisiva na atribuição da legitimidade à obra de arte, fundamentando-se numa retórica que apelava à manutenção de um regime político pela vigilância constante da produção, obrigatoriamente enquadrada nos cânones oficiais do regime. Para tal contribuíram um conjunto de acções que não foram exclusivas do SPN mas receberam enorme e importante impulsionamento por parte de algumas revistas, jornais, sociedades científicas e particulares de então, como os concursos e exposições de pintura, embora aferrolhados esteticamente pela censura e pela perspectiva dominante legitimada pelo regime. A vida literária cozinhava-se da mesma forma, com a vigilância dos romances de cariz marxista e a propagação dos romances de tendência moralizadora, nebulosos e piegas, abençoados por uns e criticados por outros, onde se vislumbrava a tendência para escrever sobre as *“almas puras e caracteres de sólida moral”*. Aquilino sobrevivia, com os seus romances construídos em torno do imaginário das gentes da Beira, mas a atribuição de prémios nos Jogos Florais ou outros concursos literários era dada quase sempre a quem estava comprometido com o regime. Melo (2001) anota também, referindo-se a Sampaio Trigueiros e ao projecto de candidatura intitulado *“Pensamento, Literatura e Vida (presença da ruralidade na literatura portuguesa de ficção)”*, que este se afirma contra o neo-realismo e a favor de uma *“literatura de verdade”*, o *“realismo integral (...) condensado em quatro pontos temáticos: a sabedoria popular, a religião tradicional, a família secular e a ordem social imutável”* (Melo, 2001: 158). Mesmo assim, quem lia estes romances, num país maioritariamente analfabeto e pouco devotado a leituras, a exemplo de hoje em dia⁴¹? Restava o cinema e o teatro, veículos de transmissão de canalização de informação privilegiados. Começemos pelo cinema.

⁴¹ Segundo o relatório desenvolvido pelo ISCTE em 2008, o *“Barómetro de opinião pública - atitudes dos portugueses perante a leitura e o Plano Nacional de Leitura”*, apesar de se saber que os hábitos de leitura aumentaram, 68 por cento dos portugueses considera que no país se lê menos do que no conjunto da União Europeia. 79 por cento dos inquiridos reconhece a utilidade da leitura, enquanto menos da metade, 44 por cento, afirma ter hábitos de leitura. O gosto de ler está presente em 58 por cento da amostra e 61 por cento vê a leitura como um prazer. No que toca às capacidades de leitura, 63 por cento dos inquiridos avaliam-nas como sendo boas ou mesmo muito boas. Contudo, o aumento dos hábitos está relacionado com a leitura através das novas tecnologias: mensagens no telemóvel, computador e acesso à Internet. Embora menos acentuado, há também o consenso no crescimento da leitura em outros suportes, como livros, jornais e revistas. A importância da leitura para enriquecimento pessoal decresce consoante o grau de escolaridade, uma vez que 98 por cento dos inquiridos com ensino superior considera a leitura importante ou mesmo muito importante na sua vida. Em contraponto, esta opinião está presente em 50 por cento dos que não completaram qualquer grau de ensino. O gosto pela leitura está presente em 98 por cento dos inquiridos com ensino superior e em 29 por cento daqueles que não têm nenhuma formação. O Barómetro ouviu 1037 pessoas das principais regiões do país, dos 15 aos 65 anos, passando por todos os níveis de escolaridade.

Segundo França (2010: 210) o parque cinematográfico lisboeta contava em 1936 com seis unidades de primeira categoria, cerca de vinte unidades de segunda ou terceira categoria, e as de quarta categoria, mais antigas de todas, estavam distribuídas pela baixa de Lisboa. Todas elas albergavam diferenciadamente os diversos estratos sociais, sendo o filme exibido primeiro nas salas mais caras ou de “estreia” e seguindo depois para as mais modestas, com menos lugares, serviços de apoio e ornamentação, de “bairro”. Já Baptista (2007) fala-nos de um centro de Lisboa delimitado entre a Baixa e o Chiado e que comportava, à altura da inauguração do *Tivoli*, em 1924, o *Olímpia*, o *Condes*, o *Central*, o *Monumental* e o *Chiado Terrasse*, assegurando a existência de dezassete salas de cinema em 1912 e trinta e uma em 1932. De igual modo, alguns destes espaços detinham diversas valências⁴², sendo que o Coliseu dos Recreios era paradigmático nesse sentido. Aí, podia-se assistir a cinema, teatro, circo ou jogos, seguindo o exemplo das salas parisienses e inglesas do século XIX, onde não existia diferenciação nem autonomização das tipologias de exibição públicas. Mas depois da introdução do “sonoro”, o meio cinematográfico vai presenciar as mesmas controvérsias críticas relacionadas com a construção de um projecto identitário para o cinema português. Há quem reivindique uma função social do cinema, há quem tente a unificação de estilo, e há quem critique o emprego de formas folclóricas na sua construção, mas sempre alimentadas por uma produção jornalística que serviu, simultaneamente, de suporte ao estrelato e examinadora em relação ao que se compunha. E o teatro entrou em crise, não possuindo meios para rivalizar com o cinema e cujas querelas o filme “*O Pai Tirano*”⁴³, com Vasco Santana e Ribeirinho nos principais papéis, ilustra paradigmaticamente.

Para França (2010: 231) a crise do teatro explica-se pela concorrência do cinema, a falta de qualidade dos actores e o desinteresse pelo público mais jovem, perfeitamente harmónico com o filme atrás aludido. Acrescente-se a inconstância na actividade profissional, sujeita à lógica dos empresários e circunstâncias

⁴² Não apenas esta sala, mas quase a totalidade das salas na Europa, que se viam sem cadeiras na plateia e onde os espectadores observavam a peça em pé. Bem perto, no São Carlos, acontecia o mesmo durante o século XIX, sendo noticiados inclusive festejos de Carnaval.

⁴³ No filme “*O Pai Tirano*” (1941), um actor do grupo de teatro amador dos Armazéns do Grandella, apaixona-se por uma caixista, sua colega de trabalho. Este vive a agonia de lhe ter que contar que faz teatro, reprovável por uma cinéfila, e procurar estar sempre ao seu lado, ocultando a sua função de actor. O filme retrata a disputa entre o teatro e o cinema, entre a novidade cosmopolita e as formas ultrapassadas de diversão da pequena burguesia.

económicas propícias, e a menor vitalidade dos magazines devotados ao teatro: enquanto os seus congéneres dirigidos a cinéfilos floresciam, estes declinavam rapidamente após a publicação dos primeiros números. É, pois, em Dezembro de 1935, que um conjunto de actores desempregados demanda medidas de protecção da sua actividade. Estes reivindicavam *“a reorganização do Teatro Nacional, instituição de outro, Municipal, criação de um organismo do Ministério do Interior com superintendência exclusiva de regulamentação de empresas e artistas, abolição de encargos fixos, lugares mais baratos, duas ou três companhias pelo país fora, prémios a autores, reforma do Conservatório com diploma de “aptidão cénica” e, por outro lado, contratação de actores de teatro para cinema, e também alívio de censura e de impostos, além de obras no São Carlos”* (França, 2010: 232). Este era o estado do teatro que se fazia na capital, pois supomos que a situação seria bem pior fora do maior centro populacional português. Os jornais da altura são profusos a manifestar que *“o mercado teatral continuava a ser estendal de velharias e, mais do que antes, parecia coisa falida”*, dizia Eduardo Scarlatti nas páginas de *“O Diabo”*, e Norberto de Araújo, no *“Diário de Lisboa”* confirmava que *“o público não vai porque as companhias não tem conjunto e se representa mal; o público perdeu a corrente, desinteressa-se pela declamação, é desconectado pelo cinema fulgurante”* (idem: 241). Acumula ainda a este clima o peso da censura, congruente com a dimensão ética que assiste ao teatro popular vocacionado para os estratos sociais mais baixos, o domínio do teatro de revista e da opereta sobre as formas teatrais. Contudo, a penetração do teatro nos meios rurais⁴⁴, que serviu como factor de educação das classes mais desfavorecidas, insere-se também na política de educação de adultos, promovida pela *Campanha Nacional de Educação de Adultos*, iniciada em 1953. A propaganda fascista utilizava uma arma de implantação mnemónica de alguma eficácia, uma vez que somatizava a intenção socializadora.

Em suma, no que se refere ao plano educativo, vislumbra-se uma crítica às bases filosóficas da escola republicana e assume-se o projecto político de formação para

⁴⁴ Segundo Veiga de Macedo, citado em Melo (2001: 304) *“o esforço desenvolvido, quer para a produção de peças adaptadas ao gosto e ao nível mental das camadas populares, quer para a criação de grupos cénicos nos cursos de adultos, nos centros fabris ou nos meios rurais, quer ainda para o fornecimento gratuito de peças ou para a orientação de agrupamentos dramáticos, patenteia o nosso propósito de aproveitar, em larga escala, o valioso instrumento pedagógico que é o teatro”*

o conformismo social⁴⁵, para o sentido prático e afastamento de grandes cogitações intelectuais. Segundo o *Diário das Sessões da Assembleia Nacional* de 1958 citado por António Nóvoa (1990) “o aluno vive muito de abstrações, vê poucas vezes a realidade dos fenómenos, utiliza em excesso a memória, é obrigado a decorar em demasia, não está em contacto ou está pouco em contacto com a vida, na sua crua realidade” (Nóvoa, 1990: 471). É aqui que encontramos o germe da educação estética, fundado na presença e exaltação do rural, do popular, assente nos pilares do folclore e da etnografia, um “*modelo nacionalista-ruralista-tradicionista da cultura popular, com o duplo objectivo de legitimar politicamente o regime e de estabelecer um consenso social em torno de um conjunto de valores, imagens e práticas culturais*”, como defende Melo (Melo, 2001: 375). Conjuntamente, a encenação de cariz popular evoca a questão tradicionalista para conferir sustentabilidade ética à legitimação deste factor. Ainda segundo Melo, “a *estetização da cultura popular percorreu um duplo caminho: pela incorporação de manifestações materiais em estruturas novas (como as exposições) ou activando as suas manifestações espirituais por intermédio de grupos próprios (como o Teatro do Povo ou o bailado Verde Gaio)*” (idem, 2001: 218).

9.2. O Teatro como veículo de propaganda e organização grupal

O projecto de promoção da arte popular surge enquadrado numa crítica ao vanguardismo modernista e defesa de uma vertente de exaltação nacionalista. Neste contexto, surge o *Fundo do Teatro*, criado em 1950. Identicamente, o *Plano de Educação Popular* foi responsável pela produção considerável de documentos, autorizados pelo SNI a partir de 1953. Contudo, 15 anos antes, já o teatro era considerado um dos meios de elevação do nível intelectual e moral, segundo os estatutos da FNAT de 1935, e neles estava expressa a promoção da criação de organismos periféricos de carácter dramático, assim como a sua revisão de 1940, que promulga a necessidade de incentivar as representações teatrais de carácter popular. A promoção da “arte dramática” insere-se nos propósitos educadores da população rural e urbana. Na dimensão urbana, é proposto em 1945 o *I Concurso de Arte Dramática das Colectividades de Cultura e Recreio*, em Lisboa e Setúbal,

⁴⁵ Moisés de Lemos Martins aponta que a função do ensino era “*inculcar o conformismo e impedir que a escola servisse a mobilidade social*” (Lemos Martins, 1992: 193)

duas áreas urbanas de grandeza nacional. Quanto à dimensão rural, veremos de seguida.

Na altura em que foi criado, o *Fundo do Teatro* teve apoio do *Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais e da União de Grémios do Espectáculo*, funcionou a partir de 1954 e foi extinto em 1986, prestando auxílio em várias modalidades teatrais, como os grupos privados apoiados pelas cidades, empresas ou grupos sociais; organizações de estudantes universitários em Coimbra, Lisboa ou Porto; grupos de teatro experimental, para-profissionais; e grupos de teatro amador, associações recreativas, culturais, desportivas, de bairro ou grupos de trabalhadores.

Fazer teatro em meados do século XX em Portugal, em plena ditadura, era difícil por vários aspectos. Um primeiro, que atravessava transversalmente os grupos, encontrava-se ligado à escassez de oferta formativa de qualidade, que era, como já tivemos ocasião de mencionar, dogmática e perseguida pela censura. Os actores tinham pouca e má formação. Para se ser actor, além do percurso formativo institucionalizado, bastava obter aprovação em provas públicas no *Conservatório Nacional* destinadas a não-alunos. A partir de 1950, quem quisesse ingressar na carreira profissional de artista, submeter-se-ia a um estágio com profissionais e prestaria provas no final perante um júri. A exemplo disso, o teatro amador experimental era feito com amadores, alunos do conservatório, que mais tarde se tornavam actores de reputada celebridade, assim como a figura do encenador era acessória ou quase inexistente. O segundo aspecto prendia-se com a extrema vigilância a que eram submetidas as obras por parte da censura e que o *Teatro do Povo*, criado como estrutura do SPN em 1936, é prova.

Com Francisco Ribeiro como director e encenador, esta organização, debilitada pela fraca qualidade dos actores, conheceu pouca aceitação na digressão realizada pelo país e composta por peças de Gil Vicente, Maeterlinck, Courteline e Tchekov, pelo que foi criado um concurso de peças teatro originais com o objectivo de divulgar autores nacionais associando-lhe, simultaneamente, uma necessária mensagem política normativizada pela membrana censória do Estado Novo. Entre 1936 e 1947 o *Teatro do Povo* realizou 799 espectáculos, visitou 389 povoações e teve 2.088.100 espectadores como assistência, segundo dados do SNI datados de

1948. Regressando à direcção do *Teatro do Povo* em 1952, e após passar pela experiência dos *Comediantes de Lisboa* que permitiu o seu amadurecimento, o caminho trilhado pelo grupo sob mando de Francisco Ribeiro foi substancialmente diferente naquilo que se refere à escolha do repertório, desta vez mais exigente, com actores melhor preparados, público essencialmente urbano e censura política mais frouxa.

Mas não era só o *Teatro do Povo* que passava provações. Em Portugal vivia-se a crise do Estado Novo, a braços com problemas internos, como a tomada do navio Santa Maria e a contestação estudantil, e externos, com as críticas ao colonialismo, motivos que o regime aproveitou para aferrolhar ainda mais a opressão. O *Teatro Moderno de Lisboa*, que entra em cena na década de 60⁴⁶ do século passado, como corrente contestatária (mas amordaçada) face às formas oficiais e controladas de fazer teatro, reflectiu outras objecções que se espalhavam fora de fronteiras: o aparecimento de Grotowsky e do Teatro Pobre, de Peter Brook e do “espaço vazio”, a ascensão do realismo social e psicológico.

Mas o teatro amador não podia ser deixado de fora do auxílio do Estado, pelo que em 1945 foram instituídos prémios às sociedades de recreio dos distritos de Lisboa e Setúbal. Estes eram o *Prémio Augusto Rosa*, para a melhor comédia ou drama, *Prémio Lucinda Simões*, para a melhor comédia ligeira ou farsa e *Prémio José Ricardo* para a melhor opereta. Aliás, Norberto Ávila, em carta de 1971 endereçada a Félix Ribeiro e que consultamos no espólio do Museu do Teatro, chefe da *Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia* do SEIT, aceitando integrar o júri do concurso de teatro amador, aponta que aquele é “*um ambiente que particularmente (lhe) interessa, o do teatro não-profissional*”. No entanto, o projecto de auxílio ao teatro amador remonta a 1943.

Impulsionado pela FNAT e denominada *Teatro do Trabalhador*, esta iniciativa visava promover e formar grupos cénicos populares e construir uma dinâmica traçada em torno do apelo à participação. Segundo a mesma instituição, “o *Teatro do*

⁴⁶ Com o TML surgem os *Comediantes de Lisboa*, os *Companheiros do Pátio das Comédias*, o *Teatro Estúdio do Salitre*, o *Teatro de Sempre*, o *Grupo de Teatro da Sociedade Guilherme Cossoul* e o *Teatro Nacional Popular*, empregando novas metodologias de trabalho e repertórios diferentes.



Trabalhador deve manter um aspecto vivo e gracioso, educando, moralizando, instruindo, sem deixar de ser um elemento de distração. O seu carácter exterior terá de ser habilidosamente oculto, uma lição que se deseja, mas que nunca se impõe.” (citado em Valente, 1999: 157). A lei que mais tarde instituiu o requerimento de apoio aplicado à actividade teatral privada, nº 503, foi apresentada a 10 de Janeiro de 1950, aprovada a 29 de Março e publicada a 16 de Junho do mesmo ano. Estava criado o *Fundo de Teatro*, arquitectado para a protecção do teatro português e nele era contemplado, a partir de 1961, o teatro amador. Assim, os interessados deveriam comunicar, em requerimento próprio, um conjunto de informações relativas à sua organização enquanto estrutura com prioridade para a exploração regular do teatro declamado em lugar fixo, negligenciando a itinerância. Classificaram-se como potenciais interessados o teatro profissional, com forte componente censória e política, o amador, exíguo nos seus recursos, e o experimental, negligenciado pelo estado neste campo.

Em 1959 é lançado o *Concurso de Arte Dramática das Colectividades de Cultura e Recreio e dos Grupos Dramáticos Independentes*. O teatro amador tinha uma competição anual organizada pelo SNI com colaboração da *Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio*, composta por fases regionais e pelas finais. Os géneros a concurso eram o *drama* ou a *comédia dramática*, e em anos subsequentes o *drama* ou a *tragédia*, e a *comédia ligeira* ou *farsa*, e em anos subsequentes a *comédia* ou *farsa*. Das regras do concurso, algumas importantes que com o passar dos anos se foram modificando: a expulsão do concurso aos grupos de teatro que apresentassem actores profissionais, alterada em 1962, e a aceitação da contratação de ensaiadores ou encenadores, que mais tarde conduziu ao género exclusivamente amador e ao amador ensaiados por profissionais.

Verificamos que a atitude do Estado Novo perante as artes seguiu o exemplo das outras formas de fascismo que lavravam pela Europa de início do século XX. Nas palavras de João Bernardo (2002), o fascismo foi uma estética por necessidade, uma vez que *“todo o movimento político que se situe acima das classes e pretenda concilia-las tem de recorrer a símbolos”* (Bernardo, 2002: 734). O fascismo

arrogou-se supra classista⁴⁷, procurou fundir o povo, assumiu o primado da arte como necessidade e, por fim, estetizou a política através de momentos encenados para legitimar a sua própria ideologia. Último movimento cultor do romantismo, louvou a morte e a agressão, politizou o sadismo. Mussolini e Hitler apresentaram-se como artistas que manobravam a carne, derradeiro reduto da existência. Mas aconteceu o mesmo em Portugal, foi este movimento tão terminante que deixou marcas no nosso país? Não, defende Bernardo, porque “*o fascismo português encontrou o seu modelo nas romarias (...) fazendo apologia de tudo o que era pobre e retrógrado, (convertendo) em encenação a própria miséria, o que era mesmo dizer – o país*” (idem: 756). Contudo, a união dos vários movimentos artísticos numa grande “*União Cívica*” que reunisse seareiros, integralistas, anarquistas e republicanos, sucumbiu em detrimento de uma perspectiva nacionalista de direita, ela sim cultora de uma revolução estético-política capaz de mobilizar as massas para um projecto modernista e tradicionalista, sustém Reis Torgal (1998). Assim, o fascismo português diferenciou-se dos seus cognatos europeus pelos seguintes motivos: primeiro, esteve fortemente ligado à cultura burguesa e, segundo, mostrando-se menos empenhado nas encenações de força e poder, mas optando pela exibição encenada do povo e suas virtudes, da cultura popular fortemente incentivada pelo poder central, transformou-o em actor num palco realista manifesto num grande movimento cultor da realidade rural: o concurso da *Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*, “*precisamente porque constituiu*

⁴⁷No discurso de António de Oliveirsa Salazar de saudação e agradecimento ao Porto, em 1949, no Palácio da Bolsa, em 7 de Janeiro, ao inaugurar-se a conferência da União Nacional e a campanha para a reeleição do Presidente da República, podemos verificar esta perspectiva. «Devo à Providência a graça de ser pobre: sem bens que valham, por muito pouco estou preso à roda da fortuna, nem falta me fizeram nunca lugares rendosos, riquezas, ostentações. E para ganhar, na modéstia a que me habituei e em que posso viver, o pão de cada dia não tenho de enredar-me na trama dos negócios ou em comprometedoras solidariedades. Sou um homem independente. Nunca tive os olhos postos em clientelas políticas nem procurei formar partido que me apoiasse mas em paga do seu apoio me definiu a orientação e os limites da acção governativa. Nunca lisonjeei os homens ou as massas, diante de quem tantos se curvam no Mundo de hoje, em subserviências que são uma hipocrisia ou uma abjecção. Se lhes defendo tenazmente os interesses, se me ocupo das reivindicações dos humildes, é pelo mérito próprio e imposição da minha consciência de governante, não por ligações partidárias ou compromissos eleitorais que me estorvem. Sou, tanto quanto se pode ser, um homem livre. Jamais empreguei o insulto ou a agressão de modo que homens dignos se considerassem impossibilitados de colaborar. No exame dos tristes períodos que nos antecederam esforcei-me sempre por demonstrar como de pouco valiam as qualidades dos homens contra a força implacável dos erros que se viam obrigados a servir. E não é minha culpa se, passados vinte anos de uma experiência luminosa, eles próprios continuam a apresentar-se como inteiramente responsáveis do anterior descalabro, visto teimarem em proclamar a bondade dos princípios e a sua correcta aplicação à Nação Portuguesa. Fui humano.» Acresce a esta informação, que no período de 1928 a 1968, Salazar regista maior número de discursos entre 1932 e 1938, sendo os anos de 1933, com 17 discursos, e 1936 e 1937, com 16 discursos, os mais férteis. 46,9% foram feitos em Lisboa e 40,3% através da comunicação social. (Gaspar, 2001)

a modalidade de fascismo mais alheada de uma política de massas, (vendo-se) obrigado a assumir uma maior dimensão estética” (idem: 755).

Actualmente, o continuador do projecto de animação dos tempos livres é a Fundação INATEL (*Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores*). Fundada em 1935 como *Fundação Nacional para Alegria no Trabalho* (FNAT), a INATEL hoje tutelada pelo *Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social*, afirma-se, segundo a informação oficial na sua página na internet

“Como uma Fundação prestadora de serviços sociais, nas áreas do turismo social e sénior, do termalismo social e sénior, da organização dos tempos livres, da cultura e do desporto populares, com profundas preocupações de humanismo e de qualidade, estando presente em todo o Continente e Regiões Autónomas com uma rede de 22 agências”.

Decidimos transcrever o conteúdo da mesma página.

A obra da INATEL abrange uma massa associativa que ronda os 250 mil associados individuais e os 3 500 associados colectivos; uma rede de hotelaria social com dezasseis unidades hoteleiras, três Parques de Campismo, duas Casas de Turismo Rural e dois balneários termais - representando uma oferta global de 4 200 camas - e uma estrutura permanente de turismo social e sénior e de organização das férias dos beneficiários e suas famílias; um Teatro - o Teatro da Trindade; dois Parques desportivos - o Estádio 1º de Maio, em Lisboa, e o Parque de Ramalde, no Porto, além de estruturas de apoio à cultura popular e ao desporto amador que promovem a assistência técnica e financeira do movimento associativo, cultural, desportivo, etnográfico, folclórico ou recreativo, de base empresarial ou local, no Continente e nas Regiões Autónomas.

A grande diversidade de sócios do Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL) leva,



anualmente, a que a instituição organize e promova um conjunto vasto e diversificado de actividades culturais. Escolas de Lazer, Teatro Amador, Cinema e Música são algumas das áreas de enfoque do programa. As Escolas de Lazer oferecem um conjunto diversificado de cursos em diferentes áreas temáticas para ocupação dos tempos livres, promovem espaços de criatividade e inovação e momentos de descontração e enriquecimento pessoal, com cursos nas áreas da Olaria, Cerâmica Decorativa, Pintura em Azulejo, Gesso e Marfinites e Introdução à Escultura; No domínio das Artes Plásticas e Visuais, com cursos de Desenho, Iniciação à Pintura, Pintura a Óleo; e na área dos Trabalhos Manuais e Tradições, com formação em Bordados Tradicionais, Tapeçaria de Arraiolos, Corte & Costura, Joalheria em Esmalte, Arranjos Florais, Origami Arte Japonesa de Dobragem de Papel, Decoração de Mesas para Festas, Danças de Salão, Culinária Internacional.

Quanto ao Teatro Amador, o INATEL desenvolve um plano de apoio ao Teatro Amador a nível do país, através de subsídios, equipamentos ou envio de documentação necessária para o desenvolvimento e dinamização dos grupos amadores. Em relação ao cinema, são organizados por todo país, ao longo do ano, Ciclos de Cinema em cooperação com as estruturas locais.

O INATEL aposta também num forte apoio às Bandas, Coros e Escolas de Música mediante atribuição de subsídios, concessão de instrumentos musicais e outro material e cursos de desenvolvimento e aperfeiçoamento de jovens músicos. Os cursos permitem o contacto com novos repertórios e novas metodologias no domínio da música, sendo as acções desenvolvidas por todo o país.

O INATEL desenvolve um papel activo na área da Etnografia e Folclore. Aposta na preservação e divulgação da cultura portuguesa, tanto no país como no estrangeiro. Para o efeito, são atribuídos diversos apoios



como: subsídios (para aquisição de instrumentos, traje e acessórios) e orientações técnicas aos grupos.

O INATEL é também proprietário do Teatro da Trindade que se situa entre o Carmo, o Chiado e o Bairro Alto. O Teatro da Trindade é um dos mais belos teatros clássicos da Europa, dotado de excelentes condições para a realização de todo o tipo de espectáculos teatrais ou musicais. Inaugurado a 30 de Novembro de 1967, por ali passaram nomes famosos da cena artística portuguesa. Foi adquirido pela FNAT em 10 de Maio de 1962 (hoje INATEL), que o restaurou e equipou em 1967. Actualmente, tem continuado a servir a cultura portuguesa, apresentando espectáculos de Ópera, Teatro, Bailado e Concertos Musicais.

O INATEL possui um Arquivo Histórico / Centro de Documentação do Lazer do INATEL preserva e trata o espólio documental do Instituto desde os tempos da FNAT (1935) até aos nossos dias. Segundo eles, trata-se de um projecto inovador desenvolvido com a intervenção de peritos conceituados nas várias áreas de documentação e arquivo, recorrendo a meios tecnológicos avançados.

Esta iniciativa coloca à disposição de estudiosos e do público em geral um conjunto de documentos, em diversos suportes, sobre a história de uma instituição criada para ocupar os tempos livres dos trabalhadores. Pioneira em actividades na área do turismo, desporto e cultura, o INATEL tem tido um papel relevante no desenvolvimento regional, sobretudo, quando a interioridade apresenta dificuldades no acesso à cultura. Com um espólio vastíssimo na área documental, destacando-se os serões para trabalhadores, óperas e outras actividades que envolveram a sociedade, posicionam o INATEL como umas das instituições que melhor poderá contribuir para o estudo da história das ideias sociais e políticas do último meio século.

No distrito de Vila Real, a INATEL presta a ajuda enunciada ao conjunto de colectividades que entramos em contacto, mediante o pagamento de subsídios por peça de teatro, formações, apoio logístico, entre outros. Ainda segundo a sua página, o INATEL informa que dá apoio aos diversos CCD'S (*Centros de Cultura e Desporto*) associados *“intervindo directamente em quatro das áreas culturais onde desempenha, com acentuado relevo, a sua actividade cultural: Cinema, Etnografia, Música e Teatro (...) abrangendo, de forma directa, mais de 300.000 cidadãos, desempenhando um papel fundamental na preservação e dinamização do património cultural português. (...). Instituídos desde 2001, os planos nacionais de apoio abrangem um investimento que, até à data, ronda o valor global de três milhões de euros, distribuídos por cerca de 3.000 associações.”* Os apoios têm um valor máximo de 2500 euros e os associados ficam obrigados a oferecer uma actuação gratuita no seu distrito.

9.3. As lutas de demarcação de uma ideia de teatro nacional.

A revolução de Abril de 1974 também deu o seu contributo às formas de fazer teatro. Eugénia Vasques (1999) e António Pinto Ribeiro (2001) traçam a panorâmica das artes em Portugal, anotando algumas referências sobre o teatro nacional. Segundo ele, existiram três fases onde coexistiram formas de manifestação artísticas de grande homogeneidade estética. Vamos apenas referir-nos ao teatro, esquecendo as restantes por razões óbvias, pontuando com o valioso tributo de Vasques para esta rubrica e para uma história recente do teatro em Portugal.

Ao primeiro momento, balizado entre o período pós 25 de Abril e finais da década de setenta, chamou *“a cantiga é uma arma”*, expondo toda uma lógica de construção colectiva e de discussão da obra de arte à luz de um paradigma político que reivindicava a presença e a participação. Herdeiros da revolução e dos seus ideais, grupos de teatro independente como *“A Cornucópia”*, o *“Grupo de Teatro de Campolide”* ou *“A Comuna”*, organizariam ciclos de itinerância no sentido de alfabetizar cultural e esteticamente uma população sedenta de ver ser representadas peças de autores proibidos pela ditadura fascista e reivindicariam apoios do estado para a sua realização sustentada. Vasques considera que esta



fase durou apenas entre 1974 e 1976, e o teatro praticado nesse período estava conotado com o realismo social, congruente com a denúncia social. Data de então a discussão sobre o valor do teatro como serviço público, responsável pela criação de uma estrutura de formação e apoio aos actores, o *Centro Dramático de Évora* (CENDREV). O segundo momento foi apelidado de “*querer ser desesperadamente moderno*”, afirmando que se assistiu a uma crítica do modelo anterior e que reflectiu todas as transformações observadas na década de oitenta do século XX: a entrada na CEE, a influência do pós-modernismo nas artes, a abertura ao estrangeiro e a maior visibilidade de Portugal no contexto mundial, assim como o regresso de portugueses que haviam estudado no estrangeiro e que, transportando essa herança, a quiseram aplicar ao tecido artístico nacional. No teatro pontificaram o *ACARTE* e o *Festival Internacional de Teatro*. Vasques considera ser um período de solidificação, balizado entre 1974 e 1984. É nesta altura que surgem os grupos como *O Bando*, *Casa da Comédia*, *A Barraca*, *Seiva Trupe*, *Teatro de Campolide* ou actual *Companhia de Almada*, *Art’Imagem* e *Companhia de Teatro de Braga*, que se juntam às existentes *Teatro Experimental do Porto* (1953), *Teatro Experimental de Cascais* (1963), *Teatro Estúdio de Lisboa* (1964), *A Comuna* (1972) e a *Cornucópia* (1973). O terceiro momento conhece o nome de “*já somos internacionais, só nos falta ser cosmopolitas*”, e situa-se do início dos anos noventa aos dias em que o autor escreve o seu artigo, 2001. Neste período assiste-se ao triunfo da estética da sociedade do espectáculo, o que provocou alguma crise nos grupos de teatro históricos saídos da revolução. Segundo Pinto Ribeiro, a sua reacção registou-se na aposta em novos dramaturgos nacionais, acusando-os, por inerência a todas as outras áreas artísticas, de “*pré-modernos*” e “*ausentes de uma representação actualizada no mundo*” (Pinto Ribeiro, 2001: 230), lamentando-se da inexistência de perspectivas e projectos experimentalistas, de pouca investigação no sector e deficiente formação na área.

Por sua vez João Pinharanda (2005) afirma que, no campo das artes e até à ascensão do fascismo, pontificava o naturalismo expresso em telas onde o sentimento saudosista imperava, com Amadeo de Souza Cardoso a destacar-se como pintor de vanguarda artística. Com o fascismo, aquilo que se entendia por modernismo era uma súpula de opções estilísticas referenciadas a António Ferro



que denotava *“um espírito de assimilação superficial e eclético, mundano e cosmopolita, das respostas vanguardistas dos anos 10, construído na ignorância quase total dos desenvolvimentos seguintes (expressionismo, surrealismo, abstraccionismo geométrico) ou assimilando-os numa elegância superficial e prolongando quase consensualmente esse modo dominante de fazer até meados dos anos 40”* (Pinharanda, 2005: 256). Contudo, coexistiram com o modelo oficial correntes disruptivas como o surrealismo, o neo-realismo e o abstraccionismo, sendo importante notar que Pinharanda se refere a artes de vanguarda e nunca à cultura popular.

Já Idalina Aguiar de Melo (1993) discute o assunto da penetração de uma forma específica de teatro, de influência alemã, tributário do conceito de semi-periferia de Boaventura de Sousa Santos. Segundo a autora, *“aplicar o conceito de semi-periferia à problemática da cultura em Portugal pressupõe, à partida, o reconhecimento de lugares de ambiguidade e contradição típicos de uma cultura aberta a influências centrais, mas capaz de preservar uma margem de autonomia que salvaguarda a sua própria identidade, podendo, inclusivamente, tornar-se, por sua vez, referencial de sentido em relação a outras culturas, ditas periféricas”* (Aguiar de Melo, 1993: 558). Para a autora, o teatro português sofreu influências externas e vive de um cosmopolitismo favorecido pela revolução de Abril e queda da ditadura fascista, que permitiu uma maior abertura às mesmas forças, mas sublinha as críticas feitas no período pré e pós-25 de Abril, amplificando as vozes de quem se queixava da existência de um teatro comercial com pouca qualidade e de um Teatro Nacional demasiado académico. Nesta techedura, e vivendo do lado de fora da trama, o teatro reivindicado por um público e corpo teatral intelectualizado, encontrava-se à margem, censurado ou reprimido. De igual modo, e corroborando algumas opiniões de Pinto Ribeiro, o teatro do pós 25 de Abril encontrava-se desactualizado por desconhecer e se encontrar longe do teatro de vanguarda feito no estrangeiro, nomeadamente na Alemanha, que estava na linha da frente, assim como pela *“falta de preparação da maioria dos nossos homens de teatro”* (idem, 570). Desta forma, a adaptação ao contexto sociocultural português de peças de autores de outro universo cultural, resultaram da pior maneira, no



dizer de Gastão Cruz, citado pela autora (idem, 571): peças extremamente conservadoras, reivindicando uma revolução na linguagem teatral.

Todo este caldo cultural condensa formas de fazer teatro⁴⁸, perspectivas estéticas e políticas, que formulam estéticas culturais passíveis de apreensão. Quando, no início deste texto, nos referíamos ao objectivo de procurar os moldes de uma epistemologia de cena, julgamos que a asserção de Dubois (2007) caracteriza na perfeição o teor das nossas formulações, uma vez que maximiza a componente empírica. A etnocenologia, embora escassamente desenvolvida e insuficientemente matizada pelo autor, apresenta-se como um enquadramento auxiliar para a sociologia do teatro, e surge enquanto “*o estudo das práticas performativas das comunidades culturais do mundo (...) empregando os seguintes critérios: concepção estética do evento, ficcionalidade, prazer do jogo e gratuidade da acção*” (Dubois, 2007: 22).

Fica formulado um conceito chave que nos vai orientar de seguida. Em páginas anteriores procuramos perceber duas coisas: primeiro, oferecemos uma visão sobre os contributos da antropologia e sociologia do corpo e da sociologia do teatro para melhor enquadrarmos a reivindicação conceptual de Dubois; em segundo, e em jeito de resumo, anotamos a influência vertical sob os moldes de fazer teatro. As discussões sobre as suas formas legítimas de o fazer perdem-se no tempo e afiguram-se como intrínsecas ao fenómeno. Somos conhecedores de que com o advento da modernidade e a constituição de uma classe erudita e crítica relacionada com este ofício, que teorizou e apreciou as obras de arte, pronunciou uma incisão mais profunda. Mas a alfabetização das camadas populares serviu para contrabalançar a colocação de estatutos e classificações geradas em torno do fenómeno artístico, assim como a progressiva utilização dos tempos livres concebeu formas particulares de fazer teatro por parte dos estratos sociais pouco letrados. O teatro visto a partir de cima passou a contar com uma perspectiva que

⁴⁸ As mudanças sociais não são incorporadas homoganeamente. Por exemplo, avoca Duvignaud, na transição renascentista alguns indivíduos foram exemplo do espírito do tempo, mas outros mantiveram as reminiscências do passado e demonstraram-nas na prática. Em simultâneo, a alteração de uma ordem social teve reacções por quem possuía formas de estar e viver em sociedade, distintas das impostas. Em relação à dramaturgia deste período de transição paradigmática, surge o indivíduo que irregularmente age e que sofre a pressão e punição do todo social, mas na Grécia o teatro reflectiu as mudanças políticas e o aparecimento de uma noção de individualidade pública, observando-se a tensão entre a individualidade culpada e a sua acção dramática no colectivo, entre o bem público e o valor individual.



parte de baixo, espartilhada contudo pelas classificações simbólicas reproduzidas pela visão dominante mas, em todo o caso, não mais silenciosa, apesar de obediente. Neste sentido, julgamos que, mais do que uma concepção particular originária na crescente formação de actores e vertida na própria cena, se podem encontrar formas cinésicas particulares no teatro amador.

Um último aspecto que não pode ser omissos, relaciona-se com a proposta de Manuel Carlos Silva (2009: 101): não devemos autonomizar a análise da sociologia da vida quotidiana de um exame da estrutura de classes, mas sim enquadrar níveis de análise organizacionais e socio-estruturais. Indagando-nos sobre o sentido da acção social, vamos procurar apreender os significados de estruturação das práticas sociais que se organizam em torno de um objectivo, que, em si, representa a produção de cultura e a construção da sociedade. *“A sociologia dos estilos de vida é passível de controvérsia na medida em que, não sendo estruturante das classes sociais, é, por um lado, incapaz, por si só, de fornecer um quadro explicativo autónomo da acção social; e, por outro, desde que não desligada dos quadros espaço-temporais e dos demais constrangimentos e oportunidades de cariz estrutural e organizacional, pode ser reveladora de posições e processos, sobretudo ao nível micro-social”* (Silva, 2009: 111).

10. Aproximação ao terreno – os grupos de teatro amador.

Penetrar no terreno implica entrar em contacto com o outro, partilhar as suas referências e, num plano compreensivo, abstrair comportamentos e filiá-los a modelos de organização social. Iniciamos a pesquisa em finais de Julho do ano de 2008 e fomos até à aldeia de Souto Maior, concelho de Sabrosa, situada no distrito de Vila Real. No dia 27 de Setembro de 2008 visitamos mais três locais onde projectávamos realizar a nossa investigação: Favaios, São Mamede de Ribatua e Sanfins do Douro, concelho de Alijó, distrito de Vila Real. Em Favaios e em Sanfins do Douro contactamos directamente com os responsáveis pelo grupo, mas em São Mamede de Ribatua apenas registamos o contacto da responsável. De seguida, encontramos os responsáveis pelo grupo de teatro de Lordelo. Estava em marcha a investigação. Vamos agora passar em revista o resultado do trabalho de investigação empírica junto de alguns grupos de teatro do distrito de Vila Real.

10.1. O Grupo de Teatro de Souto Maior, de Sabrosa – Vila Real.

A nossa atenção tinha sido captada uns dias antes por um cartaz que anunciava as festividades na aldeia, inauguradas com teatro amador e sublinhada com o título “Noite de Teatro em Souto Maior”. No dia aprazado, dirigimo-nos a aldeia para encetar alguns contactos junto dos elementos do grupo, que desconhecíamos completamente. A presença de alguém estranho à aldeia fez levantar perguntas escondidas, e os olhares directos e indagadores só foram ultrapassados quando encontramos amigos comuns e as referências mútuas eliminaram as desconfianças. Apresentado como sociólogo e “*senhor professor*”, circunstância que os populares pareceram apreciar, e “introduzido ritualmente no grupo” pela mão destes contactos, foi-nos fácil entrar nos bastidores. Antes, adquirimos bilhete que nos custou “5 teatros” e que anunciava “*um drama em três actos*”, “*A Promessa*” de Bernardo Santareno⁴⁹ e uma “*comédia em um acto*”, “*O Julgamento*”, de autor desconhecido. Com ordem de conservar o bilhete até ao fim da noite e vigiando a cadeira número noventa, trocamos algumas impressões com os actores.

⁴⁹ Bernardo Santareno, pseudónimo literário de António Martinho do Rosário (1924/1980). Nascido em Santarém, foi médico. A obra *A PROMESSA*, de 1957, insere-se na perspectiva de luta a favor da liberdade e a dignidade do homem face a todas as formas de opressão, que a ditadura fascista portuguesa representava.

“- Há quanto tempo fazem teatro aqui?

- Já há muitos anos teatro. Ultimamente faleceram-nos dois colegas e estamos a tentar...

- Quem faz parte do grupo de teatro?

- Nós, o grupo todo...

- Tem relações próximas, são família?

- Alguns somos família...tenho cá a minha irmã, tenho cá o meu filho, a minha filha... somos primos, somos vizinhos...

- Se perguntássemos, quantas famílias víamos aqui?

- Ora...uma... duas... com o Paulo, três famílias...

- Há quanto tempo estão a ensaiar?

- Desde Abril... é “A Promessa” do Bernardo Santareno...

- E os ensaios, decorriam a que altura?

-Todos os dias! Por volta das nove horas da noite começavam, até onze e meia, meia-noite...

- Quatro meses?

- Sim...”

Antes do espectáculo, teve lugar uma cerimónia de pesar por dois membros que haviam falecido meses atrás, carregada de emotividade⁵⁰. Este excerto foi o primeiro registo obtido em toda a investigação que levamos a cabo, e por isso o mais impreciso e estreito. Nota-se a timidez na exploração, a exiguidade de informações profundas, a limitada atenção e disponibilidade de ambas as partes. É bem verdade que não assistimos a qualquer ensaio do grupo de teatro, limitando-nos a servir de espectadores do produto final. Contudo, transpareceram uma série

⁵⁰ A homenagem compreendeu a exibição de um extenso conjunto de apresentações em *Power Point*, com suporte musical e partilhando o código estilístico das homenagens televisivas, e a oferta de um ramo de flores à família dos vitimados.



de questões a tomar em conta e que nos iriam certamente dirigir os próximos passos. Afigurava-se claro que era necessário perceber a existência de laços de solidariedade consistentes e alicerçados no sentimento de pertença solidária ao grupo. Com o tempo, veríamos se esta inferência seria comprovada. O objecto estava a ser construído aos poucos, prestava-se a explorações e não se limitava a confirmações teóricas. Com isto, assistimos ao espectáculo, aproveitando para tirar algumas fotos do palco e vigiar a assistência, agitada do início ao fim talvez pelo excessivo calor que se sentia na sala e pelo desconforto das cadeiras. Aqui e ali sobressaia o choramingar pungente de quem se recordava dos falecidos, o choro compulsivo de crianças de colo que eram sossegadas primeiro e depois transportadas para fora da sala, o rebuliço cíclico em direcção ao bar da comissão de festas nos intervalos das duas peças, o ansioso marulhar da festa que se precipitava na rua, desatenta à acção dentro do pavilhão. No fim, conversamos com os actores e fomos convidados a participar no lanche que então se estava a montar. Estava dado o primeiro passo da investigação.

Passado um ano após a nossa última presença em Souto Maior, regressamos à aldeia no dia 13 de Julho de 2009. O grupo de teatro ensaiava *“Posto Territorial de Fezes de Baixo”*, uma comédia original, e *“Leonardo, o Pescador”*, o drama, de Batista Diniz. A peça foi-lhes facultada por um ancião, antigo ensaiador e homem de teatro da aldeia. Actualmente encontra-se bastante debilitado, mas os nossos informadores confessaram-nos que reagiu com algum desdém à sua montagem. *“Faltam actores de jeito para a fazerem”*, dizem ter declarado.

Mais uma vez, a festa da aldeia serviu como mote para o teatro. A memória de se fazer teatro em Souto Maior por altura da festa remonta à década de cinquenta do século passado, e alguns dos actuais actores e ensaiadores já foram orientados por esse ensaiador. Segundo contam, era bastante respeitado e austero durante os ensaios, não admitindo sequer que alguém dissesse alguma asneira na presença de público feminino, nem que os actores falhassem aos preparativos. Alguns até eram feitos ao domingo, depois da missa. O resto era feito à noite, depois do trabalho. Os espectáculos eram realizados no largo da aldeia, cortando todas as ruas de acesso e construindo palco em madeira. Quanto à plateia, era improvisada

na rua, com lugares sentados ou em pé. A actual sala de espectáculos onde este grupo de teatro trabalha está instalada no edifício da associação cultural da localidade, e compreende ainda um bar e um campo de futebol no exterior.

Quando chegamos a Souto Maior, um informante conhecido do ano transacto acolheu-nos efusivamente, alertando-nos para o programa das festas. Era composto por baile com conhecidos grupos de música pimba, procissão, teatro e um ousado *show* de *strip-tease* pelas duas da madrugada que levantou de imediato receio a uns, espanto e expectativa a outros e reprovação moral a outros mais. Fomos convidados a entrar e relembramos contactos e presenças anteriores. Os actores mostraram-se simpáticos e acolheram-nos favoravelmente. Ensaiaava-se a comédia, “*Posto Territorial de Fezes de Baixo*”. Sentamo-nos em silêncio, a tirar notas, a fotografar e registar em formato vídeo o que se ia fazendo.

No palco, três actores representavam uma cena numa esquadra, sem dominarem o texto. Constantemente orientados pelo ponto, o que estava insuficientemente decorado brotava aos repelões. Alguém avisou que estreia seria dali a quatro dias. Os actores concentravam toda a sua energia em posturas desarticuladas e em constante desequilíbrio, apelando ao humor físico, com quedas aparatosas, palmadas nas costas e chapadas na cara. Os sotaques eram experimentados, avaliados e retirados, sem alguma direcção. Outras vezes eram tentados, esquecidos e utilizados novamente. A forma de interacção em cima do palco era primordialmente feita recorrendo ao contacto físico. Para estes actores falar e chamar a atenção é tocar, interagir é entrar em contacto e narrar é tocar no cenário ou nos adereços, exemplificando o que se observa. Ou seja, cada vez que havia uma contracena entre dois actores, estes tocavam-se para chamar a atenção um do outro, e cada vez que um actor queria salientar um ponto de vista, batia num elemento cénico, dando sonoros murros na mesa, por exemplo. Isso provocava o riso de quem assistia, mas impossibilitava a percepção e acuidade correcta das falas.

Em relação à disposição do cenário, observamos que a cena se encontrava deslocada para a direita, da mesma forma como havia sido em “*A Promessa*”, realizada no ano transacto. O ensaio corria sem haver lugar a correcções nem



paragens, até que a meio deste entra em cena uma actriz de cadeira de rodas e molas de segurar a roupa nos dentes, criando um efeito cómico perceptível e partilhado pelo grupo. Atrás da cadeira de rodas, uma matrícula de automóvel onde haviam escrito “*Belmira Moncosa*”. Todos se riram, lançando-nos olhares de aprovação, quase solicitando que certificássemos a tendência cómica da exibição. Acabado o ensaio da comédia, revelando que nem lhe queriam dar muita atenção aos pormenores, iniciou-se o ensaio de “*Leonardo, o Pescador*”.

Este drama narra a história de um pescador que vê a sua filha seduzida e desonrada por um visconde, e parece ter sido muito representado no distrito de Vila Real no século passado. A cena está marcada ao centro, girando em torno do lugar do ponto, e os actores são muito económicos nos movimentos, apostando em reproduzir na íntegra as suas falas. Quem entra em cena toma o meio e assume o protagonismo. A palavra é que conta, e o movimento aparece como sequência natural da narrativa. Assistimos a várias cenas em que este aspecto é evidente. Por exemplo, durante o pedido de casamento da filha de Leonardo, Margarida, esta não se sente afectada pela conversa que se desenrola na cadeira imediatamente ao seu lado, permanecendo sentada, imperturbável e quase alienada. Na cena do incêndio, quando o Visconde rapta Margarida com ajuda de Aniceto, o criado traidor, Leonardo, precipita-se sobre o chão gritando impropérios e solicitando a ajuda da Senhora da Luz, padroeira dos navegantes, vendo que as portas fechadas se opõem à sua fuga. A cena do Visconde com Margarida, de tensão após o rapto consumado, é vista apenas como uma conversa com alguma animosidade entre os dois, e não passa daí. Outro aspecto fundamental é o solilóquio. Este marca alguns momentos chave, revelando a sequência da narrativa. Cheia destes artifícios dramáticos, era especialmente do agrado do público, que aproveitava para enviar as suas mensagens e comentar em voz alta o momento e o desenrolar da cena. Mas isto eram ensaios e a estreia estava ao virar da esquina.

No dia 15 de Julho regressamos a Souto Maior, para assistir aos últimos preparativos para a peça. Os elementos do grupo de teatro limpavam a sala e colocavam as cadeiras em posição, distribuindo-as pela plateia. Assim que acabaram esta tarefa, encontraram-se todos no palco a combinar que adereços de

cena trariam para preencher o cenário, assim como o que cabia a cada um trazer para o lanche de final de espectáculo. Uma actriz anotava tudo num caderno à medida que a palestra decorria, instigando-se mutuamente na dádiva. Este processo durou cerca de vinte e cinco minutos. Quando terminou, o ensaio iniciou-se sem mais demoras segundo os processos já aqui narrados. Aproveitamos para tirar fotografias e fazer filmagens dos movimentos cénicos. Enquanto o ponto seguia o texto dos actores, estes movimentavam-se em redor da sua casinha, esfregando as mãos e pontuando alguma ênfase necessária com gestos tendencialmente mais expressivos. Devido ao comprimento das falas, a contracena aguardava expectante pela sua deixa, vagueando na sua frente.

No dia 17 de Julho chegou finalmente a estreia da peça. Era muita a animação dentro e fora do palco. Na rua, o clima de festa de aldeia; na plateia, uma sala bem composta e ansiosa pelo teatro; no palco, os últimos preparativos faziam-se e a cena arrumava-se, pela primeira vez.

Para fazer o primeiro acto, um cenário simulava uma casa rude de granito; no segundo acto, uma casa senhorial com cadeiras e mesas; no terceiro acto, um fantástico jardim pintado e árvores em *“trompe l’oeil”*. Todas as marcações, todo o ambiente dos ensaios, florescia agora e os actores empenhavam-se ao máximo. O jovem que iria fazer de Leonardo, de calça e camisa, cabelo embranquecido por um produto capilar; o Visconde, de fato preto, camisa branca e de laço; Margarida, vestida de saia e blusa e de flor na orelha; Aniceto, vestido como pescador, de sapatos de vela e calças arregaçadas; os dois amigos do Visconde, esperavam para se vestir, durante o segundo acto; e a mãe do Visconde, de cabelo arranjado em tons acaju. Entre cenas, a ajuda de mais duas pessoas era preciosa e os adereços de cena, combinados nos dias anteriores, estavam colocados no seu lugar. Na bilheteira, outro elemento do grupo cobrava bilhetes. As pancadas de Molière ouviram-se, começou o espectáculo e com ele as revelações. Durante os ensaios tivemos a ocasião de assistir a um conjunto de indicações que apontavam no sentido do espectáculo ser feito com uma orientação cénica acentuada pelo texto. E isso permaneceu. Vejamos as situações.



Uma primeira cena é a dos charutos. Quando o Visconde entra em cena para aliciar o criado Aniceto, oferece-lhe um charuto que vai fumando até ao fim. Posteriormente, no momento em que Leonardo entra em casa e repreende o seu criado Aniceto por não trabalhar em condições, ele esconde o charuto a um primeiro momento e finge que o apaga. Mas com o desenrolar da cena e com a nova entrada do Visconde, Aniceto deixa de guardar reverência a Leonardo, apesar de o texto indicar o temor. Ambos actores não sabiam que fazer com o charuto, introduzido apenas no dia da estreia, manipulando-o entre os dedos e apreciando o seu sabor, num propósito completamente deslocado da intenção da cena. Na cena do incêndio, passa-se a mesma coisa. Leonardo vê que a casa está em chamas, e estas brotam de dois maçaricos colocados nas duas portas laterais. Riso geral, em cena dramática de um homem em risco de morrer carbonizado. Na passagem do rapto, mal resolvida nos ensaios, Margarida não grita e espera passivamente para ser raptada. Em todos estes aspectos, algo sobressai: parece ser dada muita liberdade ao actor para que se expresse corporalmente sem alguma direcção. Fundamental, sempre, é o texto. No final da peça, partilhamos a merenda comunitária e negamos a permanência para a festa. Despedimo-nos, prometendo voltar no ano seguinte.

Passado um ano, no dia 4 de Julho de 2010, regressamos a Souto Maior, após contacto antecipado com a responsável pelo grupo. A peça deste ano tinha como nome *“Uns Comem os Figos e a Outros Rebenta-lhes a Boca”*, fotocopiada de uma reprodução antiga que o grupo conseguiu arrumar. Desta vez, só uma comédia iria ser feita. Ficava no ar a dúvida sobre o bom curso do grupo.

Encontramo-nos com os actores perto da hora prevista para o início do ensaio, num domingo à noite. Eram 21.10 e apenas quatro deles estavam presentes. Faltavam duas pessoas, e as manifestações de desagrado já se sentiam. Alguém disse que *“apenas esperava mais dois minutos”* e eis que surgiam os restantes que comprovaram o mal-entendido: o ensaio estava marcado para as 21.30. Depois das apresentações, os actores entregaram-nos alguns inquéritos que tínhamos deixado desde o ano transacto. Outros foram realizados na hora.



Os ensaios tinham começado há bem pouco tempo. Apenas duas semanas antes, pelo que a peça iria para cena com cerca de um mês de ensaios. Esta conta a história de uns contratempos montados por uma criada, com o objectivo de desviar um indivíduo de um casamento acertado com uma mulher que estava apaixonada por outro, enredo tão ao gosto das camadas populares. O palco estava montado como havia ficado no ano anterior, sem nenhuma mudança. O mesmo cenário de fundo, os interiores de uma casa. O ponto, antigo actor e novo nesta função, assumiu o seu lugar e ia repetindo o texto. Em cima do palco, uma mesa onde os actores preenchiam inquéritos. Na plateia, a anterior responsável por pontuar, dava indicações sem revelar grande incisão. Este ano, por questões de saúde, não esteve completamente disponível e, explicando-o no final do ensaio a metade do grupo, que também serviu de suporte emocional para o facto, talvez tenha sido por isso que os ensaios estavam tão atrasados e sem ritmo. Da plateia, ia incentivando os actores e dizendo para *“falar mais alto”*, alertando para a necessidade de *“saber o papel e estar abstraído dos outros”*. Captamos as indicações.

“- Há correcções a fazer?”

- Muitas! Ainda não dá para perceber a história. Vocês têm apenas menos de quinze dias. E tendes de fazer dois ensaios por noite, no mínimo! E este menino está muito mal...tudo gira à volta deste menino! Não sei de que é que ele está à espera. E outra coisa: o Zé Júlio, o papel que é, não faz o papel em condições! Brincar é brincar, e chamem-me antiquada, chamem o que quiser. Eu já o avisei, mas ele insiste! Ele tem um papel...ele tem o papel principal desta porcaria! O que eu lhe disse, já deu para entender o que é que eu quero dele!

Esta peça já havia sido feita há cerca de trinta anos atrás, pelo que o mimetismo com as antigas prestações era clamado e exigido. Hoje está tudo mudado e diferente. Segundo a responsável,

“Eles não querem trabalhar! E coitados, onde é que antigamente havia uma casa assim para trabalhar? Era ensaiar num barraco... se tu soubesses! Eu já fui ensaiar para a Codeceira, para o Zé Bernardo, em

garagens, no quinteiro...e tudo gente do campo! Vinham ao fim da tarde de trabalhar de estrela a estrela, sem condições e... alugava-se palco! lam todos para Sanfins! E quando o pano levantasse, cuidado! Não havia ponta de barulho e as pessoas sabiam o papel na ponta da língua! Mas nós, em vez de progredirmos, regredimos! Tudo pessoas pobres! Dinheiro para ir às comédias não faltava, em bancadinhas! Fizeram “As Pupilas do Senhor Reitor” e as bancadas vieram todas abaixo...” A Vida de Cristo”, “A Severa”. E eram feitas na rua, no largo... muitas vezes no pátio do senhor Miguel, conforme... a “Maluquinha de Arroios” foi no Pial. Eu era ponto atrás do palco! Dava luta! Agora...qualquer dia desisto! Tudo quer ir para a discoteca...”

A nossa intuição revelou-se acertada. Os problemas de saúde da responsável pelo grupo, fizeram com que o grupo, na sua ausência, reunisse e consensualmente votasse pela suspensão dos ensaios e cancelamento da peça de teatro. Esse ano não haveria teatro na festa de Souto Maior. O grupo estava dissolvido. Mas passado um ano, voltamos a contactar a responsável, já saída da prolongada convalescença. Por termos trocado palavras de amabilidade mútua, informou-nos que nesse ano *“também não fariam um teatro”*, embora anunciasse que estaria nas cogitações dos outros membros levar à cena uma peça. Quisemos comprovar e indagamos os responsáveis. Mas nada aconteceu esse ano. O grupo não se conseguiu organizar.

10.2. Grupo de Teatro de Sanfins do Douro, Alijó – Vila Real

Na tarde de 27 de Setembro de 2008 estivemos em Sanfins do Douro, ajudados por um contacto que nos informou da existência de um grupo de teatro amador nessa localidade. Com as vindimas a decorrer conforme o calendário agrário, tivemos de esperar que essa tarefa acabasse para que nos pudesse dar algumas informações iniciais. Como combinado, encontramos-nos com um elemento responsável pelo grupo. Seguimos o critério da temporalidade, colocando aqui o resultado dos primeiros contactos estabelecidos, pelo que esta entrevista é muito incipiente e serviu de propósito exploratório.

“- Quantos anos têm este grupo de teatro?”

- O grupo de teatro tem mais de quarenta anos e eu posso-lhe dizer que já participei em algumas peças... eu sou um amador, um auto-didacta...agora estamos a pensar fazer mais uma peça para inauguração da sala de teatro, que vai ser melhorada⁵¹...nesta altura estamos parados...

- Se quisermos arranjar um arco temporal, qual a idade do teatro em Sanfins?

- Ui... íamos aí para 1909... já tem mais de cem anos...

- Que género de peças faziam?

- Musicais, operetas...

- Em que espaço?

- Na rua... palcos improvisados... estes teatros eram geralmente feitos por altura das festas... na Festa da Senhora da Piedade... geralmente aí... isto tem uma tradição teatral fora do vulgar... se perguntar a uma pessoa de idade se já fez teatro, fez pelo menos uma vez... (...) fez-se a “Rosa do Adro”... mais tarde começou-se a optar por fazer Bernardo Santareno, quase tudo dele... e depois, mais tarde, começamos nós e viramo-nos para a comédia...

- O vosso reportório é essencialmente comédia?

- Sim, quase tudo comédia...

- Os actores são todos daqui, de Sanfins do Douro?

- Quase todos... uma altura fomos buscar umas pessoas a Alijó, mas quase sempre são das nossas relações... mas geralmente é tudo de Sanfins...

⁵¹ O Grupo de Teatro de Sanfins do Douro ensaia e apresenta as suas peças num espaço emprestado pelos Bombeiros Voluntários de Sanfins do Douro.



- Os actores são da família?
- Não! Amigos de café... combina-se, vamos fazer e tal...
- As peças estavam direccionadas para a festa apenas...
- Ultimamente não era isso... aqui há vinte anos... mas essencialmente na Páscoa ou Natal era a base principal do teatro... nessa altura tínhamos três casas cheias, trezentas e tal pessoas em cada espectáculo e fazíamos três e quatro espectáculos no Natal, e depois íamos a Favaios, a Alijó, a Pegarinhos... posso dizer que já fiz, a encenar, ajudar a encenar, participar, mais de trinta peças...
- E os ensaios, como eram?
- Os ensaios eram diários. Primeiro ensaio à italiana⁵² e depois quando o texto estava sabido íamos para o palco.
- Primeiro estudavam o texto e depois iam para o palco?
- Sim, primeiro estudávamos o texto, líamos sem pontuação... depois, líamos com pontuação e quando estava memorizado, palco! Marcações e tal, até ao remate final... era assim que funcionava. Primeiro um mês de ensaios só de texto...
- E depois no palco, mais um mês?
- Depois no palco mais um mês...
- E em cerca de dois meses estava montada a peça?
- Sim, dois meses e a peça estava montada e pronta a levar...
- E não recorriam aqueles artifícios do ponto?
- Sim... o teatro amador ainda tem desse tipo de percalços...às vezes não está ali a fazer falta, mas outras a gente recorre um pouco...

⁵² Ensaio à italiana consiste na simples leitura do texto.

- E os cenários, eram vocês que faziam?

- Tudo! Eu fazia cenário, eu representava, eu ensaiava, eu pregava os pregos, fazia a electricidade... tínhamos um aparelho de luz, fraco, pois o teatro amador não tem dinheiro... mas tínhamos quase tudo para fazer teatro...

- E as pessoas gostavam dos espectáculos?

- Com o público de Sanfins, dá para fazer o espectáculo agora e daqui a bocado estar a sala cheia. Não temos razões de queixa, e havia alturas em que a casa não chegava para as pessoas e chegou a haver chatices... e posso dizer que algumas das peças que eu fiz... por exemplo, imaginando que daqui por quinze dias marcávamos um espectáculo, posso-lhe dizer que ao fim desses quinze dias já não havia lugares

Este é um dos exemplos da primeira abordagem ao tema, pelo que marcamos com o nosso informante uma entrevista posterior para completar a informação obtida. Tal foi impossível e mantivemos este registo inicial, partindo posteriormente para novas explorações no terreno.

10.3. O OFITEFA, Oficina de Teatro de Favaios, Alijó – Vila Real: a história do teatro amador em Favaios

O OFITEFA é recente, tem apenas três anos de existência. Herdeiro da antiga tradição teatral em Favaios⁵³ é dirigido por um indivíduo que possui formação superior na área do teatro. No entanto, também ele aprendeu teatro com os que o faziam informalmente nesta vila. Com três peças no reportório, “Falar a Verdade a Mentir” de Almeida Garret, “O Mar” de Miguel Torga, uma adaptação para teatro do texto “Amor de Perdição” de Camilo Castelo Branco, que resultou em “Quando o Amor é de Perdição⁵⁴” e uma animação de rua derivada de uma oficina de teatro promovida no local com o nome “Histórias do Vinho e do Pão”, com temática

⁵³ Favaios é uma vila, desde 1991, do concelho de Alijó, distrito de Vila Real. Este concelho possuía em 2001, segundo dados do INE, 14.320 habitantes. Os seus habitantes dedicam-se maioritariamente à vinicultura e à indústria da panificação.

⁵⁴ A adaptação do romance de Camilo compreendeu ainda a inclusão de um excerto de “Romeu e Julieta”, na cena da luta entre Baltazar e João.

relacionada com o vinho moscatel de Favaios e a vida rural nesta aldeia vinhateira, o OFITEFA está integrado no circuito itinerante de teatro promovido pelo INATEL. Nesse mesmo dia em que contactamos o grupo pela primeira vez, combinamos acompanhá-los numa saída a Chaves e a uma aldeia das cercanias do Marão, a Campeã, com o propósito de observar no local o espectáculo e a organização do mesmo.

Antes do OFITEFA existiram em Favaios três grupos de teatro. Um primeiro, “*de esquerda*”, como nos garantiu um nosso informante, que tinha o nome de “*A Muralha*”, e um composto por retornados das colónias, que não chegamos a saber o nome. Um outro informante completou a informação em falta. Além de “*A Muralha*”, conotada com a “*esquerda do pós 25 de Abril*” mas que apenas desejava incluir o antigo castro de Favaios no nome, conhecido localmente como “*muralha*”, existiram o *Grupo de Teatro da Associação* e o *Grupo do Centro Cultural*, aparentemente divergentes no que se refere a preferências políticas. “*A Muralha*” foi criada com os dissidentes de ambos os grupos, que surgem em força após a queda da ditadura. Durante esta fase foi-nos dito que um grupo de teatro profissional subsidiado pelo extinto Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ) teve residência neste lugar. Chamava-se “*Arlequim*” e contava com nomes como António Capelo e Leandro Vale, entre outros. Mas após os anos 80 todas as peças levadas a cena eram esporádicas e os grupos não tinham continuidade. E o teatro volta a cair no esquecimento.

Conforme o combinado, no dia 25 de Outubro de 2008 acompanhamos o OFITEFA na sua deslocação a Chaves para a apresentação da peça “*Quando o Amor é de Perdição*”. O espaço cénico encontrava-se dividido em três partes: à esquerda baixa⁵⁵, um biombo por trás de uma mesa onde estavam colocados uma caneca de barro castanho e dois púcaros de lata, ladeados por três bancos; ao centro, um banco corrido e um gradeado em madeira com cerca de dois metros de altura e um metro e meio de largura, que veio a simbolizar a prisão no remate da peça; à direita alta, um outro biombo com uns pequenos degraus que permitiam ascender a uma

⁵⁵ Segundo as convenções académicas, a ocupação do espaço pelos actores e pelo cenário faz-se em vários planos. Estes representam os segmentos de área em que se projecta a divisão do palco e que determinam as suas posições e movimentos de cada actor. Os planos são chamados de “esquerda alta”, “centro alto” ou “direita alta” na transversalidade ao fundo do palco; “esquerda média”, “centro” ou “direita média” à transversalidade intermédia no palco; e “esquerda baixa”, “centro baixo” e “direita baixa” à transversalidade mesmo em frente ao espectador, comum na maior parte das salas de teatro.

espécie de varanda com uma porta. Os elementos de cena estavam colocados de forma assimétrica, o que, da forma como os actores jogavam, permitia fazer contracenias cruzadas. A acção decorreu neste espaço, com a iluminação da sala do Teatro Experimental Flaviense.

Como nos foi explicado pelo encenador, na esquerda baixa estava localizada a casa do ferrador João da Cruz, salvo pelo corregedor Domingos Botelho, com alcunha de “Brocas”, pai de Simão, e por isso eternamente em dívida para com ele, pelo que o acolhe na sua fuga após uma zaragata no jardim da casa de Tadeu de Albuquerque em Viseu, onde o par apaixonado se pretendia encontrar em segredo; o centro foi o local de encontro de grande parte das cenas, servindo para o jogo entre as investidas amorosas de Baltazar Coutinho à prima Teresa de Albuquerque, à conspiração entre o pai de Teresa e Baltazar, que a pretendiam enviar para um convento bem longe de Simão, esperando que a distância arrefecesse a paixão, à luta entre os dois rivais, à prisão e encontro entre o ferrador e mais tarde a sua filha Mariana, que lhe coloca alguns alimentos numa mesa improvisada em cima de um banco e lamenta o degredo para a Índia; finalmente, o cenário da direita alta simboliza a casa dos Albuquerques e o convento em Monchique no remate da peça. Nesta versão, e comparando com curso e conteúdo do romance, faltou a partida para a Índia e a observação do convento pela janela, a morte por desgosto de Simão por amor a Teresa e a morte semelhante de Mariana por amor a Simão. Ainda nesta peça, Simão suicida-se na prisão após saber que Teresa havia morrido.

Fomos convidados pelo grupo e responsáveis pela sua vinda a Chaves a jantar na sua companhia, no restaurante ao lado da sala de teatro. O jantar durou cerca de uma hora, e quando faltavam 15 minutos para as 21, saímos. O espectáculo estava previsto começar às 21.30, o que não aconteceu pela falta de pontualidade do público, mas quando nos aproximamos das 22, iniciou-se finalmente.

Com público já na assistência, percebiam-se vozes nos camarins, cânticos e passos ostensivamente audíveis por trás dos cortinados colocados ao fundo da cena, observações da composição da sala pela cortina de fundo. Um pequeno actor invadiu sossegadamente o palco pela esquerda e dirigiu-se aos camarins, arrastando os pés no chão. Depois de se ouvir o tradicional *“muita merda para*



todos!”, o espectáculo arrancou, com uma actriz avançando pela plateia. Verificaram-se algumas particularidades: o texto é o grande suporte da acção, as marcações são bastante incisivas e fazem com que os actores percorram o espaço cénico enquanto vão dizendo o seu texto, a intensidade da interpretação é extraída da forma como se fala e se diz.

Uma das cenas que mais nos chamou a atenção foi a do ferrador e de Simão Botelho. Na cena em que se encontram no espaço convencionado cenicamente para ser a sua residência, à direita, o ferrador aparece com botas de carneira. Na cena seguinte, da luta entre Simão e Baltazar, quando este tomba morto no chão, o ferrador aparece já com os sapatos da cena seguinte, quando vai visitar o condenado à prisão. Como entender isto? Um erro? Falta de atenção? Seguramente falta de atenção, pois no dia 23 de Novembro de 2008, na Campeã, tal não aconteceu novamente. Indica falta de escola e de treino, acima de tudo. Um actor profissional teria, à partida, atenção a estes pormenores porque estaria previsivelmente consciente que iria por em causa o curso mágico da peça e sofreria uma forte reprimenda pelos colegas, directores, encenadores e algum público, sempre crítico e atento a estes pormenores. Ou então, podia dar-se o caso de se achar graça e entende como amadorismo *kitsch*.

No dia 20 de Março de 2009 acompanhamos novo ensaio do OFITEFA. Preparavam “*Não se Paga, Não se Paga!*” de Dario Fo. A escolha deste dramaturgo foi feita pelo encenador, antigo actor que completava a sua formação académica em curso universitário. No momento em que assistimos pela primeira vez os ensaios, já estes iam numa fase muito adiantada, pelo que apenas espaçadamente conseguimos perceber a forma de treino. Contudo, uma cena chamou-nos a atenção durante o processo.

A entrada de um polícia que vinha investigar o assalto à casa do casal protagonista provocou uma série de sobressaltos entre os actores. A reivindicação por parte de um deles em seguir imperativamente o texto, porque a cena não se estava a desenvolver favoravelmente à perspectiva cénica do encenador, que defendia a separação entre os segmentos “texto” e “acção” e o manifestava veementemente, armou no palco um enorme burburinho. Para o actor que fazia a personagem de

polícia, isso não fez sentido, pois baseava-se prioritariamente nas indicações do texto distribuído e pedia ao encenador que se encadeassem as falas de modo a resolver rapidamente o processo. Talvez fosse por acaso ou não, mas o ensaio terminou nessa altura com algum conflito à mistura. A hora era tardia, e o enfado sentia-se no ar. Os ensaios são, similarmente neste âmbito, um processo complicado. Mas o conflito difundia-se, entendia-se com grande nitidez. Os actores não estavam agradados com o método seguido durante todo o processo de ensaio.

O dia da estreia tinha chegado e com ele a azáfama natural. A plateia estava bem composta, essencialmente com pessoas da vila e alguns forasteiros, convidados pelo encenador que se encontrava a ser avaliado no seu projecto final de licenciatura. Ouviam-se alguns comentários da plateia, sentia-se o entusiasmo de uma estreia pelo grupo que no ano de 2009 mais vezes tinha actuado no circuito das colectividades do distrito de Vila Real por indicação do INATEL. A peça iniciou-se e o que estava em cena era o produto de alguns meses de ensaios que fomos privados de assistir.

Com o fim da peça, vieram os aplausos e o beberete final. Numa estratégia de aproximação subtil, fomos convidados para encenar uma peça com o OFITEFA. No início mostramo-nos renitentes, pois tornava-se arriscado misturar a pesquisa com o envolvimento de grande proximidade e quase emocional com o grupo que estudávamos. Mas depois, movidos pela mesma paixão do teatro, assentimos. Descobrimos que este género de tarefa poderia colocar à prova as formas de fazer investigação sociológica, tornando o investigador parte do processo de construção do objecto. Arriscado, mas aliciante. Assinamos verbalmente o contrato, erguendo um copo de moscatel e dentando um biscoito. E foi no dia 5 de Fevereiro de 2010 que começamos os ensaios, após algumas conversas informais, a selecção do texto e a escolha da sala de ensaios. Estes seriam repartidos pelo Auditório Municipal de Alijó, com melhores condições que o antigo teatro de Favaios, o António Augusto Assunção, e pela pequena sala que serve de escritório e camarins deste grupo de teatro amador. Foi aí que começamos.

O texto era de nossa autoria. Intitulava-se *“Eu, Manuel Inácio, Quero Ser Santo!”*, e recuperava uma temática nunca abordada em teatro: o Concurso da Aldeia Mais



Portuguesa de Portugal, promovido pelo Estado Novo na década de 30 do século passado. Ficcionando o ambiente da altura, o texto coloca em acção personagens características do mundo rural de então, numa comédia de costumes que pretendeu discutir as formas como se administrava o poder durante a ditadura fascista de Oliveira Salazar. Originalmente tinha nove personagens, oito homens e uma mulher, mas sofreu sucessivas adaptações, primeiro para o Grupo de Teatro de Lordelo, que também nos havia feito a mesma proposta mas desistiu por não possuir actores suficientes, e depois porque o grupo de teatro de Favaios também não os possuía em número razoável. Assim, foi acertado, subsistindo durante a leitura algumas incongruências que fomos em conjunto limando.

A distribuição das personagens foi feita pelo administrador do grupo de teatro que, além do núcleo duro composto por cinco actores, teve ainda de encontrar mais dois. A negociação foi feita na nossa presença, alertando os neófitos para as responsabilidades que representava armar uma peça de teatro, discurso aliás comum no início de cada montagem regular. Manuel Inácio, o Santo, iria ser feito por um actor de falas pausadas e bem ditas, sempre ponderado quando falava com o grupo, mas algo áspero quando discutia a cena no palco, cabelo branco e de meia-idade; Salomé, a mulher, iria ser feita por uma iniciada também de meia-idade e com uma capacidade vocal admirável e pronúncia duriense bem vincada; Custódio, o Padre, iria ser feito pelo responsável máximo pelo grupo; Álvaro, o Regedor, iria ser feito por outro actor de meia-idade, de cabelo grisalho e bigode, de falas pausadas e sapientes; Dona Julieta, inicialmente na peça como um homem, o elemento do júri, iria ser feita por outra actriz de meia-idade, baixa; Amélia, convencionada pelo grupo como sendo a mulher de Álvaro, iria ser feita por uma actriz de especial talento, boa capacidade de memorização de texto e de se articular facilmente na contracena; por fim, o Polícia, amante de Salomé, iria ser feito por outro actor que entretanto já havia participado em espectáculos passados. Este ensaio serviu para dividir o texto em unidades e para que os actores se pudessem inteirar da história. Não era usual trabalharem desta forma, mas foi bem aceite. Quanto a exercícios, nenhuns.

No dia 11 de Fevereiro reunimo-nos no Auditório Municipal de Alijó para o segundo ensaio, com todos os elementos presentes. Como havíamos assumido uma metodologia de ensaio que passou pela divisão do texto em unidades de acção para evitar que todos os actores estivessem sempre presentes, pensando nos seus afazeres pessoais, iniciamos o ensaio a partir do momento em que parámos no dia anterior. Este começou de imediato, sem lugar a aquecimento mas com todo o grupo presente, que assistiu à nossa direcção de cena. No fim, o grupo reuniu-se para combinar tarefas e ajustar as presenças nas actividades do grupo.

No dia 18 de Fevereiro, e como havíamos ficado a meio do texto, começamos desde a altura da interrupção e levamos o espectáculo até ao fim. Subsistiram algumas lacunas de encenação, mas os actores, espontaneamente e a partir de uma leitura dos textos, foram escolhendo caminhos de interpretação. A nossa função era trabalhar a expressividade da cena e dirigir os actores nesse sentido. No fim, tivemos uma conversa sobre os figurinos.

O grupo propôs que cada actor fizesse individualmente o seu, depois de algumas indicações deixadas por nós. Assim, as propostas foram neste sentido: Manuel Inácio, o Santo, iria usar uma roupa humilde na sua primeira entrada em cena, uma pele de cabra na segunda e, finalmente, voltaria a usar a mesma roupa do início. Os presentes avisaram-no para transmitir essa informação à esposa, a responsável pela confecção. Quanto a Salomé, a mulher, iria usar uma blusa e uma saia à maneira rural, que discutiu com outra actriz. Custódio, o Padre, iria envergar batina de padre. Álvaro, o Regedor, iria vestir fato escuro com colete, que se encontrava entre os muitos figurinos existentes no grupo. Dona Julieta, o elemento do júri, iria usar uma saia e um casaco, confeccionados por ela. Amélia iria usar uma blusa, saia e socos. Por fim, o Polícia, amante de Salomé, iria envergar uma roupa de polícia, literalmente à época. Não intervimos em quase nada destas confabulações. O grupo organizava-se por si, avisando individualmente cada um dos seus membros.

No dia 13 de Março acompanhamos o grupo ao *Festival de Teatro Amador Miguel Torga*, em Mondim de Basto. O objectivo era perceber como é que o grupo organizava a digressão. Assim, no dia anterior, depois de mais um ensaio, o grupo

reuniu-se para combinar os preparativos. Iriam sair duas viaturas: a primeira levaria o elenco, figurinos e cenários; a segunda, com o resto do elenco, transportaria o cenário que não cabia na primeira carrinha e mais material necessário ao curso da peça. Adicionalmente, vieram mais pessoas em carros particulares, pelo que à mesa de jantar se encontravam quinze pessoas, incluindo-nos a nós e a dois responsáveis pelo festival de teatro. Os actores eram sete, a comitiva fechava-se com mais cinco pessoas. O traço particular era serem todos familiares, encontrando-se quatro casais no grupo. Após o jantar, seguiu-se o espectáculo e após este, a desmontagem colectiva, como já o havia sido a montagem. Ficou marcado novo ensaio para 19 de Março de 2010.

O imenso temporal que se abateu sobre a região de Favaios não desinteressou os actores nem os familiares do ensaio dessa noite. A ele assistiram as duas filhas e a esposa de um actor, o marido de uma actriz, o técnico de som e luz e sua esposa. Tentamos marcar a data da estreia da peça nos finais do mês de Abril e princípios do mês de Maio, mas, devido a compromissos pessoais e espectáculos marcados, foi difícil a negociação. Após estas discussões, ficou apazado para o dia 24 de Abril, véspera de feriado nacional do Dia da Liberdade e que resultaria numa excelente manobra de publicidade. E seguiu-se o ensaio, com todos presentes. Aconselhamos a abandonarem os textos e a ensaiar sem papéis, pelo que o ensaio foi acompanhado pela ajuda do ponto. No fim do ensaio, os actores combinaram uma visita à aldeia de Lamas de Ôlo, local de acção da peça, para contactarem com os locais e perceberem suas formas de falar, de agir e de se comportar. À visita foi acrescentado um passeio colectivo rematado por uma merenda também colectiva. Stanislavski começava a entrar no quotidiano do grupo, embora incipientemente e sempre pela mão do estudioso de teatro do grupo. Os restantes, apreciariam a merenda e o passeio.

Nos dias 29 e 30 de Março, reunimo-nos para novo ensaio. Desta vez, sugerido pelos actores, no palco. Apesar do frio sentido no velho teatro de Favaios, pareceu-nos que estes estavam ávidos por o pisar, já um pouco fartos das leituras na sala. Antes de iniciarmos, foram-nos contadas as impressões da visita à aldeia, os diálogos mantidos com os locais, assim como a procura de elementos inspiradores

que pudessem ser trazidos para o palco. E assim começou o ensaio, com os actores a assumirem as suas posições, sem qualquer aquecimento.

À medida que avançava, íamos corrigindo as prestações individuais, apontando a necessidade de gerir convenientemente os tempos de acção que se transformaria numa maior atenção à segmentação aprofundada dos momentos de fala e momentos de acção. E isto era complicado para alguns actores que não possuíam treino e se perdiam um pouco nestas exigências. Desta maneira, a forma de os colocar a fazer o que pedíamos, era alcançada pelo contacto físico, pela demonstração exacta do processo por um parceiro. De igual modo, chamou-nos a atenção outro pormenor.

Não habituados ao teatro naturalista, aquele que assume a existência da quarta parede, alguns actores mostraram algum desconforto quando os colocamos numa posição em que tinham de virar as costas ao público. Entre cenas comentava-se esse desconforto e o colectivo chamou-nos a atenção, tacitamente, para esse pormenor. Decidimos fazer baixar o actor para que pudesse dar as costas aos dois actores na direita alta e encarar frontalmente outros dois actores que trocavam texto com ele. Mais uma vez, o curso da acção dramática se faz pelo primado da palavra, mais importante que qualquer outra acção ou movimento.

No dia 10 de Abril, houve novo ensaio. Nessa altura já se tinha alterado a data da estreia. Seria 22 de Maio e não 24 de Abril, devido à sobrecarga de espectáculos, todos aprezados para fins-de-semana. Antes do ensaio observamos que actores discutiam e mostravam o seu desagrado pelo facto de um companheiro estar a colocar entraves à digressão da peça em cena, implicado em outros compromissos. As vozes levantaram-se por uns instantes, mas prontamente foram abafadas por elementos mais apudorados. Assim, a estreia seria feita em Favaios, junto dos pares familiares e grupos de amigos, e daí percorreria outras localidades. É importante notar que a nossa presença regular servia para limar pormenores de encenação, pelo que o trabalho de palco era feito pelo colectivo durante a semana, conduzido pelo administrador do grupo. As propostas de alteração eram ensaiadas durante esse hiato de tempo e apresentadas nos ensaios em que estivéssemos

presentes. Achamos por bem não alterar muito o teor da diferença, certificando o registo. O ensaio começou.

Tratamos de começar da parte que estava ensaiada pelo grupo, seguindo a partir daí. Notava-se, como sempre se notou ao longo dos preparos, a impaciência de subir ao palco e fazer teatro. Quem ficava de fora e aguardava a sua vez, desesperava pela chamada. Quando havia dúvidas em relação a uma cena, o administrador do grupo de teatro exemplificava, procurando garantir a nossa aprovação. Os ensaios corriam a bom ritmo e a estreia fervilhava nos actores, sonhando com o dia em que iriam mostrar os seus atributos artísticos. Pela primeira vez, dois actores subiriam ao palco e esse facto causava grande expectativa. Contemplávamos a sua excitação, reforçada no dia 15 de Abril com um ensaio completo. A peça andava, fechavam-se em alguns pormenores. O balcão era construído fora de cena, na entrada do auditório, numa carpintaria improvisada e os barulhos de fabricação eram audíveis na sala. O colectivo agitava-se.

Dia 7 de Maio voltamos aos ensaios, suspensos entretanto devido aos múltiplos afazeres do grupo e compromissos assumidos com o INATEL e outras colectividades locais. Alguns espectáculos pelo meio, um par de animações, inviabilizaram as tentativas. Mas desta vez, era a sério. Antes do ensaio o director do grupo de teatro avisou-nos para a improbabilidade de estrearmos na data prevista, no dia 22 de Maio. Transmitiu-o ao grupo no fim do ensaio, que motivou alguns protestos: o espectáculo de teatro tinha sido anunciado no boletim municipal, a data estava acertada, havia gente que iria estar presente no dia para assistir. Os actores confessavam que não achavam correcta a decisão. Em todo o caso, anuíram que ainda não estavam devidamente preparados. Ficou combinado um ensaio aberto e a estreia marcada para 5 de Junho. Fora isso, o ensaio correu bem. As marcações estavam correctas, mas faltava alguma concentração ao grupo. Faltava sobretudo, aquilo que na gíria se pode apontar como “energia”, talvez por falta de aquecimento e repetição. O grupo estava preocupado, encontrava-se um pouco perdido e solicitava a nossa ajuda. Com algumas indicações, conseguimos motiva-los, força-los a concentrarem-se. Reforçávamos a ideia que é necessário manter constantemente o foco da atenção, encontrar vários centros de acção para

que nos aproximássemos proveitosamente da realidade. E chegou o dia 22 de Maio, dia de ensaio aberto.

O dia anterior serviu para limar arestas e comentar colectivamente o percurso e prestação de cada um, incentivando o colectivo para um esforço adicional nos quinze dias que restavam para a estreia. Os actores apoiavam-se e felicitavam a prestação do colega. Repetiram a mesma coisa antes do ensaio aberto, com a casa bem composta, e enquanto vestiam os seus figurinos. O público ocupava cerca de 60% da plateia e estava ansioso por ver a peça. Os actores confessaram-nos que este é muito fiel e possui o hábito de ver e apreciar teatro. Decidimos baralhar a história e trocar o seu curso de forma a evitar que os presentes se apercebessem antecipadamente da narrativa. Isso foi explicado antes do ensaio, que se iniciou com aquecimento que apenas havíamos feito no dia anterior. Os actores desejavam mostrar que estavam a trabalhar com afinco. A plateia ia comentando, os actores eram estimulados pelos comentários. Os actores mais novos encontravam-se um pouco nervosos.

Decidimos partir da segunda parte, quando os aldeãos recebem o elemento do júri, montam a farsa do exorcismo e o colocam em pânico. Esta parte foi feita na íntegra. Depois, partimos para a segunda parte, mas não concluímos. Por fim, fizemos a parte em que o polícia entra em cena à procura de Manuel Inácio. A assistência rejubilou com os palavrões ditos por uma actriz, assim como com a cena do exorcismo. Pediu mais. Chegado o fim, o público brindou-os com uma enorme salva de palmas. Solicitei que fizessem críticas. Avisaram que essas viriam no outro dia, em conversas de vizinhos. Por fim, reunimo-nos num café ao lado e comentamos as incidências do ensaio. A estreia aproximava-se a passos largos e até ao momento apenas ensaiamos mais duas vezes, nos dias 1 e 2 de Junho.

O primeiro ensaio correu com alguma direcção nossa, mas o segundo não teve nenhuma. Serviu para afinar as luzes, pelo que aconteceu sem interrupções algumas. Previamente, o director do grupo havia contactado um técnico exterior ao grupo para fazer a iluminação do espectáculo. Assistiu ao ensaio ao nosso lado. As redes sociais funcionavam mais um vez e sem custos para o grupo de teatro, articulando-se com base nos laços de amizade. No fim, reuniram-se todos para



discutir as incidências do ensaio. A falta de “*ritmo*”, problema apontado pelos presentes, e que nós classificamos como “*deficiência no aquecimento*”, suscitou algumas críticas do grupo de amigos, pelo que um actor mais velho contrapôs com “*lacunas de memorização do texto*”. Segundo ele, o problema não residia na acção em palco mas na “*falta de estudo do papel*”, ou seja, literalmente, do texto, que inibia a fluidez da narrativa e era causadora das oscilações rítmicas no espectáculo. Para alguns, não valia a pena fazer aquecimentos. Esta prática de exercitar o corpo com o objectivo de elevar os padrões de energia, tensão, atenção e resposta às contracenas, lugar vulgar quando se trata de grupos profissionais, tinha uma réplica contraditória: alguns elementos gostavam e empenhavam-se nos exercícios, outros faziam mas não se empenhavam e outros ainda, não os realizavam de todo. Procurar uma abordagem metodológica do espectáculo não reunia unanimidade. Afinal Stanislavski não governava absolutamente em Favaios. Importante era saber o texto, os exercícios eram secundários. Aliás, fazer aquecimento, solicitar um nível de abstracção que elevaria o indivíduo para a construção de uma personagem credível e que fizesse sentido no contexto da contracena, tornava-se complicado de impor. O mesmo aconteceu antes do ensaio geral. O aquecimento suscitou reacções negativas. Um actor enfadou-se e saiu intempestivamente da sala quando foi admoestado pelo director do grupo de teatro, pois continuamente, não fazia exercícios de aquecimento. O grupo apaziguou a discussão com um complacente “*não vale a pena haver chatices*”. Do aquecimento passamos ao palco. O espectáculo estava montado, restava a estreia.

No dia da estreia, foi combinada a reunião pelas 20.30. Iniciar-se-ia com um ensaio de texto, a conhecida “*italiana*”, e cerca de 20 minutos antes, partiríamos para o aquecimento. O mesmo foi indicado para o espectáculo do dia 11 de Junho no Teatro de Vila Real: o grupo denotava ansiedade por ir pisar pela primeira vez aquele palco. E assim foi. À estreia afluíram os habitantes da vila que encheram o Teatro António Augusto Assunção. O grupo encontrou-se à hora marcada. Permaneceram na sala de ensaios até à nossa chegada, conversando animadamente. Fomos encontrá-los a fazer um ensaio à italiana. Após essa fase, passamos ao aquecimento e em breve ao palco. Foi dito aos actores para fixarem

os seus objectivos e a sua postura como personagem. O insistente trabalho de actor trazia alguns frutos.

A sala estava cheia e sentia-se no ar a expectativa de quem assiste a uma estreia e partilha o mesmo espaço com o grupo de teatro. Alguns actores confessaram-nos que os chamados “indefectíveis” não iriam faltar, seus grandes apoiantes e simultaneamente críticos. Era confortável para ambas as partes sentir a presença de cada uma delas, pelo apoio e certificação do trabalho, para uns, e pela partilha e diversão, para outros. Esses ocupavam as primeiras filas da sala do teatro, e mostraram-se impacientes assim que compraram os bilhetes, querendo entrar de seguida para ocupar os melhores lugares. Esse burburinho, de quem já havia adquirido bilhete e queria entrar na sala, conforme outrora o fez tantas vezes, esbarrava com a posição do administrador do grupo, em abrir as portas da sala apenas a cinco minutos do início do espectáculo. Em grupo, decidi fazer-se o que era usual nos dias de teatro. As portas seriam abertas ao público. Entretanto, ultimavam-se os preparativos. Um elemento do grupo distribuía panfletos informativos sobre a peça na entrada. A peça teve início, mas o burburinho continuava a ouvir-se.

Quem entrava na sala saudava o amigo e sentava-se. Iam-se fazendo comentários em surdina à medida que a peça se desenrolava. O riso era desbragado a determinadas alturas e reforçava o desempenho dos actores, acolhidos pelo seu público. Durante a peça ocorreram alguns enganos por parte de actores e técnico de luz e som, explicados no fim da peça, durante a conversa final em grupo. Com a descida do pano e agradecimentos finais, os actores encontravam-se muito contentes, mas queixavam-se novamente da falta de ritmo. Seguiu-se um lanche convívio, com os elementos do grupo e familiares, próximos e afastados, que os cumprimentaram e felicitaram individualmente. Mas o espectáculo em Vila Real aproximava-se rapidamente e com ele alguma agitação: a OFITEFA pisaria pela primeira vez um grande palco nacional. Por isso, organizamos a digressão em conjunto. Pelas 17 horas estaríamos à sua espera na sala do pequeno auditório, uma vez que a maior parte apareceria apenas depois de findo o período de trabalho.

Chegou primeiro uma carrinha, perto das 19.00, com alguns elementos e algum cenário. O resto viria com a outra parte do grupo. A montagem foi feita colectivamente, e procedeu-se à afinação das luzes e familiarização com os materiais de reprodução de som na *régie* da sala de teatro. Aos presentes juntaram-se depois alguns membros da família, disputando os escassos bilhetes que restavam. Os actores recebiam telefonemas e davam conta da necessidade de adquirirem mais alguns para fornecer a amigos e familiares que os haviam contactado e feito esse pedido à última hora. A bilheteira esgotou, mas os elementos mais significativos da rede tiveram direito a bilhete, como o delegado regional do INATEL. Antes do espectáculo, entregou-lhes um cheque como subsídio de deslocação.

Nesta ocasião, quisemos aproximá-los um pouco do ambiente profissional e das suas práticas. Por isso, o jantar, algo central ao convívio e aproximação do grupo com o resto da comunidade, seria consumado no fim da actuação. Assim, adquirimos fruta, sumos e comida leve para que os actores se ambientassem com calma ao espaço e fossem para cena de barriga vazia. Isto levantou algum alvoroço, que quisemos propositadamente medir, e ouvimos alguns protestos abafados em surdina, por educação. Rompíamos com práticas já sedimentadas na organização quotidiana do grupo.

Em cima da hora, ultimavam-se alguns pormenores e fazia-se o aquecimento muito ligeiro. Se alguns actores cooperavam entusiasticamente, outros faziam-no quase por obrigação e na procura de dispensarem todo o foco de disputa. Restavam quinze minutos para o pano abrir, e o grupo procurava concentrar-se ao máximo. O ponto ocupou o seu lugar, certificando os mais inseguros. E aconteceu o espectáculo, com toda a vontade posta no palco, seguido de entusiásticas aclamações. No final, nova desmontagem colectiva e jantar com o grupo.

No dia 5 de Setembro de 2010 encontramos-nos mais uma vez com o grupo de teatro, após a recepção de uma mensagem de um dos seus elementos. Haveria um espectáculo de solidariedade bem próximo do lugar onde residíamos, daí o convite ser feito. Ao grupo de teatro juntar-se-ia um grupo de cantares que distraiu o auditório durante os minutos antecedentes. Depois desta abertura, o espectáculo

de teatro *“Eu Manuel Inácio, quero ser santo!”*, em digressão pelo grupo há três meses a essa parte, entrava em palco. À margem do espectáculo que já descrevemos em partes anteriores, o facto mais importante deste dia foi a conversa informal com alguns membros do grupo, que solicitaram a nossa ajuda para a montagem de uma nova peça de teatro de rua que levariam a cena nos derradeiros meses desse ano de 2010. Acedemos a auxiliar, confessando contudo alguma falta de tempo e, após repisados e insistentes pedidos no final do espectáculo, foi-nos solicitado comparecer uns dias depois num outro local de actuação. A malha da solidariedade apertava-se, atraía-nos para o seu interior pelo vector da amizade. Por isso, no dia 1 de Outubro, reunimo-nos com o grupo com o objectivo de preparar a dita animação de rua.

A acção giraria em torno de um pão de quatro cantos gigante construído em esferovite para um pretérito desfile etnográfico na vizinha vila de Alijó, representativo do famoso Pão de Favaios que, além do moscatel com o mesmo nome, qualifica um dos vários centros patrimoniais da vila. Para a intervenção, marcada para dessa data a cerca de um mês, o grupo conseguiu juntar dezasseis pessoas, sendo seis delas neófitas nestas artes. Os outros dez eram os elementos que já desenvolviam actividade regular no grupo.

Esta nova deslocação ao interior do grupo foi relevante porque nos conseguimos aperceber das formas de produção da animação de rua, gizada por um núcleo mas assegurada pelo colectivo, interventivo, actuante, estabilizador e atestador. Inspirada em conhecidas histórias da vila e em partes do texto de Aquilino Ribeiro *“O Malhadinhas”*, apresentava características específicas que exemplificam alguma particularidade do processo criativo. Em primeiro lugar, existe uma pronunciada atenção ao colectivo mais alargado, constituído pela vizinhança e pelas suas ligações afectivas ou de proximidade, e que tivemos anteriormente ocasião de observar durante os ensaios de *“Eu, Manuel Inácio, Quero Ser Santo!”*. Esta passa pela sua enunciação e inserção em momentos da acção, porque chamar o outro ao palco, vocalizando-o, significa conceder-lhe representatividade e visibilidade num contexto social muito próximo. Identicamente, solicitar ao outro ajuda para o evento, por intermédio do uso da palavra, é certificar as suas competências

expressivas, reconhecer a sua mais-valia. Em segundo lugar, a prestação individual é deixada para o indivíduo, credenciada em primeiro lugar pelo colectivo e em último pela voz do gestor e dinamizador do grupo. Assim, a ideia de construção da personagem, demasiadamente abstracta neste âmbito para a generalidade das pessoas e alvo de murmúrios entre alguns membros do grupo, é deixada para exercício pessoal, para a responsabilidade do outro em prol da dinâmica do grupo, assim como a construção dos figurinos o foi e a procura de adereços de cena. E uma pergunta impõe-se: porque razão alguns actores se eximem de trabalhar neste sentido? Será devido ao forte sentido do colectivo, ao exíguo conhecimento artístico, ao facto de se sentirem isolados? Serão conclusões que deixaremos para mais tarde.

10.4. O grupo de teatro do Centro Cultural Lordelense, de Lordelo – Vila Real

No dia 29 de Setembro de 2008, estivemos presentes no ensaio do grupo de teatro do Centro Cultural Lordelense, uma aldeia nas proximidades de Vila Real. Assistimos ao segundo ensaio da peça “*Mulher Com Marido Longe*”, uma adaptação de Pedro Pinheiro a partir de texto original de J. Pinheiro e A.C. Vasconcelos.

O palco do Centro Cultural tem cerca de cinco metros de boca, a cortina abre à grega, possui bambolina régia a tapar uma primeira vara fixa de projectores e mais quatro bambolinas que ocultam uma teia simples, com apenas mais uma vara no fundo de cena. De cada um dos lados, três pernas colocadas à francesa e à boca de cena, o lugar do ponto. O actual grupo de teatro do Centro Cultural reporta-se a 2004, mas antes da sua fundação já existia teatro em Lordelo, pelo menos desde os anos 50 do século passado. Nessa altura, o Grupo Dramático Lordelense não ensaiava nem actuava nas instalações do moderno Centro Cultural, mas num sítio identificado como Pedregal, palheiro de dia e sala de espectáculos em dias de teatro. Este grupo, comandado pelo proprietário do barracão, dedicava-se a levar a cena dramas “de faca e alguidar”, como nos confessou um informante, mas foi usual até 2004 o uso acoplado, nas noites de espectáculo e por exigência do

público, do drama e da comédia⁵⁶. Do grupo faziam parte dois indivíduos que vieram a ter lugar de destaque na cena amadora de Lordelo e no próprio associativismo local: António Carlos Costa, professor do ensino primário e que dá nome à rua do Centro Cultural, e o senhor Zézinho, ambos fundadores do Centro em 1978 e mestres do actual encenador do grupo de teatro de Lordelo. Até à data realizaram-se as seguintes peças: “O 28”, “Brincadeira de Carnaval”, “Condado Fugaz e Atribulado”, “Dar Corda para se Enforcar”, “Cama, Mesa e Roupa Lavada”, “A Flor da Aldeia”, “O Criado Distraído”, “Não é o Mel”, “O Saco das Nozes”, “O Tio Pancrácio”, “O Troca-tintas”, “As Alegrias do Lar”, “Seguro de Vida”, “Onde Há Galo e Canta Galinha” e “O Ressuscitado”, tudo comédias. Quanto aos dramas, foram feitos “Amor Louco”, “Um Erro Judicial”, “O Condenado”, “O Bem e o Mal”, “A Herança dum Marinheiro”, “Fome e Honra”, “O Filho Pródigo”, “A Rosa do Adro” e “O Gaiato de Lisboa”.

Antes da existência do edifício do Centro Cultural, ensaios e actuações eram feitos em casas de particulares, e pelo teatro passaram mais de cinquenta actores. Voltando ao actual elenco que constitui o grupo de teatro que nos serviu de campo, estes estrearam as seguintes peças: “O Troca-Tintas”, “As Alegrias do Lar”, “O Papa-Açorda”, todas sem autor identificado. Apenas “O Saco das Nozes” está identificado, da autoria de António Pires Cabral⁵⁷, transmontano e residente em Vila Real. Todas elas possuem uma marca comum, a de serem comédias, opção assumida pelo encenador: “as pessoas gostam mais, tem maior aceitação pelo público e os actores têm perfil para isso.” Segundo eles, o momento mais alto do grupo de teatro, que contou com vinte e cinco actuações em 2006, foi a presença no festival de teatro amador promovido pelo INATEL em 2007, a TEATRÁLIA⁵⁸, representando o distrito de Vila Real. A peça levada, de apenas quinze minutos, foi

⁵⁶ O drama e a comédia surgiam normalmente acoplados e duravam horas seguidas. Nos intervalos, como tivemos ocasião de presenciar em Souto Maior e Arrabães, a exemplo disso, a assistência saiu da sala para comer e beber e quando estava passado o tempo convencionado, regressavam à sala. Nas aldeias das faldas do Marão recolhemos muitos exemplos desta prática.

⁵⁷ Nasceu em Chacim, concelho de Macedo de Cavaleiros, em 1941. É licenciado em Filologia Germânica e assessor cultural da Câmara Municipal de Vila Real. Foi o principal responsável da comissão instaladora do Centro Cultural Miguel Torga. Tem coordenado importantes e regulares acções culturais, patrocinadas pela autarquia. Em 1983 ganhou o Prémio literário do Círculo dos Leitores, com o livro *Sancirilo* (de ficção).

⁵⁸ A TEATRÁLIA é um encontro de teatro de grupos amadores promovido pelo INATEL. Podem concorrer Grupos de Teatro Amador do território nacional ou estrangeiro, que se encontrem filiados no INATEL como CCD's ou façam parte de CCD's (Centros de Cultura e Desporto). A falta de um destes requisitos representará a exclusão imediata do mesmo. Os critérios de avaliação passam pela *Concepção Global de Espectáculo, Conteúdo, Criatividade / Originalidade, Coerência do Espectáculo* com o âmbito do concurso, com pontuação de 1 a 10 pontos. Além disso são dados pontos, no mesmo valor, a elementos como *Cenografia, Guarda-Roupa, Encenação/Dramatização, Caracterização / maquilhagem do elenco*.

“Onde Há Galo e Canta Galinha” de Salvador Parente⁵⁹, também autor transmuntano. A peça, um pequeno quadro rural, foi mal acolhida pelo júri. Mesmo assim, o grupo alcançou o terceiro lugar entre vinte e três participantes.

Na altura que contactamos com o grupo, tivemos logo a ocasião de assistir a um ensaio, o que se revelou muitíssimo conveniente. Para tal, foi feita uma marcação simples com mesas e cadeiras e os actores tiveram a ocasião de comentar com o encenador possíveis organizações do cenário. Após esta fase curta que envolveu todos os elementos em palco, cinco, por falta de comparência de dois, finalmente arrancou. A primeira actriz entra em cena, com o texto na mão, e projectando de imediato a voz, enquanto o encenador desce até à plateia para observar o desenvolvimento da sua prestação, dando-lhe algumas indicações e corrigindo posturas. Com o texto na mão, os movimentos eram exíguos e simples, limitando-se os actores a entrar e sair de cena, contracenar de frente e nunca mostrar as costas. Desta forma, a disposição em palco, quando este recebia todas as personagens, era feita em meia-lua, dando a oportunidade a todos de se verem mutuamente.

Notamos que a linguagem técnica do teatro erudito não era utilizada e as nomenclaturas pareciam não existir: “esquerda-alta⁶⁰”, que objectivamente corresponde à parte do fundo do palco à esquerda do espectador, era simplesmente “fundo-esquerda”, as acções físicas e movimentos cénicos sobrepunham-se ao texto. De igual forma, tivemos a noção que a história não era partilhada por todos e o domínio do texto não era integral, assim como as acções eram feitas de uma só vez e deixadas sem afinação nem ensaio: sentar numa cadeira é sentar na cadeira, sem decomposição de gestos, carga psicológica ou compreensão da acção, como se exige nas outras formas de teatro mais erudito que aqui falamos.

⁵⁹ Salvador Parente nasceu em Águas Santas, freguesia de S. Tomé do Castelo, concelho de Vila Real, a 1 de Fevereiro de 1934. Ingressou no Seminário de Vila Real em 1944 e concluiu o curso de Teologia em 1956 sendo ordenado dois anos depois. Foi professor de várias disciplinas e pároco em diversas localidades dos concelhos de Sabrosa e de Vila Real. Em 1979 termina a licenciatura em Filosofia na Universidade do Porto. É autor das seguintes obras: "Cancioneiro Transmontano. Cantigas de Roda" (1993, Cantares do Marão (1994), "Rudes Penedias" (2002), Teatro (2004) e "O Livro dos Provérbios" (2005).

⁶⁰ Conferir a nota 49 deste trabalho, acerca da divisão do espaço cénico.



Durante o ensaio o encenador marcou ritmos e intensidades, exemplificando e buscando a reprodução fiel do actor, determinada pelas indicações do texto e pela dinâmica que a peça tomava: *“Se ela passar à tua frente, desvia-te para o lado para dar passagem”*, apontando a necessidade de haver equilíbrio e segmentação do espaço de acção. Enquanto isso, a porta da rua e janelas do Centro Cultural permaneceram abertas, não obstante o barulho corrente de automóveis e motorizadas. Fomos fechar a porta e perguntaram se estávamos com frio. Respondemos que o fazíamos para se ouvir melhor.

No dia 9 de Outubro de 2008 assistimos pela segunda vez ao ensaio do grupo de teatro. Desta vez com todos os elementos presentes, o encenador e responsável pela nossa apresentação ao grupo, perscrutando num actor a estranheza perante um indivíduo que entrou e se sentou a escrever frente ao palco, parou o ensaio para fazer as apresentações. Enquanto se ensaiava, alheados do barulho que vinha da rua pela porta aberta, o actor indagou a razão da nossa presença e o nosso currículo académico: *“Faz parte do curso de teatro?”* Respondemos, *“Não, faço uma investigação sobre teatro amador e selecionei-vos para realizar esse estudo. Será que no fim do ensaio podemos falar um pouco?”* O actor consentiu e confessou-nos que fazer teatro liberta-o de inúmeras tensões. *“Às vezes venho chateado, mas quando saio daqui, estou como novo!”* Depois ausentou-se, pegando no seu texto para seguir o ensaio.

Na altura em que chegamos, corrigiam-se novamente as marcações, explicadas através do exemplo físico ou do esclarecimento verbal. Mais uma vez, o ensaio pareceu ser uma reprodução sem duplicação, do texto e da acção, pois tanto os actores como o encenador se satisfaziam com os resultados imediatos subsequentes dos ensaios corridos, única forma de ensaiar observada até então. A dinâmica de movimento no palco é articulada em função do actor que fala, e parece existir uma relação de proximidade entre o sentido da progressão da leitura do texto no ensaio e a acção concomitantemente produzida. Além disso, sem direcção do encenador, os actores funcionam por impulso cinético e proxémico, usando o espaço por aproximação ao outro e o corpo no sentido comunicativo, uma vez que a contracena se faz pela elaboração de linhas de visualização e percepção



do outro, realizadas de forma simétrica e seguindo o curso da sequência narrativa. O teatro faz-se no seu elemento essencial, o palco, e dizer o texto significa isso mesmo, “fazer teatro” servindo-se dos códigos deste espaço.

Este foi um dia de observação bastante proveitoso, pois no seu decurso foram levantadas uma série de reflexões. Quando partimos para este trabalho suspeitávamos que as comparações surgiriam a qualquer altura, e presenciando os ensaios subsistia uma inquietante invulgaridade que nos intrigava e se adensou quando a notícia da morte do noivo, uma cena da peça deste grupo de teatro, foi dita e encarada em tom cómico. Se sustentarmos que aquilo que testemunhamos está mal feito, porque não existe nenhum jogo psicológico nem dramático na construção da personagem e, segundo as convenções eruditas, assim não pode acontecer teatro, estamos a fazer comparações implícitas com as formas de ensaio e criação de personagens do teatro convencional? Insistindo no uso deste quadro de percepção para fazer análises comparativas, usando a sua nomenclatura e classificações, estamos a provocar um desfasamento analítico, inútil para a pesquisa, porque as realidades examinadas são substancialmente diferentes e assim incorremos num erro metodológico? A forma de perceber o trabalho de construção do espectáculo amador deve ser outra? Se sim, qual? Uma primeira questão deve ser levantada: porque razão o texto é fundamental e o principal suporte da acção no ensaio? Foi com esta hipótese que partimos para a nossa terceira observação no terreno.

No dia 16 de Outubro estivemos pela terceira vez no ensaio do grupo de teatro de Lordelo. Na altura faltaram três elementos, estando presentes apenas quatro. O ensaio decorreu com mais uma leitura do texto, com os actores sentados de frente uns para os outros. Enquanto isso, entrou um grupo de sócios na sala, espreitou a ver o que estava a acontecer, tirou umas cadeiras e ficou a conversar na antecâmara do salão onde o grupo faz os ensaios. Conseguiram-se ouvir as suas vozes, que muitas vezes se sobrepunham ao que se dizia no palco. Durante a leitura, estivemos a conversar com um dos actores do grupo e depois passamos para o palco e falamos com os restantes elementos que tinham estado até então a

ensaiar, apenas três. A certa altura, por comparação a um outro grupo de teatro, falou-se das marcações na cena. O encenador tomou a palavra.

“- Eu não faço marcações, os actores são livres para fazerem o que entenderem... respeitando mais ou menos aquelas coisas... ele não! Ele marca-lhes aqui e é aqui que tem de ficar. Uma vez fui ver um ensaio lá, e eles quase que iam jogando a porrada por causa disso!

- Quem, os actores?

- Sim...

- Porque? Não aceitavam a marcação?

- Um deles... Eu estava lá... ele (o encenador) no fim perguntou-me, “que acha?” E eu disse “eu não digo nada, mas se fosse eu se calhar pegava nisso desta maneira ou de outra, talvez fosse melhor ou pior, mas disso não vou dizer nada, é a sua maneira de ver”... outra pessoa que estava comigo e com quem ele tem mais confiança, também deu a sua opinião e um dos actores disse “Estás a ver, estás a ver? É o que eu digo”, e começavam os dois a discutir e quase se agarravam à porrada... olha se eu tivesse dito alguma coisa! Isto é mesmo assim! Eu pego neste trabalho, vejo de uma maneira. Se outro pegar, vê de outra forma... cada um tem a sua maneira de ver... cada um pega no seu papel como quer e depois, já que aceitaram uma pessoa que está à frente do grupo, bem ou mal, tem que fazer o que ele diz, senão não vamos a lado nenhum! Toda a gente pode dar a sua opinião, mas tem de haver uma pessoa, bom ou mau ou mais ou menos, que decida!”

Parece-nos que a solidariedade interna do grupo sobrepõe-se a qualquer perspectiva individualista, o que faz com que este mantenha a sua coesão interna. Esta foi uma hipótese a testar. A certa altura falou-se da substituição de uma actriz, feita por uma outra mais nova.

“- Como é que a Maria entrou na peça? Não teve nenhuma preparação?

- *Entrou para substituir uma que foi embora. Ela estava por aqui...*
- *Mas assistia aos ensaios?*
- *Sim, fazia de “ponto”...tinha o livro e ia vendo...*
- *Assistia aos ensaios e via a actriz a trabalhar? E depois quando fez o papel, reproduzia o que a actriz fazia?*
- *Dava-lhe o cunho dela... ia lá com a habilidade dela...*
- *E as marcações, eram as mesmas?*
- *Sim, continuou tudo na mesma...”*

Reparamos que o indivíduo não inova objectivamente aquilo que o grupo construiu, e dentro desta lógica procura reproduzir as indicações dirigidas pelo ensaiador que em último caso são motivo de discussão e negociação e logo aceites pelo grupo. A lógica que atravessa o teatro amador é a da legitimidade da construção do grupo. Mas porquê? Porque é que tem assim tanta importância?

No dia 13 de Novembro retomamos a assistir aos ensaios. Chegamos à sala, levantamos o braço em cumprimento furtivo e prometemo-nos que quando tivéssemos oportunidade lhes explicaríamos a ausência de algumas semanas. Encontramos novamente o encenador na boca de cena a dar indicações e novamente a ausência de um membro, que chegou a meio do ensaio, entretanto substituído por cada um dos actores, assim como os ensaios corridos com repetição de uma cena, pela primeira vez desde que assistimos aos ensaios. Desde já queremos destacar alguns aspectos que se repetem de ensaio para ensaio.

Um primeiro está relacionado com a forma como os actores se articulam em palco e interação entre si. Não parece haver grande exploração da gestualidade e a gesticulação de cada um é imediata e próxima da objectividade do texto, reproduzindo o que este indica sem recorrer às subtilezas de que vive o teatro erudito e a própria exploração literária. A disposição clássica neste grupo de teatro, em meia-lua, ao mesmo tempo que obriga a alguma disciplina corporal para que não se entre inadvertidamente em contacto físico, o que desfeia a cena, como

todos concordaram e o encenador fez questão de frisar, impõe um funcionamento que vive do contacto visual centrado na diversidade de focos do carrossel das acções. Assim, a narrativa é conduzida constantemente a partir do centro da cena, o principal foco de atenção, sem assimetrias nem dúvidas, elaborando um plano de percepção do outro assente na marcação de uma linha de contacto sempre presente. Um outro aspecto que se deve mencionar encontra-se ligado às relações sociais que se estabelecem entre o grupo de teatro e a sua audiência. No plano da técnica, contracenar implica estar na expectativa da reacção do outro ou do colectivo que assiste, muitas vezes revelando o que vai acontecer de seguida, ou como se diz no teatro erudito, “denunciando a cena”, o que no plano das relações com a assistência significa conceber o espectáculo de fora (assistência) para dentro (palco) e não de dentro para fora – as subtilidades são negligenciadas e é oferecido tudo ao público, sem máscaras. Aquele que assiste encontra-se quer dentro do palco quer fora dele, e o sentido da comunicação artística faz-se apoiado nestes vectores de enunciação. De igual forma, a utilização das chamadas “buchas”⁶¹ são mais um exemplo da necessária filiação do grupo no conjunto das relações sociais e de interacção com o público, condição que o grupo de teatro considera imprescindível e a principal razão da sua existência. Mais importante do que isto, é a forma como os actores lidam entre si.

Quando nesse dia um actor chegou ao ensaio atrasado, ninguém o confrontou e todos se riram com a desculpa evocada: “*acabei agora de trabalhar!*”. De imediato, o encenador assumiu o seu lugar, o retardatário colocou a entoação da sua personagem e o ensaio continuou, como se não tivesse acontecido nada. Porquê? Devido aos laços de solidariedade, que aparentam ser muito frágeis porque a actividade lúdica assim o determina e não podem ser quebrados sob prejuízo de não se avançar no propósito comum? Foi uma das hipóteses que levamos para os ensaios, mas que nesse mesmo dia teve eco.

No fim do ensaio o encenador reuniu todos os elementos para os pôr ao corrente de um pedido feito por um grupo de teatro amigo, convidando-os para um espectáculo a ser dedicado às crianças por altura do Natal de 2008. Colocando

⁶¹ As ditas “buchas” são conhecidas no meio teatral como fugas ao texto, fruto de esquecimento momentâneo.



duas propostas sobre a mesa, duas peças curtas de cariz cómico, “*O Vinte e Oito*”, de autor desconhecido, e o apontamento que foi preparado para a Teatrália de 2007, “*Onde Há Galo e Canta Galinha*”, sujeitou-as à avaliação do grupo. O silêncio reinou por uns instantes, levando o encenador a comunicar que se não o quisessem fazer, não se fazia. Então aí o grupo ganhou voz, abrindo-se o período das explicações. Um elemento achou por bem apressar a peça que se estava a ensaiar no momento, “*Mulher Com Marido Longe*”, para que se pudesse estreiar nesse dia, reclamando um factor de motivação para o colectivo; dois outros elementos, com outros afazeres não profissionais que lhe ocupam também o seu tempo de lazer, contestaram a data e reiteraram ser pouco possível estarem disponíveis nessa data; um outro membro evocou igualmente a falta de disponibilidade para ensaiar noutro horário que não o de quinta-feira à noite, como se estava a fazer até então. Depois de alguma discussão em torno das peças e dos horários, chegou-se a um aparente consenso, embora com algumas hesitações. O encenador decidiu fazer uma personagem e captou outro elemento para outra. De seguida, distribuíram-se os restantes papéis, mas no momento em que tínhamos deixado o local, não tinha ficado nada decidido.

O que nos pareceu é que o grupo funciona de forma muito articulada, e cada passo que dá ou pretende dar é muito bem medido por todos os seus membros, para que não existam falhas de trato nem de conduta, não se firam susceptibilidades pessoais nem se rompam laços de solidariedade pelo questionamento pessoal. A objectividade da tarefa, que pode ser a preparação da sala para receber uma sessão de fados ou o ensaio da peça de teatro, mobiliza o colectivo, e este é um aspecto fundamental, uma vez que a forma de operacionalização da acção colectiva se sustenta na emotividade. De igual forma, a estreia teria de ser realizada perante pessoas dos círculos emotivos mais profundos.

Outro caso que nesse dia ocorreu, foi de maior relevo no conjunto da trama de construção das personagens. No fim do ensaio, e verificando a nossa tarefa regular de anotação das acções, os actores perguntaram o que achava da peça. Num primeiro instante hesitamos em dar a nossa opinião, por considerarmos estar a misturar assuntos, e frisamos o nosso estatuto e função no seio do grupo,

explicando novamente a razão de estar ali. *“Eu apenas tiro notas, para uso pessoal...”*, retorquimos. Mas o grupo não estava satisfeito e fez uma nova investida, procurando captar a dimensão do saber que a qualificação académica atribui e que um investigador transporta e, simultaneamente, insinuando a utilidade da nossa experiência no teatro como factor pertinente para o teor do aconselhamento. *“O que tem a dizer sobre o que viu? Pode falar à vontade!”*. Sentimo-nos desarmados e então exprimimos, com muito tacto, o que pensávamos, supondo que as nossas palavras não iriam ferir susceptibilidades.

A primeira questão colocada, sucedânea das dúvidas expressas pelos actores acerca da qualidade da sua performance e das queixas do encenador sobre a inabilidade dos actores para memorizarem os seus papéis, dirigiu-se à inquirição da construção da personagem. Perguntamos então a uma actriz, a mais idosa do grupo: *“Quem é você?”* Ela disse-nos o seu nome verdadeiro. Replicamos, arrebatadamente: *“Quem é você enquanto personagem, quantos anos tem a sua personagem?”*. Ela respondeu, mais uma vez *“Tenho 57 anos...”*. Voltamos a perguntar: *“Mas isso é você... e a sua personagem, quantos anos tem?”*, estendendo a pergunta ao grupo: *“Quantos anos tem a vossa personagem? Já perguntaram isso?”*. O grupo ficou parado a pensar, o encenador baixou a cabeça. Após este momento, depois de ter dado algumas informações sobre como habitualmente costumamos trabalhar no grupo de teatro do qual fazemos parte, que se rege pelo método de Stanislavsky, procurando colocar em cada acção teatral uma base física e outra psicológica que deve ser promovida pelo treino, a procura do sentido de si e a técnica na experimentação de personagens, seleccionamos uma cena da peça e fizemos com que os actores a trabalhassem como até então estavam a fazer.

A cena era a da participação da morte do noivo pelo seu primo, aparentemente semelhante a ele fisionomicamente. Esta foi desde sempre uma cena feita com sorrisos nos lábios, e a morte do primo era dita com ligeireza de sentimentos e alguma indulgência. Então, propusemos que ao mesmo tempo que estivessem a agir sobre o palco pensassem num objectivo formalizado num verbo de acção que deviam ter sempre presente. A primeira impressão transmitida, e que o actor



deveria por em cena, era *“ter receio da reacção do outro sobre aquilo que vai ter de dizer”*, formalizado na ideia de *“receio”*. O actor dessa vez reproduziu aquilo que foi proposto, utilizando os seus instrumentos expressivos. Depois, mandamo-los repetir a cena e perguntamos-lhes o que tinham achado. Um actor tomou a palavra e disse faltar ao grupo de teatro uma pessoa que *“dirigisse e corrigisse de fora as coisas que fizessem mal”*, apontando-me tacitamente. O encenador então revelou que havia participado numa oficina promovida pelo INATEL para encenadores de grupos de teatro amador, mas não aguentou lá muito tempo pois o que se era pedido era, nas suas palavras, *“demasiado abstracto”*. Ele fazia teatro como sempre fez e com quem aprendeu.

Durante as despedidas, e com alguns actores preparados para ir embora, convidaram-me a assistir à sessão de fado que iria haver nesse fim-de-semana, numa tentativa óbvia de assistir e colaborar com os ensaios. Mas nada apagou aquele choque de lógicas de acção, as formas distintas de olhar o palco. No ar ficou a proposta de encenarmos uma peça de teatro e o lamentável erro em insistir olhar para o teatro do nosso ponto de vista.

No dia 8 de Janeiro de 2009 regressamos aos ensaios da peça *“Mulher Com Marido Longe”*. O cenário já se encontrava parcialmente montado e no palco ensaiavam três pessoas, com o encenador a colocar uns cortinados numa das varas. Estava montada uma sala de uma casa, numa perspectiva naturalista. À direita alta, uma pequena mesa com uma vela em cima; à direita baixa, à fugir para o centro da cena e com um ramo de flores de plástico em cima, uma mesa ladeada por duas cadeiras; à esquerda alta, um maple mais baixo; à esquerda baixa, uma saída para uma cena de exterior, o jardim, simbolizado por uma varanda desenhada numa tábua de contraplacado; todo o centro de cena, mais inclinado para a esquerda, encontrava-se vazio; ao fundo de cena, uma entrada que simbolizava um corredor, com uma figura do Sagrado Coração de Jesus em cima de uma mesa. Os actores liam os seus textos, substituindo os ausentes que o encenador lamentou mais uma vez. Do palco uma actriz parou o ensaio para atender um telefonema, informando de seguida que uma actriz do grupo não viria

ao ensaio. A estreia estava marcada para menos de três semanas e alguns actores ainda diziam o seu texto recorrendo ao papel.

No dia 22 de Janeiro de 2009 voltamos mais uma vez a Lordelo. À entrada um conjunto de folhas A4 impressas e plastificadas para se resguardarem da chuva invernal, anunciava-se a *“Noite de Teatro”* com a peça *“Mulher Com Marido Longe – Dia 31 de Janeiro”*.

O palco encontrava-se já com o cenário quase final, embora faltassem alguns cortinados, segundo o encenador. De novo, às 21.30, faltavam dois actores. O ensaio estava previsto começar às 21 horas. Um aquecedor de cerca de dois metros de altura ocupava o centro à boca de cena e alguns serrotes estavam espalhados pelo palco. A cadeira antes observada à esquerda alta foi substituída por uma mesa com toalha vermelha e uma cadeira. A mesa ao fundo de cena, na entrada que simbolizava um corredor, foi retirada e a imagem do Sagrado Coração de Jesus deslocada deste local. Este género de disposição parecia ser mais cómoda para os actores, que se sentavam espontaneamente quando não tinham de estar no foco da acção dramática ou se apoiavam neles para descansar e respirar a trama. Algumas cenas são realizadas atrás da mesa à direita baixa e não se percebem os movimentos por trás, assim como quando alguém mais baixo se senta, não se vislumbra correctamente a sua cara.

A estreia aconteceu a 31 de Janeiro de 2009, numa noite chuvosa. Quando chegamos ao salão do Centro Cultural Lordelense, as cadeiras já estavam colocadas desde a tarde desse dia. Desde cedo que alguns elementos se achavam presentes, a colocar música nos altifalantes exteriores para chamar a atenção da população e a fazer arranjos de última hora. Quando chegamos ao salão, por volta das 20.45, as primeiras filas encontravam-se preenchidas. Identificamos alguns familiares próximos e mais afastados na plateia. No palco os actores caminhavam à espera do início da peça mas, com a nossa chegada, vieram ter connosco e estivemos a falar até ao começo do espectáculo nos camarins. Adereços que não foram experimentados antes eram agora discutidos, assim como a forma como iriam ser utilizados. Encontrávamo-nos a menos de 15 minutos da estreia. Saímos e fomos ocupar o nosso lugar na plateia. Às 21.30, e depois deste adiamento da

subida ao palco, explicada pelo fim de um encontro de futebol transmitido pela televisão, o espectáculo empeçou. O empenho dos actores foi redobrado e algumas cenas ganharam em qualidade, motivando algumas gargalhadas da assistência, assim como a efervescência motivada pelo curso da narrativa e a sucessiva troca de identidades e mal entendidos, a consecutiva entrada e saída de supostos falecidos.

No fim, as luzes apagaram-se e os actores não saíram do palco para agradecerem após motivados pelos aplausos da plateia. Quando o espectáculo terminou, a luz desceu e subiu imediatamente, os actores chegaram-se à frente e agradeceram os aplausos. O encenador disse umas palavras e saíram todos, cada um para o seu lado como se estivessem a abandonar um sítio comum e socializado. Subimos aos camarins e foram-nos solicitadas algumas críticas ao espectáculo, coisa que o encenador disse não se dever fazer no fim, para ninguém se chatear. Após este contacto, fomos convidados a participar num lanche na sala da direcção com os actores, familiares, convidados e órgãos directivos. Durante este momento, foi analisada a prestação de cada um. Comentários incisivos em voz baixa, comentários positivos em voz alta, análise do público e dos conhecidos na plateia, esboço do mapa da digressão. Depois desta ocasião, voltaríamos a afastarmo-nos do grupo e a encontrá-lo no ano posterior.

Foi no dia 20 de Fevereiro de 2010 que retomamos o contacto com o grupo de teatro de Lordelo. Estava marcada para essa noite a estreia da peça *“E Tudo a Minha Sogra Tramou”*, um original do ensaiador do grupo, inserida nas comemorações do 30º aniversário do Centro Cultural. As festividades já haviam conhecido uma missa pelos sócios falecidos, no Domingo de 14 de Fevereiro, dia da fundação do Centro Cultural, e um baile de máscaras na Terça-Feira de Carnaval. O espectáculo de teatro seria o finalizar das acções de celebração.

Nessa tarde de sábado, e após o almoço de confraternização que reuniu cerca de 80 convivas, sócios e não sócios, decorria um Torneio de Sueca, com cerca de uma vintena de participantes, quase todos idosos. Apanhamos os elementos de surpresa, a prepararem-se para regressar a casa após o convívio. Saudaram-nos e colocaram-se à disposição para prestar qualquer esclarecimento.



O grupo já ensaiava desde Novembro de 2009, há quatro meses, sempre com a dificuldade em encontrar actores, o que inviabilizou por três vezes o arranque dos ensaios e forçou o mesmo numero de vezes seguidas a escolha de uma peça onde pudessem entrar todos. Do elenco do ano passado, saíram duas atrizes e ingressou apenas uma. O núcleo duro mantinha-se, com as figuras que faziam parte da direcção do centro cultural. Este ano, foi necessário fazer um ultimato às atrizes que faltavam aos ensaios, pelo que o grupo se reuniu para acertar os pormenores da dispensa e para começar em força os preparativos que se iam protelando em demasia. O grupo, no espaço de dois anos, deixou de ser aquele que mais espectáculos completaram em associação com o INATEL de Vila Real, para conceder esse estatuto ao OFITEFA. A peça “*Mulher Com Marido Longe*” só foi apresentada por treze ocasiões, depois de “*Onde Há Galo e Canta Galinha*” ter sido mostrado por mais de quatro dezenas de vezes. O problema de falta de actores perdurava. “*E Tudo a Minha Sogra Tramou*”, contudo, já tinha seis espectáculos reservados pela rede de teatro amador do INATEL, sem contar com os convites informais de outras associações.

Falamos com alguns membros do grupo sobre os problemas de encontrar actores e sobre a substituição de uma atriz que se havia comprometido com o grupo e persistia em faltar aos ensaios.

“- (Amélia) ... mesmo no dia que tinha disponibilidade, faltava. Tinha coisas para fazer e faltava. Depois falamos com ela e ela desistiu. Chamamos outra. Ela pegou no papel e pronto, estamos a estrear.

- A forma utilizada continua a ser a mesma? Dão o texto, estudam o texto e depois vêm para aqui ensaiar?

- Sim.

- E depois que você veio... viu algum ensaio?

- (Lucília) Não.

- Chegou e pegou no texto?

- **(Lucília)** *Eu praticamente não comecei. A primeira que tínhamos era de nove pessoas, e a nós faltava-nos uma e nós não arranjamos essa uma e o senhor Pereira arranjou uma de seis. Conclusão, ficavam duas de fora. Ele deu os papéis e ficou a Maria e uma prima minha. Muito bem. Então cheguei a casa e a minha filha diz-me “Então, mãe. Sempre arranjam uma pessoa?” e digo eu “Não, até sobram. Ficou a Maria e a prima”. “Ô mãe, podias ficar tu, sabes a minha vida... quando pudesses ir, ias”... Eu falei com o senhor Pereira e disse passou-se isto assim-assim e ele disse “Pronto, está bem”, e falou logo com a Maria.*

- *Não tinha disponibilidade nessa altura?*

- *Era. Mas ela aceitou e nunca cumpriu. E ele ligou-me e disse “A Maria está fora de questão e veja lá, ou você ou a sua prima”. Chego à minha prima, coitada, ela chega sempre tarde do trabalho, sempre com a menina, fazer o jantar, tratar da mãe, às vezes tinha que trazer a menina para os ensaios, saía daqui às onze horas... e assim, eu lá fiz o sacrifício de vir.*

- *Mas entretanto a Maria ficou chateada?*

- *Não! Ela não aparecia.*

- *Mas não ficou chateada convosco?*

- *Não. Ela valia-lhe mais ter dito um não do que não aparecer.*

- *Ela gostava de estar aqui, de fazer teatro?*

- **(Amélia)** *Eu penso que sim, que ela gosta de fazer teatro. Só que no dia em que tínhamos ensaio, ela marcava outro tipo de actividades.*

- **(Lucília)** *Valia mais dizer logo de início “Olha, eu não venho!” Ela já da antiga peça não gostou... a Amélia nunca se apercebeu disso? A peça era pequena e ela estava habituada a dar nas vistas.*

- *E acham que foi isso que aconteceu?*

- *Eu acho... toda a gente se apercebeu. (entretanto chega Pereira).*
- *Estávamos a falar da peça e dos problemas.*
- *(Pereira) Nem fales uma coisa dessas... (há uma deriva sobre a organização doméstica para cuidar dos filhos e dos netos. Insistimos no assunto que estava em cima da mesa)*
- *Na história do grupo de Lordelo, sempre houve muita gente...*
- *Mais ou menos...havia gente que chegasse. Agora começa a decrescer.*
- *Mas qual é a explicação? Lordelo não perdeu pessoas. Aliás, agora é vila.*
- *Pois, mas com a proximidade da cidade, as pessoas fogem para a cidade.*
- *Isto é também um problema para o movimento associativo?*
- *Sim, não só para o teatro mas de todas as coisas. Faz-se qualquer coisa e não aparece ninguém. Nós, sócios inscritos, somos 260, os que pagam as quotas serão trinta ou quarenta. Que já não é mau! O Vila Real tem cerca de cinco mil e se pagarem mil têm muita sorte!*
- *E para fazer esta peça de teatro, como foi?*
- *Foi difícil de fazer um espectáculo. Nós começamos com três peças e fomos desistindo delas porque não tínhamos pessoal. Fomos fazendo, as pessoas iam desistindo... e ainda assim fomos andando, a tentar durante uma semana, duas semanas, a tentar fazer a ver se aparecia alguém. Pelo contrário, as pessoas deixaram de aparecer e começaram a sair. Até que surgiu esta brincadeira. Vimos que só há seis, vamos fazer uma brincadeira!*
- *A peça de quem é?*



- A peça não é de ninguém. Fui eu que fiz, com umas histórias do meu pai...

- **(Amélia)** Ele usa uns termos que não são cá de Lordelo, mas da terra dele. Sabes o que quer dizer “Escrever nas costas”?

- Não.

- É quando o marido anda a trair a mulher!

- **(Pereira)** Não, não é assim. No meu tempo, quando se começava a namorar, dizia-se “Ai tu andas a escrever nas costas!”... era uma coisa que só se dizia na minha terra.

- O texto é original?

- É original, mas eu não quero que se divulgue... senão ainda vem para aí a sociedade portuguesa de autores...é uma adaptação de um autor desconhecido. Tem algumas anedotas do Bocage e tudo...

- É uma compilação de várias coisas...

- Sim, de algumas historitas que eu ouvi por aí e que me contavam... e eu ia para casa e... e ainda vou dizendo algumas coisas que não estão no texto. Eu dei liberdade a todos para dizerem o que quisessem, desde que se enquadrasse. As anedotas que eu conto aí, não tem nada a ver com o texto, mas enquadram-se.

- **(Amélia)** O papel dele dá para contar, agora o papel da sogra não dá para contar anedotas. Vai contar anedotas à filha que está a chorar? (seguiu-se a descrição da peça pelo ensaiador e actores)

A noite trouxe chuva e uma boa afluência de gente ao salão, só perspectivada no fim do espectáculo. De início, muitas cadeiras vazias e nelas apenas familiares próximos e amigos. As entidades convidadas ocuparam os lugares da primeira fila, à direita. Auscultavam-se sons no palco do grupo de violas da escola de música da recentemente aldeia elevada a vila, e o alvoroço era assaz evidente. Nas colunas

da aparelhagem sonora ouviam-se valsas tocadas por uma banda filarmónica. Reconheciam-se por baixo das cortinas os passos apressados. A agitação estava no ar, a cena apinhava-se.

Durante a tarde tivemos a oportunidade de ver a cena, entretanto tapada para que não se revelasse durante a actuação do grupo de violas. Estava composta da seguinte forma. Enormes tábuas de contraplacado delimitavam aquilo que foi convencionalmente ser o espaço interior de uma casa, com janelas fechadas e sem vidros. À direita alta, um ponto de fuga para o que se determinou ser a cozinha e outros quartos; antes desse espaço, uma mesinha de centro com um conjunto de *biblôs* que não foram empregues em nenhuma cena; à direita baixa, uma mesa com uma jarra em cima e flores de plástico e duas cadeiras a ladearem-na; ao lado, uma porta que dava para a casa de banho; ao centro alto, a porta de saída para a rua; ao centro esquerda, uma mesa com um pequeno móvel que guardava canetas a simbolizar o escritório de uma personagem e, ao lado, uma porta que dava entrada aos quartos. Nas paredes, quadros e um relógio útil para a cena. Em todas as portas e janelas, cortinas verdes. Quanto à história, era a seguinte.

O marido, advogado recém-casado, teve uma oportunidade de trair a mulher com a esposa de um seu cliente. Vivendo em casa da sogra e do sogro, encontrou neste, oprimido pela esposa cheia de artimanhas para evitar as suas suspeitosas ausências, um aliado para as suas aventuras. E é a própria sogra que trata por velar pelos interesses da filha, rasgando o casaco ao genro, atrasando-lhe os ponteiros do relógio e tomando o lugar da filha, entretanto conhecedora da conjuntura, num baile de máscaras e quando aquela descobre o plano. A narrativa era simples, prometia fazer furor nas plateias da rede.

Assim que o grupo de violas terminou a sua actuação, anunciados por uma apresentadora escolhida especialmente para a ocasião, de vestido de tule preto, procedeu-se à distribuição dos prémios do Baile de Máscaras e do Jogo da Sueca inseridos nas actividades comemorativas. Atrás das cortinas, adivinhavam-se movimentações na remoção do panejamento que ocultava o cenário. Em pouco tempo estava tudo prestes a começar, que as pancadas no palco confirmaram. Ia começar o espectáculo.

A cortina de boca correu e o palco foi ocupado de imediato pelos actores. Os lugares de acção da narrativa eram maioritariamente feitos no centro da cena, derivando para as laterais quando o monólogo se impunha no seu curso, como havíamos observado em ensaios precedentes. O público arrancava sorrisos e gargalhadas, enquanto se aconchegava para mais perto dos aquecedores que animavam aquela sala fria do inverno transmontano. No fim do espectáculo, desmontando rapidamente o fingimento e assumindo a função de responsáveis pelo centro cultural, todos foram convidados a participar num lanche colectivo, como usualmente terminava cada actuação. Mantivemo-nos em conversa com elementos do grupo e órgãos institucionais convidados, apreciando o património do grupo patente na biblioteca e condecorações recebida, fazendo as despedidas de seguida. Regressaríamos ao contacto com este grupo de teatro no dia 15 de Maio de 2011.

Na tarde desse dia, ia ser levada a cena a peça “*Fidalgo teso, procura esposa rica*”, uma comédia em dois actos, original de João Santos e adaptado pelo ensaiador do grupo. Conta a história de um fidalgo rico, “*descendente da Casa de Bragança*”, mas caloteiro. Em cumplicidade com a criada, arranja todo o tipo de artimanhas para não pagar as suas dívidas, recorrendo aos truques do espiritismo para seduzir o seu futuro sogro, em conluio com uma ex-amante e amigo, que lhe daria uma boa maquia e solucionaria todos os problemas em que se envolveu. Este era o resumo da trama, deixada num papel informativo com todo o elenco.

Chegamos pelas 15.00 a Alvações do Corgo, aldeia rural do concelho de Santa Marta de Penaguião, no distrito de Vila Real. O edifício do Centro Desportivo Cultural e Recreativo de Alvações do Corgo encontrava-se ainda muito despido, com apenas duas senhoras de idade a ocuparem o seu lugar na plateia, assistindo à montagem do cenário, luzes e conversas do grupo. Este espaço, com aparência de ser multiusos, estava equipado por uma série de cadeiras de vária proveniência e dispostas em fila. Ao fundo, uma mesa de bilhar tapada e uma mesa de matraquilhos com o tampo pregado. Nessa entrada, duas casas de banho. No tecto, lembrando a festa de Passagem de Ano que se faz anualmente, uma estrela

vermelha de cerca de três metros de diâmetro, ladeada por mais motivos decorativos referentes à mesma festividade.

Assim que chegamos, fomos saudados pelos seus elementos, que nos sorriram jovialmente e cumprimentaram com um aperto de mão. No café mais próximo, a cerca de 200 metros, os homens aproveitavam o sol e o calor na rua, acompanhando com algumas cervejas o tempo livre de domingo. No edifício do Centro, acontecia o mesmo, mas com menos pessoas. Alguns idosos estavam presentes, algumas pessoas mais novas, assim como o presidente do grupo, um jovem recém-licenciado. Nesse espaço, aproveitamos para falar com ele sobre as questões relativas ao associativismo, a ausência de pessoas na sala e a consequente fraca adesão ao teatro. Lamentou-se, confessando tratar-se de uma aldeia que já havia conhecido representações desta índole, ao ar livre e no antigo apeadeiro da desactivada linha ferroviária do Corgo, mas comunicando que costumam realizar regularmente actividades para associados, como torneios de futebol e viagens ao santuário de Fátima. No momento, a única actividade organizada do Centro é feita pelo Rancho Folclórico. Quanto ao teatro, além de receberem alguns grupos, levaram a cena a peça *“Onde há galo não canta galinha”*, montada essencialmente com o auxílio dos jovens da aldeia. Num diálogo breve com o ensaiador e um actor do grupo de Lordelo a que tivemos ocasião de assistir, ambos se lamentaram da fraca participação neste tipo de iniciativas, acusando os críticos de não avançarem com acções e apenas se quedarem pelas propostas ditas *“nos cafés”*. O antigo presidente do Centro, corroborou os queixumes, acusando os críticos de se manterem à margem e *“não darem a cara”* nos momentos próprios. Esta discussão causou algum burburinho e indignação nos presentes, focando a sua atenção em nós, observando o nosso rádio gravador. Entretanto, fomos solicitados a contribuir para a festa da aldeia em honra a Santo António, no dia 13 de Junho, assim como a comprar duas rifas que sorteavam um presunto e uma garrafa de vinho do Douro.

Quanto à cena, era composta por duas entradas laterais ornadas por reposteiros de cor framboesa. Ao fundo, três quadros com motivos alusivos à nobreza do protagonista, enquadrados por duas prateleiras com velas no topo. Encostadas a

esta parede, um par de espadas. Na direita baixa, uma mesa com duas cadeiras. À hora prevista, começou o espectáculo, com intervalo a meio. Os presentes aproveitaram para refrescar as gargantas no bar, transportando os víveres para a sala, deglutindo-os ali e permanecendo assim durante o reatar da peça. No fim, e após a distribuição dos prémios das rifas vendidas antes do espectáculo, fomos convidados para um lanche. Como não acompanhamos o processo de ensaios, terminamos a nossa pesquisa com este grupo de teatro.

10.5. Grupo de Teatro do Grupo Desportivo de Arrabães, Arrabães - Vila Real

Arrabães é uma aldeia que fica situada nas faldas do Marão e pertence à freguesia de Torgueda, localizada no distrito de Vila Real. A informação que o grupo fazia teatro todos os anos por altura do Carnaval chegou-nos por intermédio de um actor do Grupo Cultural de Lordelo, pelo que no dia 7 de Fevereiro de 2009 dirigimo-nos a esse local com o objectivo de descobrir algum dos seus responsáveis. Quis o acaso que encontrássemos na nossa primeira investida no terreno o ensaiador encarregado do “drama” desse ano, *“O Bombeiro Voluntário – Drama em 3 actos”* de Baptista Dinis⁶², antigo construtor civil e autarca na Junta de Freguesia local, de uma jovialidade e amor incrível pelo teatro, mais especificamente e como fez questão de frisar, o “drama”. Contudo, ainda não realizou o seu maior sonho: fazer *“O Conde de Monte Cristo”*, de Alexandre Dumas.

O grupo está praticamente sem actividade, depois de militar durante vários anos com uma equipa no campeonato regional de futebol da Associação de Futebol de Vila Real e possuir grupo de ciclo turismo. Na actualidade, só o grupo de bombos e os jovens atletas que praticam o ténis de mesa estão em acção. A sede, inacabada, era um amontoado de sacos de cimento, plásticos, tijolos, cervejas vazias espalhadas pelo balcão que acolhe ocasionalmente, como os ensaios da peça de teatro, alguns dos seus associados.

Segundo nos confessou o ensaiador, já se faz teatro em Arrabães pelo menos desde o fim da década de 40 do século passado, sempre por alturas do Entrudo, subindo ao palco peças como *“Leonardo, O Pescador”*, *“Erro Judicial”*, *“Cinismo e*

⁶² “O Bombeiro Voluntário – Drama em 3 actos” de Baptista Dinis⁶², número 151 da antiga Biblioteca Dramática Popular.

Honra”, “*Da Miséria à Loucura*”, “*Morte Civil*”, “*Frei Luís de Sousa*”, “*O Mais Heróico Segredo*”, “*A Rosa do Adro*” e “*Amor de Perdição*”, sem contudo nomear os autores. Mas os espectáculos de teatro, o “drama” e a “comédia” agrupados e conhecidos localmente pelos “entremezes”, não se resumiam a esta aldeia: em Arnadelo, Tuizendes, Vila Cova, Mondrões, Campeã e Gontães, povoações vizinhas, sempre se fizeram de forma razoavelmente organizada. Antes da construção das actuais instalações inacabadas, que data de 1971, os espectáculos eram feitos na rua ou em casas de particulares, com notáveis arranjos para a sua realização, conforme nos confessou um informante. Quem preparava o palco era uma pessoa da vila de Vilar de Maçada, concelho de Alijó, que alugava figurinos e cenografia, pernoitando na aldeia durante o ciclo do Carnaval. Do primeiro contacto com o ensaiador, resultaram algumas entrevistas. Aliás, procuramos perceber sempre as suas impressões, pois era um informante privilegiado. Desta forma, acompanhámo-lo com grande destaque.

A primeira transcrição que agora apresentamos, resulta das primeiras entrevistas desestruturadas e com propósitos exploratórios que realizamos no local.

“ - A partir da construção do centro, começaram a fazer teatro aqui?”

- Era só no Carnaval, nunca fizemos teatro fora do Carnaval! Da minha lembrança, foi sempre nessa altura...

- E porque é que faziam só no Carnaval? Não faziam mais nada?

- É uma tradição da terra...

- E depois como faziam, só um espectáculo aqui ou andavam pelas aldeias vizinhas?

- Não andávamos por lado nenhum, era só aqui. Ultimamente fomos a Lordelo, fomos a Vila Marim, fazer “A Rosa do Adro”, fora da nossa linha... mas, lá está, fora disso nunca fizemos.

- E a peça de teatro, quem entrava? Pessoas daqui, só?

- Claro!



- E de fora?

- Que eu me recorde, só daqui, a nível de freguesia... já tenho representado várias vezes, não quer dizer que não haja um ou outro que entre de novo, é normal, temos de ser compreensíveis, mas já fazem teatro há uns anos largos, alguns... que vão aí representar...

- O que vão fazer este ano? Uma comédia e um drama?

- Um drama, “O Bombeiro Voluntário”, já lhe disse há pouco, e a comédia... não gosto de ensaiar comédias, só gosto de ensaiar dramas...

- Gosta mais?

- Gosto mais... sei lá as razões e os motivos, não podemos estar aqui a falar nisso mas a verdade é só uma... não gosto muito da comédia... não quer dizer que não goste, porque gosto, mas não sei, não tenho ideias para essas maneiras, sei lá... o teatro... nós já chegamos a fazer aí uns bons teatros!

- Será porque a comédia é um pouco mais apalhaçada?

- Sei lá, talvez seja mais apalhaçada e eu gosto mais das coisas mais sentimentais...o teatro é uma coisa que puxa pelas pessoas, que puxa pelo coração... se é verdade quando as pessoas têm paixão e vontade e quando o papel também o permite, também temos de falar nessas palavras... porque há papeis e nem todos servem para esse papel, temos de escolher as pessoas indicadas e dizer “Olha, este está bem para aquele papel!”...

- Você escolhia as pessoas?

- Sim, escolhia facilmente... um dia chegaram aqui quatro raparigas...

- E você escolheu?



- Escolhi fácil... comecei por lhe pôr o papel nas mãos e a partir daí fui-lhe buscar as pronúncias, a pronúncia da palavra num representante⁶³ é muito importante, desculpe de lhe dizer... a pronúncia da palavra, como se dirige o texto...

- É importante a pronúncia?

- Pode até ser um indivíduo muito mais sabido, mas se não tiver o condão de palavra para aquele papel...

- E você escolheu das quatro raparigas.

- Foi no “Amor de Perdição” para fazer o papel de Teresa, cuidado, ela fazia um papel... escolhi aquela que talvez... não fui buscar a inteligência, mas a pronúncia da voz, porque para mim um artista num drama, a pronúncia da voz é muito importante... nem todos dão para o mesmo papel, ou dão? Ou não é verdade?” (...)

Na noite de 7 de Fevereiro de 2009 dirigimo-nos a Arrabães para assistir ao ensaio marcado para as 20 horas. Os actores foram chegando, já um pouco fora de tempo. Apenas uma actriz estava presente à hora marcada na entrada, conversando com o ensaiador, ainda da sua família. Confessando o atraso da hora, os actores subiram ao palco e o ensaiador ocupou a sua posição à boca de cena, colocando o texto de “O Bombeiro Voluntário” nas costas da casinha do ponto. O texto era dito livremente, associando movimentos àquilo que as didascálicas indicavam. Segundo as palavras do ensaiador,

“Os papéis é que mandam, lá tem os pontos principais! Quando não estão a respeitá-los eu entro por trás e digo. Há alturas que tem falar mais devagar, outras mais depressa e não é papapapapa e mais nada! A mudança da pronúncia da palavra é importante! Porque para isso lá estão os pontos... e os gestos, também são importantes. Não é chegar ali e meter as mãos nos bolsos como um palhaço, tem de fazer gestos!

⁶³ A “pronúncia da palavra” é a forma como o actor diz o texto, bastante valorizada pelo ensaiador. Quanto a “representante”, liga-se com o actor, aquele que representa.



Por exemplo, o Sebastião, um homem de sessenta anos, quando diz “pegar no malho e na enxada” tem de fazer gestos com as mãos, porque isso é muito importante. E também há certas coisas que tem de se virar ao público, falar com o parceiro que está a falar... por exemplo, “Meu Deus!”, tem de botar as mãos para cima, não é pô-las no bolso! E é lindo olhar para o público! Aliás, no papel diz quando deve ou não deve olhar para o público. Os gestos são importantes... por vezes, nem todos temos dom de palavra mas se este não der naquele papel, pode dar noutro! Primeiro, antes de lhes entregar os papéis, vejo o que dá para este ou para aquele”.

Entre cenas ouviam-se vozes, sentia-se o cheiro de tabaco no ar. Os actores abandonavam o palco após terem feito a sua parte, descendo para jogar ténis de mesa numa das três mesas colocadas no salão e subindo, muitas vezes atrasados, ao palco quando se aproximava “a sua vez”.

O drama desse ano prosseguia o seu ensaio, com o ensaiador a balbuciar o texto e a pronuncia-lo com afectação, mas em voz baixa. As suas indicações eram comedidas e resumiam-se a verbalizações como “*mais devagar*” ou “*pausa*” e os actores assumiam preferencialmente a posição em elipse com as pontas na boca de cena, de modo a poderem olhar directamente para os olhos uns dos outros, raras vezes dando as costas à plateia. A forma de dizer o texto, com uma ênfase muito característica, era acompanhada de um constante voltear no sentido das laterais, poucas vezes descendo à boca de cena, excepto quando apareciam partes de monólogo de uma personagem. As contracenas eram realizadas com movimentações: raras vezes os actores paravam para assumir o texto, não existiam marcações fixas. Com o passar do tempo o salão foi-se enchendo de jovens que iriam ensaiar a comédia, barulhentos e visivelmente excitados. Este era um grupo maior e mais exuberante na exibição da sua presença. Do palco pedia-se silêncio, mas quem saía de cena não evitava o diálogo com quem chegava, amplificando o ruído e a confusão.



No dia 22 de Fevereiro de 2009 fomos a Arrabães para assistir à segunda sessão do espectáculo de Carnaval projectado pelo Grupo Cultural. No dia anterior⁶⁴ tinha havido a primeira sessão e a festa iria ter o seu desfecho na Terça-Feira Gorda, pelas 15.30, depois de serem ditas as “Luas”⁶⁵. O almoço desse dia seria colectivo, a exemplo de anos anteriores. Nesse ano, foram contabilizadas trinta pessoas. Verificamos que o edifício estava pintado no seu interior, os sacos de cimento vazios haviam desaparecido e as cadeiras e os enormes irradiadores de calor tornavam a sala aconchegante. Quando aparecemos, o ensaiador já se encontrava presente e os actores foram chegando, assim como o público, cativado pela música dos bombos que percorreram a aldeia com destino ao Centro Cultural. A escassos minutos do início do espectáculo, ainda se resolviam alguns problemas de última hora, como a posição de um candeeiro a petróleo em cima de uma mesa em cena e o tratamento dos figurinos. Fomos tirando algumas fotografias, facilitadas pelos actores que se colocavam em pose, considerando o trabalho que fazíamos. O ponto, igualmente destacado nos folhetos e cartazes que anunciavam a peça, tinha tomado o seu lugar e o grupo, rodando cervejas e moscatel entre si e fumando, preparava a entrada. Depois de consultarem o tamanho da assistência pelo pano de boca, decidiram começar. Um martelo e uma placa de madeira colocada no chão, serviu para dar a entrada em cada um dos três actos. Convidamos o ensaiador para assistir da plateia. Recusou. Disse-nos que gostava de assistir a “todas as manobras” do lado de dentro. O drama “O Bombeiro Voluntário” começara, dito na íntegra e sem cortes.

Na plateia, conseguimos aperceber da reacção do público, sobretudo de indivíduos mais idosos, comentado as qualidades dos actores. Do que percebemos, considerava-se como bom actor aquele que tivesse “uma boa voz”. Estes comentários, já incomodativos para quem prestava atenção ao desenrolar, foram censurados pela plateia, que demandava silêncio. No intervalo do segundo acto para o terceiro, decidimos ir ao palco. Quando nos viram, convidaram-nos a subir para as laterais para melhor observarmos o desenrolar da peça. No palco os

⁶⁴ Era costume ensaiar durante a tarde de sábado, mas nesse dia 21 de Fevereiro não se fez. Encontramos o grupo a pintar e a dar os últimos retoques ao cenário, a lavar a sala e a colocar cadeiras. Ao fim do dia cada um regressaria a sua casa para jantar e por altura do espectáculo reuniam-se todos para a sua realização.

⁶⁵ As “luas” são manifestações típicas de Entrudo, de crítica à vida social da aldeia. São ditas no fim de cada sessão de terça-feira e escritas durante o almoço colectivo do mesmo dia, pelo que esta manifestação apresenta uma vasta audiência.

actores fumavam e bebiam, conversando alegremente e fazendo reparos à prestação de cada um e ao comportamento do público. Ofereceram-nos cerveja e local sentado para assistir. Optamos por ficar junto do ensaiador, que ia fazendo considerações e abanando a cabeça em sinal de aprovação ou reprovação ao trabalho dos actores. No fim do espectáculo, todos saíram para dar lugar à comédia.

Os actores mais novos iam-se preparando para entrar em cena, caracterizados e prontos para o espectáculo. Como fizemos da primeira vez, e considerando a enorme empatia que se criou em torno da nossa função de investigador, pedimos licença para tirar algumas fotografias, o que foi prontamente aceite. Mais uma vez, ocupamos o nosso lugar na plateia, entretanto cheia. Não havia cadeiras para sentar, alguns indivíduos assistiam ao espectáculo de pé.

A comédia tinha algumas particularidades que importa ressaltar. O texto era uma adaptação a partir de um original em brasileiro intitulado “*Hotel da Capital Federal*” e tomou o nome de “*Grande Hotel da Quinta da Pentelheira*”. Além disso, a adaptação contemplou ainda a inclusão de pessoas e locais, indicando tipologias de carácter, vícios e particularidades. Era quase uma hora da manhã quando a noite de teatro acabou. Tinham passado cerca de quatro horas e o frio afugentava rapidamente os que saiam do salão. A festa acabou rapidamente, todos recolheram a casa.

No dia seguinte, 23 de Fevereiro de 2009 e véspera de tolerância de ponto, decidimos chegar mais cedo de forma a perceber a forma como o grupo que faria a comédia se organizava antes do espectáculo. Na hora de iniciar o drama, menos de metade dos actores da comédia estavam presentes. Os outros restantes tinham ido fazer uma arruada com bombos para um concelho distante. Em cima da hora da entrada em palco, os actores do drama foram-se caracterizando e preparando. O ponto assumiu o seu lugar, mas antes substituiu a lâmpada que o ajudaria a ditar o texto. Estava tudo pronto. O ensaiador assumiu o seu lugar, nas laterais. O martelo na tábua deu início ao espectáculo. Os intervalos entre actos foram passados mais uma vez a beber cerveja e a fumar. Os mesmos actores, assim que saíam de cena,

pegavam no cigarro e na cerveja, exceptuando alguns. E chegou a altura da comédia.

Como havíamos feito com os actores do drama, estivemos com eles nos momentos antes de subirem ao palco. Comprovamos que a caracterização de cada um sofrera algumas mudanças ténues em relação ao dia anterior, realizadas para que os colegas achassem graça, em primeiro lugar, e estimando que o público reagisse da mesma forma. O vinho corria desbragadamente, como forma primordial de sossegar os neófitos, e os sorrisos eram exuberantes. Combinava-se a saída para a discoteca no fim do espectáculo, caracterizados da forma como iriam entrar em palco.

Um dos factores fundamentais para a realização das duas peças, e que comprova a hipótese da necessidade de solidez do grupo para realizar uma tarefa comum, é a importância de não excluir ninguém e em incluir todos aqueles que na aldeia queiram participar. De igual forma, deu-se o caso de ter de pedir autorização aos pais de uma jovem actriz para que ela pudesse integrar o elenco da peça, ficando combinado que no fim do ensaio e dos espectáculos alguém com uma função chave na organização a levaria a casa, assim como os familiares dos actores serem espectadores privilegiados e requisitados por eles e pelo colectivo no dia da estreia, o sábado, considerado pelo ensaiador como “Ensaio Geral”. Neste aspecto, o teatro funciona como acção integradora, assim como a cultura popular em si. Vejamos uma conversa mantida com os seus elementos.

“- E as pessoas não ficam chateadas quando são escolhidos outros?”

- Não ficam muito contentes, mas não interessa. Essa rapariga quando entrou, mostrou que era competente para fazer o papel de Teresa. Era um papel importante...

- (Alcino) As pessoas vão-se habituando a fazer, mas quando se distribuem os papéis já se sabe quem faz melhor... já se sabe mais ou menos...

- Há pessoas que têm mais jeito para fazer um determinado papel?

- *Exactamente!*

- *(Queiroga) Por acaso no “Amor de Perdição” eles já estão práticos nisto, trabalham há muito tempo, e foram distribuídos... e um rapaz que estava aqui, agora está lá para França, já tinha feito o “Segredo do Pescador”, que ele fazia o papel de Conde de Sanfins, e depois fez no “Amor de Perdição” de comandante do barco... fez um papel do caralho, foda-se... ninguém dava nada por ele e... fez um papel do caralho... era mais prático.*

- *(Alcino) Nós fazemos tudo, desde cenários a fardas, nós é que fazemos tudo... os que representam é que fazem tudo...*

- *Mas agora está a apertar, está a chegar o dia...*

- *Mas nós dois dias antes tratamos disso... no fim de cada ensaio, todos vamos...*

- *Como é que escolhem o cenário? É o senhor que escolhe?*

- *(Queiroga) Eu não, eu não... eles tem mais vagar⁶⁶...*

- *(Alcino) É o Alfredo... derivado ao drama, à peça... neste drama deste ano existe uma casa rica no primeiro acto e no terceiro já é uma casa pobre... quer dizer, aproveitamos o cenário do primeiro acto, com quadros bem elaborados...*

- *(Queiroga) Mas há cenários para este drama...”*

O responsável pelo grupo dos jovens e os próprios jovens referiram este aspecto, defendendo-o com veemência. Vamos transcrever duas entrevistas, a primeira com o ensaiador dos jovens, um jovem de vinte anos e depois com os jovens antes de entrarem em cena.

⁶⁶ Parece não existir grande preocupação com os cenários, estes são aproveitados de uns anos para os outros. Como no período renascentista, o cenário ajuda a criar a ilusão, mas para a realização do “drama” em Arrabães é pouco relevante a exaustiva organização cénica e a fidelidade dos figurinos. No “drama”, aos casacos compridos do pai e do pretendente de sua filha, juntaram-se as calças, sapatos e camisas trazidas de casa; ao chapéu do Exército Vermelho do Sargento Sebastião, junta-se o camuflado de ir à caça e a ele a farda actual dos Bombeiros Voluntários da Cruz Branca de Vila Real.



“-Como é que vocês escolheram a peça?”

- (José) Nós formámos o grupo inicialmente e quando nos apercebemos que éramos pessoas a mais para a peça que existia... ou seja, em vez de mandarmos pessoas embora tentamos arranjar uma peça que desse para toda a gente, porque acho que é muito importante aceitarmos toda a gente, não excluindo ninguém... e seria chato mandar pessoas embora, pois mais tarde se precisássemos delas elas iriam sentir-se ofendidas por terem ido embora... e procuramos encontrar esta peça como solução para esse problema e assim surgiu...

- O espectáculo é só feito aqui por altura do Carnaval? Não fazem mais nada?

- Não, é só por esta altura. Já andamos a trabalhar há dois meses para isto estar pronto para arrancar...

- (Alcino) Às vezes temos saídas pelo Inatel...

- Como é que vocês ensaiam?

- (José) Ao início, como somos muito novatos, custou um bocadinho a aprender e a escolher o papel, mas tem corrido bem...

- Vocês para escolherem as personagens, tiveram de se juntar todos?

- Sim, juntamo-nos todos, lemos o papel e chegamos a um consenso, sem discussões nem coisas do género... cada um ficou com o papel que gostava...

- E sentem-se confortáveis no papel?

- Sim, sim...

- Mas como chegaram à conclusão que a vossa personagem seria da forma como vocês estão?

- *Eu imaginei a minha roupa, pensei em gaguejar para ficar mais engraçado... demos um toque nosso na comédia...*

- *Depois trouxeram para o ensaio aquilo que tinha construído?*

- *Sim, sim... trouxemos muita roupa e fomos seleccionando alguma mais útil...*

- *E como é que eram os ensaios? Quanto tempo estiveram a ensaiar?*

- *Um mês e uma semana... duas ou três vezes por semana e na última semana, todos os dias... nas primeiras duas semanas começamos a ler o papel, sentados no bar... quando toda a gente souber o papel, vamos para o palco e começamos, um sai pela esquerda outro sai pela direita... os gestos...*

- *E vocês conhecem-se todos? São todos de Arrabães?*

- *Não, somos da freguesia de Torgueda... Menezes, Moções, Torgueda e Arrabães... também há Arnadelo e outros, mas não são tão próximos de nós...*

- *Os de Pomarelhos não vêm?*

- *Fazem parte da freguesia, mas é pessoal que não se dá bem connosco... não é dar mal, mas não convive tanto...*

- *Não convivem tanto?*

- *Há aqui pessoas que quase andei à porrada com eles... mas tem corrido bem... tirando ontem, que vim para aqui com uma bêbeda...*

A importância de utilizar pessoas da aldeia foi frisada pelo ensaiador.

“ **(Queiroga)** O drama é sempre feito com pessoas da aldeia!

- *E se por acaso aparecesse uma pessoa de fora ou vocês não tivessem actores?*



- *Se não tivéssemos, não sei, mas nós tentamos arranjar...mas se não tivermos... tomaram eles entrar! Estão todos a pedir! “Mete-me lá no drama, assim e assado...” “Lá há-de vir o dia...” mas nós vamos tentar incluir só as pessoas de Arrabães... comédia, pronto, já se tem arrastado há três ou quatro anos com pessoal de fora e daqui não saem... (de seguida vimos cada um dos actores do drama para verificarmos a sua proveniência e a existência de laços de parentesco entre eles)*

- *O avô dessa rapariga que faz teatro era primo do meu pai... nós já somos afastados, mas continuamos a ser parentes...”*

Passado um ano, regressamos a Arrabães para acompanhar a montagem de mais uma peça de teatro. Foi no dia 8 de Fevereiro de 2010 que assistimos pela primeira vez a um dos últimos ensaios do drama desse ano, “A Rosa do Adro” de Manuel Maria Rodrigues⁶⁷. Do programa constava também a comédia “Um Marido que é Vítima das Modas”, mais uma adaptação do grupo que este ano estava bastante desfalcado. De cerca de treze actores presentes na pretérita “Grande Hotel da Quinta da Pentelheira”, o número foi reduzido para cinco: três homens, uma mulher e um figurante. Quanto ao drama, este ano apresentava bem mais pessoas com uma característica comum, a de serem todos da freguesia ou, preferencialmente, da aldeia de Arrabães. Em todo o caso, no cômputo geral, este ano eram menos actores. Em contrapartida, existiam muitas caras novas que se dividiam entre o drama e a comédia.

Um actor confessou-nos que neste ano foi difícil reunir todas as pessoas, pois alguns não quiseram ir fazer teatro, outros não se declararam disponíveis e outros ainda, desistiram, por não haver lugar para todos numa peça tão pequena e parca em personagens. Ao contrário do que aconteceu no ano transacto, em que a peça foi escolhida para poderem entrar todos. O grupo parece enfermar deste mal, uma

⁶⁷ Manuel Maria Rodrigues, escritor e jornalista, nasceu em Valença do Minho em 1847 e morreu em 1899. Foi tipógrafo nas oficinas do jornal “O Comércio do Porto” e ascendeu, depois de ter sido repórter e revisor, à categoria de redactor efectivo. Foi um dos fundadores da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto. Escreveu os romances “As Infelizes” (1865), “O Que Faz a Ambição” (1866), “A Rosa do Adro” (1870), “Os Filhos do Negociante” (1873), “Estudantes e Costureiras” (1874). Escreveu algumas peças de teatro. O livro teve adaptação para cinema em 1919, por George Pallu e em 1938, por Chianca de Garcia.

vez que existe uma grande variabilidade entre os actores seleccionados, alterando constantemente o seu número e presença. Por isso, não se fez *“O Conde de Monte Cristo”*, de Alexandre Dumas. Como nos revelaram Queiroga e Alfredo, *“era uma peça bastante complicada e não se arranjou gente suficiente e optamos por fazer esta.”*

Quando chegamos a Arrabães, o salão onde iriam decorrer os ensaios ainda não estava disponível, pelo que os actores e o ensaiador se mantinham na rua a fumar e a comentar jocosamente alguns acontecimentos recentes da aldeia. Após o término da aula de aeróbica promovida pelo Centro Cultural, os actores ocuparam o salão como se estivessem em casa, distribuindo cerveja que continuaram a beber entre cenas e fumando, mesmo durante o ensaio. Já se ensaiava há perto de um mês. O ensaiador Queiroga não estava presente, sendo substituído por um elemento feminino que relembra em surdina o texto e as indicações eram feitas por outros dois elementos: um, Alfredo, mais atrás, que pedia aos actores para falarem alto, e outro, Ferdinando, junto ao palco, que os incentivava a falarem mais pausadamente e lhes conduzia os tempos de entrada em cena. Este era um trabalho colectivo, de apreciação do talento de cada um na reprodução do texto em questão, pelo que o movimento corporal se resumia a um vagabundeio hesitante mas muito concentrado no centro do palco. O actor que tomava a palavra, fixava o seu lugar no palco e quem lhe dava a contracena, revia mentalmente o texto que brotaria da deixa dada pelo companheiro. No chão pintava-se o cenário que iria substituir o actual e já bem gasto pelo uso. Em cena, duas cadeiras à esquerda baixa assinalavam um banco de jardim e à direita alta uma cadeira simbolizava um arbusto. Na cena seguinte, alguém diminuía e aumentava a intensidade da iluminação com o objectivo de sugerir uma noite de trovoadas.

No dia 12 de Fevereiro de 2010 regressamos a Arrabães para acompanhar o presumível último ensaio antes da estreia do dia seguinte, que se iria repetir no domingo e segunda à mesma hora, 21.30, e terça, dia de Carnaval, pelas 15.30. No palco, pintavam-se concentradamente e em silêncio os cenários num estilo cubista, com linhas geométricas bem pronunciadas e uma paleta de cores quentes

ligadas à terra. Assistimos ao ensaio na sua totalidade e conseguimos divisar integralmente da história de “*A Rosa do Adro*”.

Rosa, camponesa, apaixonou-se por Fernando, de uma classe mais elevada, estudante de Medicina e noivo de Lucília. António, desconhecedor da sua condição de irmão que o Padre Francisco oculta até ao desfecho da peça quando sabe que este alveja e fere Fernando, tem uma paixão por Rosa e jura vingar-se se dele se este abusar da sua inocência. A história acaba com o arrependimento de Fernando e a fuga de António.

No palco, os actores davam o seu máximo na reprodução fiel do texto, que o ponto seguia numa voz suficientemente perceptível, atribuindo a tonalidade desejada. Imersas na sua tarefa, duas jovens rectificavam o antigo cenário. Fora dele, dois actores alvitavam sobre a ênfase a dar na sua dicção e direcção da cena. Entre cenas, um grupo de jovens conversava e causava o repúdio de quem estava de fora. Queiroga, ensaiador do ano passado, encontrava-se presente, saudou-nos com alegria e convidou-nos para beber. O texto servia de indicação para tudo, assumindo as didascálicas primazia na direcção do movimento dos actores.

Na noite desse mesmo dia, regressamos a Arrabães para assistir à estreia das peças de teatro, ultimadas não haviam passado escassas três horas. Com efeito, o ensaio combinado para as dezasseis horas principiou pelas dezoito, depois de se ter varrido a sala e disposto as cadeiras para a assistência, se ter preparado a bilheteira e o bar, se terem organizado os enormes irradiadores de calor que acolheriam uma sala que iria enfrentar durante três horas uma vaga de frio polar que assolava nesse Fevereiro a região transmontana, e se ter ajustado o cenário à medida de cada um. Assistimos a essa discussão, com todos os elementos presentes que iriam fazer “*A Rosa do Adro*” a opinarem sobre a sua distribuição e ajuste. Por um momento, o grupo discutiu a verosimilhança do artifício no objectivo de simbolizar a aldeia, a casa de Rosa, a Igreja, as árvores e os arbustos, desejando perceber as diversas perspectivas do público na inspecção da cena. Após vários ajustes e todos terem concordado com eles, limpou-se o palco e tivemos a ocasião de falar com alguns elementos. Interessava-nos perceber, uma vez que divisamos uma enorme liberdade para a manifestação expressiva do

indivíduo, patente na divergência dos filamentos dramáticos, narrativas e estéticas, ou usando as terminologias empregues no teatro erudito, as linhas de acção que sustentam a montagem de uma peça de teatro amador. Em primeiro lugar, procuramos entender a forma como os indivíduos reconhecem o ensino do teatro e como este se encontra ligado a processos de socialização e manifesta um propósito integrador.

“ – *Como é que vocês aprenderam a fazer teatro?*

- *(Jacob) Não aprendemos, fomos fazendo... uns dizem qualquer coisa, outros dizem outra e o pessoal mais antigo é que sabe.*

- *Mas sempre viram a fazer teatro?*

- *(Felicidade) Sim...já há aqui à muitos anos...*

- *Mas vocês aprenderam com quem?*

- *(Felicidade) O nosso ensaiador é o Beto...*

- *O que é que vocês fazem?*

- *(Jacob) Eu sou serralheiro e ela anda a tirar um curso na Universidade.*

- *Vocês aprenderam a fazer teatro, vendo as pessoas?*

- *(Jacob) Sim...*

- *(Felicidade) ... E quando lemos a peça.*

- *(Jacob) Já nascemos com isto...*

- *(Felicidade) Quando lemos, há sempre aquela ideia. Vemos mais ou menos como é que é. Então não é? Quando vais a ler a peça, sabes mais ou menos como hás-de fazer. Foi assim que eu aprendi.*

- *E na comédia do ano passado?*

- *(Felicidade) A comédia acho que é um bocadinho diferente, porque vamos para o palco mais à vontade.*



- *(Jacob)* Se nos esquecermos de qualquer coisa, não fica mal.
- *E no drama, sentem-se mais contraídos?*
- *(Jacob)* Eu nunca fiz drama, este ano é a primeira vez.
- *(Felicidade)* É diferente... no ano passado, na comédia, estava mais descontraída...uma pessoa, mesmo que uma pessoa se engane, tem aquela coisa...o drama é mais sério.
- *Então vocês ensaiam, o ponto está aqui a dizer o que tem de fazer e vocês servem-se essencialmente das indicações do ponto.*
- *(Jacob)* No drama é tudo isso, agora na comédia improvisamos um bocadinho mas não muito. Quer dizer, no ano passado exageramos um bocadinho porque nos embebedámos bastante.
- *A comédia é original?*
- *(Jacob)* Não. Foi adaptada, como no ano passado. Nós colocamos nomes de aldeias...
- *Vocês fazem sempre referências a pessoas daqui?*
- *(Jacob)* Sim. As pessoas acham piada e nós também. Tipo gozar com alguns, mandar bocas. Não tinha piada nenhuma fazer referências a pontos que não são conhecidos aqui.
- *Adaptam para que as pessoas se sintam identificadas...*
- *(Jacob)* Exacto.
- *Quando vos convidam, o que é que vocês dizem? Sentem-se bem?*
- *(Jacob)* Eu sinto. A primeira vez que me convidaram foi há quatro anos, através de um colega meu que era o ensaiador da comédia, disse-me e eu vim. Depois deixei de vir, mas depois chamaram-me e eu regresssei.
- *E como é que fazem? Levam o papel para casa e depois?*

- *(Jacob) Eu estudo o papel e depois voltamos para aqui todos e lemos o papel. Depois vamos para o palco.*

Com este excerto, apercebemo-nos que o grupo valoriza que se enalteça a individualidade de cada um e isso sente-se na forma preferencial de convocação dos actores, na sua valorização constante sem intervenção de fundo sobre aspectos do seu carácter e manifesta-se, por exemplo, no plano da selecção de figurinos. Este período é elucidativo sobre a maximização da liberdade individual como factor de integração no grupo.

“- Como é que vocês fizeram para escolher os figurinos, a roupa?

- Começamos a ver, mais ou menos, o que é que era preciso, e a ver se arranjávamos. Quando encontrávamos, falávamos com o Alfredo a ver se estava bem. Somos nós que arranjamos as coisas. Fazemos o possível para arranjar o melhor possível.

- O que você vai fazer?

- O Lucas da Fonte.

- O que é que é o Lucas da Fonte?

- Ele é tipo “fofoqueiras da aldeia”, que estão a falar da vida dos outros. Ele e o Tomé da Eira.

- E vestem o quê?

- A primeira cena é roupa domingueira, um domingo de missa. A segunda cena é de trabalho. Acabamos de sachar as batatas e viemos mais...”

Durante o período que ocorreu a entrevista, os actores vestiam-se. Já passava da hora cerca de 20 minutos e o antigo ensaiador, Queiroga, apressava-os e justificava que o público não podia esperar. A roupa empregue nas peças de teatro do ano passado voltava a ser utilizada, assim como alguns adereços e postigos. Os actores vestiam e calçavam as suas coisas, apreciando-se mutuamente e de forma

chistosa, comentando as suas figuras. O que era vestido era rapidamente despido se fosse unanimemente reconhecido que não tinha préstimo nem fazia sentido. Os chapéus eram apreciados por todos. Queiroga teceu alguns comentários sobre a forma como se deviam vestir e reagir.

“ (Queiroga) Quanto ao pai, ele devia estar noutra posição...parado, a olhar para ele, e até com as lágrimas a vir aos olhos, não lhe fica nada mal...tem que estar com pena do rapaz, que ele está ferido, o Fernando.

- Que leva um tiro no fim...

- Lá fora, que aqui dentro não há mortes. Há só esta, de se zangarem um com o outro e o padre veio e conseguiu pô-los...pronto...o papel do padre é importante e ele não é muito mau...mas como padre, tem de ter uma palavra mais “padra”...

- Como é que tem de ser o padre?

- Como é que tem de ser o padre? Então, é um gajo que conversa sempre...o senhor conhece bem a ladainha dos padres (risos).

- Se fosse você o ensaiador, que indicações dava?

- Dava o papel ao Fernando e o meu filho fazia o papel de Fernando. São dois papéis bons...ai não são... trocaram, não sei as razões...vou agora estar aqui a dizer. O padre não tem má pronúncia de palavra e para um autor a pronúncia é importante. O que eu estou sempre a debater é o ponto...ela não me agrada muito, mas pronto. Tem de dizer mais devagar e outros...quando é de bravo, é de bravo. E outra, que há aí pontos que tem de virar-se ao público e continuar a frase, com um bocadinho de pausa. Os pontos e as vírgulas, tem de se respeitar isso. Tem de haver uma pausinha...pouco, mas tem de haver... A rapariga, a Rosa do Adro, vamos lá ver como se sai...tem de estar mais triste, a voz mais magoada. Está muito apagada.”

No dia 15 de Fevereiro regressamos a Arrabães com o objectivo de reforçar uma linha de análise: o teatro como actividade socializadora e integradora dos indivíduos. Mais uma vez os actores chegaram atrasados, o que levou a que o espectáculo se atrasasse inevitavelmente mas evitou-se manifestar de uma forma fria a demora destes dois actores. Em vez disso, o grupo brincou com os atrasados. Vestiram-se rapidamente e prepararam-se para entrar no palco. Alguns elementos bebiam, outros fumavam. Combinavam-se as “luas”, ainda não escritas. O almoço do dia seguinte seria a ocasião certa para distribuir os animais mortos pelas pessoas da aldeia. Um informante avisou-nos que há umas dezenas de anos atrás apenas eram mencionados os solteiros. Hoje em dia são todos, com principal destaque para “as figuras de relevo da aldeia, como os bêbedos, por exemplo”. Alfredo e Ferdinando recordaram Carnavais antigos.

“ (Ferdinando) O texto foi feito pelo meu pai... uns rapazes e mais alguns de dezoito, dezanove ou vinte anos, foram ao capoeiro de uma senhora, foderam-lhe o galo e ao fim foram cozinhá-lo e comeram-no, quinze dias antes do Carnaval. Então o meu pai pegou naquilo e fez sobre o galo. Tudo em quadra. Um ficou com as asas, outro ficou com as patas...dividiram aquilo.

- (Alfredo) Os rapazes solteiros faziam uma para as raparigas, e as raparigas faziam uma para os rapazes. E na primária, as mães também faziam as luas para nós levamos, quando era na Festa do Galo.

- Festa do Galo?

- Antes do Carnaval havia a Festa do Galo. Era uma prenda que dávamos ao professor, que era um Galo.

- Como era isso? Os alunos davam um galo ao professor?

- Sim, e depois traziam um lanchezinho. Naquele dia a escola era só borga.

- No Carnaval?

- *Um dia antes de acabarem as aulas. No último dia de aulas, antes das férias de Carnaval. Oferecia-se o galo ao professor e levávamos outra prenda, dividida pelos alunos todos. E depois botávamos umas luzitas nas raparigas. Levávamos uns bombos e tal...*

E foi assim que deixamos este grupo, após mais uma celebração de Carnaval. Mas voltamos no ano seguinte para acompanhar mais uma quadra idêntica. Foi no dia 28 de Fevereiro de 2011, já o grupo entrava na última semana de ensaios. Entre os dias 5 e 8 de Março, acompanhando os festejos da época, o teatro seria mais uma vez feito na aldeia.

Este ano levariam a cena “*Erro Judicial*”, o drama, e “*Dois Mortos...Vivos*”, a comédia. Como conhecíamos de antemão a mecânica do grupo, esta última aproximação serviria para testar algumas hipóteses que havíamos lançado. Desta vez, iríamos tentar perceber qual a importância de cada um dos indivíduos que compunham o grupo de teatro para o próprio grupo. Será que o indivíduo se iria diluir nele? Iria revelar a sua importância? Se sim, como o faria? Abertamente ou num contexto mais circunscrito?

No dia da estreia, chegamos a Arrabães com distância suficiente para entabularmos conversa com os seus membros. O palco, ainda se faziam alguns arranjos de última hora e os actores iam chegando aos poucos, reticentes em vestir-se pelo facto do ponto ainda se encontrar em viagem para a aldeia. Na sala que servia de camarim, por baixo do palco, a preparação era feita com algum cuidado e procurando merecer a atenção dos seus pares. Todos trouxeram roupa de casa, que iam colocando e perguntando se servia para a sua personagem. Acolhiam-se críticas, por vezes discordava-se delas. Uns, acomodavam apenas um casaco por cima daquilo que traziam vestido de casa e faziam constar estar preparados para subir ao palco. Outros, aplicavam bigodes e fitas nos casacos, elementos distintivos da sua personagem. Um chapéu ficaria melhor a um aldeão e uns sapatos demasiadamente vistosos não serviam a um juiz. Enquanto peça actual “*que havia custado bom dinheiro*”, não servia. Mas iria para as tábuas.



O texto era “solto” para os colegas, alguém corrigia as entoações e as posturas. Aconselhava-se calma aos noviços, que iam matando a ansiedade com copos de vinho moscatel. Alguém trouxe um prato com fumeiro cozido para ir para cena e o decano do grupo criticava estes preparos, nomeadamente o exagero no consumo de álcool. Já perto da hora e com o ponto finalmente presente na sala, após terem fumado cigarros atrás de cigarros, bebido álcool com fartura, vigiado a plateia por um buraco, ia começar o espectáculo. Antes, o grupo reuniu-se no palco e com as luzes apagadas soltou o seu grito de exaltação colectiva: “*Arrabães, Arrabães, Arrabães!*”. Havia chegado a hora. O ensaiador comunicou aos actores antes de dar “as pancadas”, oito seguidas e mais três espaçadas, “*enchei o peito de ar puro e vamos lá*”. Alguém diz, “*deixe-me beber uma pinga de água*”, ao que este respondeu “*se bebes água, estás fodido*”. Estrondosas, cativaram a atenção do público e o pano abriu de imediato.

Para uma peça em três actos, o palco estava equipado, para o primeiro deles por uma mesa e três cadeiras. Representando o interior de uma casa, alguns quadros com motivos dispersos, como as figuras Dom Sebastião, Vasco da Gama ou um quadro com flores já usados em peças anteriores, compunham o cenário. No segundo acto, uma cena de tribunal substituía a casa e no terceiro, a rua, simbolizada por uma cruz onde o advogado enlouquecido pela suposta morte da sua amada, carpia as suas mágoas alienadas.

O movimento em cena repetiu-se. Num espaço exíguo, os actores movimentavam-se de um lado para o outro no sentido horizontal e em paralelo com a boca de cena. Aguardando a contracena, o actor deslocava-se, pisava o chão em cursos curtos de passo à frente e passo atrás, apertando as mãos e de cabeça baixa, vigiando a deixa do parceiro. Quando lhe davam a palavra, o movimento invertia-se, como se tudo não passasse de um jogo de memória que o ponto suportava. À expressão eram acrescentados gestos de reforço natural, como a abertura dos braços, o jogo com as mãos, a inclinação da cabeça para o chão para robustecer um ponto de vista, o dedo apontado ao outro, as mãos na cabeça para sublinhar a agonia, entre outros.



Um outro aspecto em desconformidade com o padrão estético do teatro erudito, aconteceu no segundo acto, quando o advogado que protege a sua apaixonada acusada de parricídio, faz toda esta cena de costas para o público mas enquadrado com o colectivo de juízes e a acusada. Como que se o público não existisse mas fosse apenas importante a cena em si.

Este ano o grupo ensaiou no palco apenas durante uma semana, embora tenham estado durante um mês em contacto com o texto. Desde as leituras em grupo, distribuição de papéis e espectáculo, passaram pouco mais de quatro semanas, contando com as habituais faltas aos ensaios. Perguntados sobre a distribuição dos mesmos, confessaram que *“quem distribui os papéis é o ensaiador, embora tenha havido um acordo entre todos, porque os mais novos têm mais tempo livre que os mais velhos, que trabalham”*. Muito práticos e objectivos, realistas e funcionais, interessa que o que se mostra seja o que existe, gerando-se um consenso sobre a estabilidade da convenção artística, que deve possuir uma leitura unânime e exacta, mesmo que as frases do texto tenham tiradas⁶⁸ como as de Maria, filha do pai assassinado por um Visconde que a queria possuir sexualmente.

No intervalo do drama, seguimos Queiroga ao bar da colectividade para o assistir numa bebida. Confessou-nos que não ingeria mais bebidas com álcool, devido a uma complicação de saúde que ainda estava em tratamento. Acompanhamo-lo numa cerveja sem álcool, ingerindo um vinho moscatel oferecido por um magote de homens que aproveitaram para felicitar o antigo ensaiador e a nós próprios como seu cúmplice. Esta era a sua única gratificação, após alguns tempos metido na sala de ensaios. No bar, estava também um antigo ensaiador de uma aldeia vizinha, pelo que Queiroga ficou circunspecto perante as suas observações pouco críticas e objectivas. Não revelou defeitos alguns, o que o fez desconfiar, mas os mesmos homens classificaram a prestação individual de cada um, exultando com as suas habilidades dramáticas. O vinho e a cerveja corriam desbragadamente, tal como se havia passado em cima do palco, apoiado e incentivado instantes atrás. Alguns

⁶⁸ *“Sabe vizinho, quem nasce como eu nasci, só para sofrer, que só encontra repouso além da campa. Então, quando o corpo se esfacela na podridão da matéria, e os vermes a devoram na solidão do sepulcro, nós, guindando o espírito às regiões etéreas do infinito, deixamos de sofrer, à sombra amiga dos ciprestes...”* A esta tirada, responde o seu advogado de defesa, que vai sofrer um enorme desgosto amoroso e enlouquece, pensando que ela morre: *“Abandona as divagações atrofiantes do teu cérebro escandecido pela dor, ô anjo que idolatro! Descansa de pensar na via dolorosa do teu calvário, ô mártir sublime, visto que te encontras ao teu lado dos ciríneus que ajudam a suportar o peso dessa cruz!”*

actores usavam o álcool para reforçar o sentimento, a entoação e a dedicação à cena. Com o fim da peça, despedimo-nos dos actores e prometemos voltar noutra ocasião. Lá fora, o frio apertava.

10.6. Grupo de Teatro de Associação Cultural de Alvações do Tanha, Vila Real

No dia 21 de Dezembro de 2008 estivemos em Alvações do Tanha para recolher informações junto de alguns elementos do grupo. A aldeia faz parte da freguesia de Vilarinho dos Freires, concelho do Peso da Régua. Após um primeiro contacto com o presidente da direcção da associação, guarda-republicano aposentado mas agora trabalhador sazonal em França ou Suíça, para onde se ausenta amiúde, e sucessivos falhanços de entrada no terreno por intermédio de um contacto fornecido pelo mesmo presidente da direcção, conseguimos finalmente atingir os nossos propósitos. A sede da associação fica situada no edifício de um antigo lagar duriense com vista para o vale do Rio Tanha, um dos afluentes do Rio Douro, transformado em sala de espectáculos com palco e espaço para cerca de 500 pessoas, como nos garantiu o presidente, um bar e um enorme pátio exterior onde os associados apanham sol e conversam. A associação possui cerca de seiscentos e cinquenta associados, embora apenas cerca de cem tenham as quotas mensais de cinquenta cêntimos pagas e em dia. Na freguesia existem ainda mais duas associações com actividade regular: a Associação Cultural de Vilarinho dos Freires, com grupo de bombos e manifestações teatrais muito ocasionais, e o Coro da Igreja, que organizou com os paroquianos uma Orquestra Ligeira.

As memórias do teatro vão até ao início do século XX, sendo habitual nessa altura haver espectáculos nas ruas da aldeia. Por exemplo, a peça *“Leonardo, O Pescador”*, a que os informantes não souberam atribuir autor, foi realizada no Largo da Aldeia e num antigo palheiro que está situado ao lado da actual sede, entretanto com o tecto abatido. A peça mobilizava toda a gente que participava nela, acumulando tarefas de montagem de palco, sua manutenção, preparação dos espaços e representação do “papel”, denominação que os locais usam quando se referem ao acto de fazer teatro.

Actualmente existe um grupo de teatro composto exclusivamente por homens, auto denominado “Os Coínas”, que representam a associação com alguns espectáculos originais inspirados em séries televisivas conhecidas. Todos eles possuem laços familiares, encontrando-se primos, irmãos e sobrinhos. Já uma outra peça ensaiada por Joel, um informante nosso, “O Chá das Cinco”, compreendia seis mulheres, todas elas com laços familiares próximos: havia duas mães com as suas duas filhas, assim como as outras, onde essas ligações predominavam. Contudo, a associação continua a debater-se com a escassez de actores. Enquanto uns são trabalhadores sazonais no estrangeiro, outros estudam e trabalham nas redondezas, mas a perda de recursos humanos potenciais para o grupo de teatro reflecte a desertificação do interior do país e acompanha o gradual envelhecimento da sociedade portuguesa.

Com efeito, e segundo dados recentes do Instituto Nacional de Estatística e do Pordata, o comportamento demográfico português dos últimos anos é caracterizado principalmente pela continuação do declínio da natalidade, apesar da ligeira retoma a partir de 1996, pela redução dos saldos naturais, queda da mortalidade infantil e aumento da longevidade, o que se reflecte nas estruturas populacionais por sexo, idade e estado civil, observadas.

GRÁFICO Nº 6 – TAXA BRUTA DE NATALIDADE (1960/2011) FONTE: PORDATA/INE

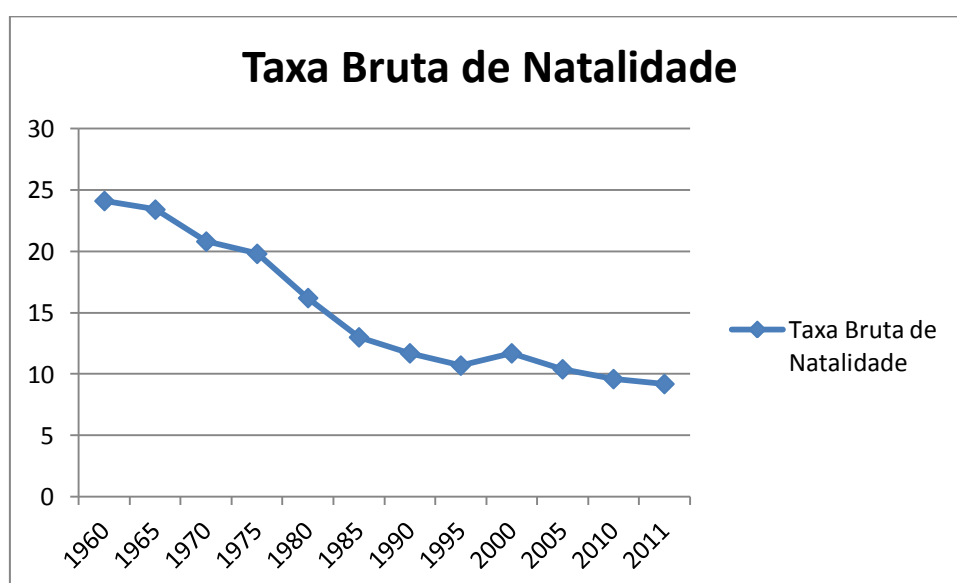


GRÁFICO Nº 9 – SALDO NATURAL (1960/2011) FONTE: PORDATA/INE

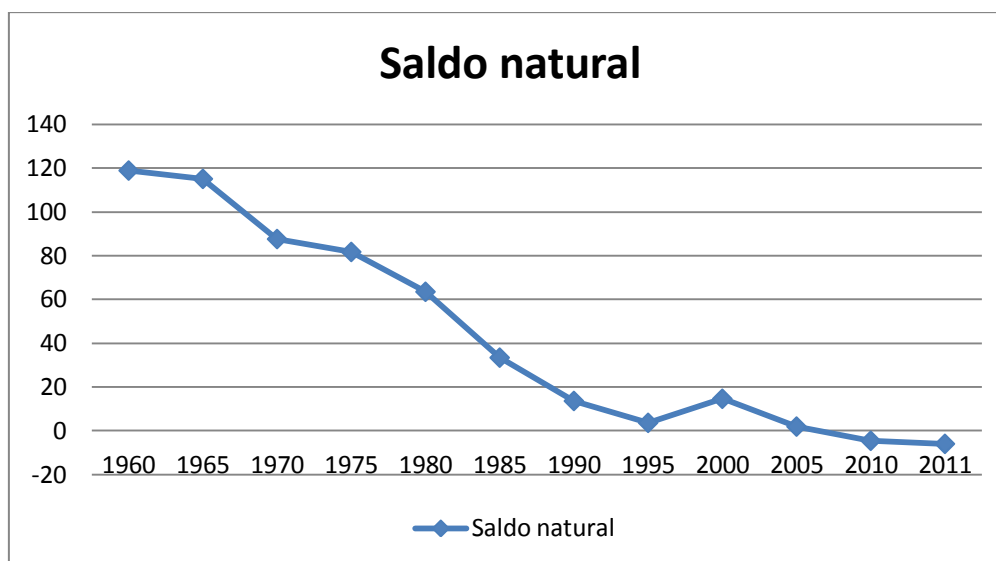


GRÁFICO Nº 10 – ÍNDICE DE LONGEVIDADE (1960/2001) FONTE: PORDATA/INE

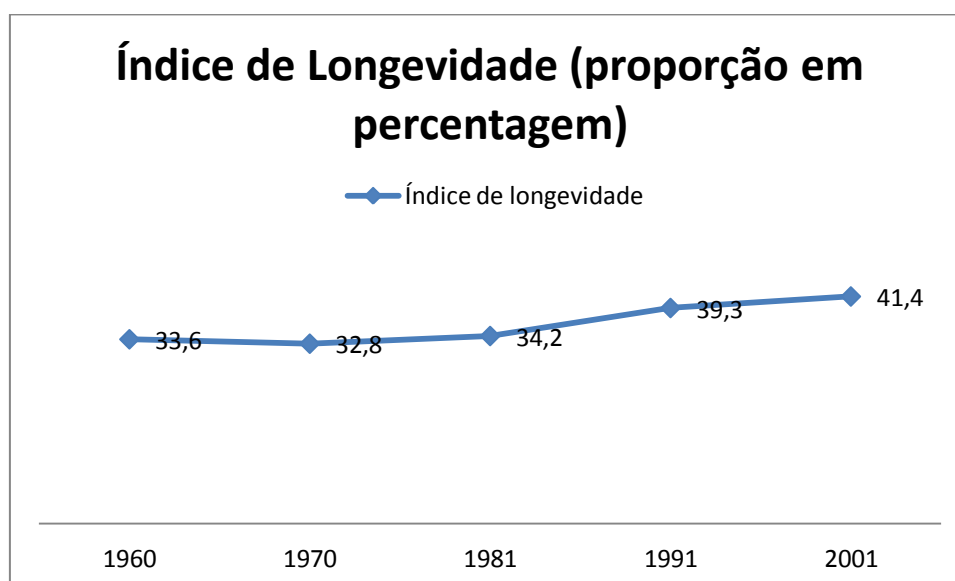


GRÁFICO Nº 11 - ÍNDICE DE ENVELHECIMENTO (1960/2001) FONTE: PORDATA/INE

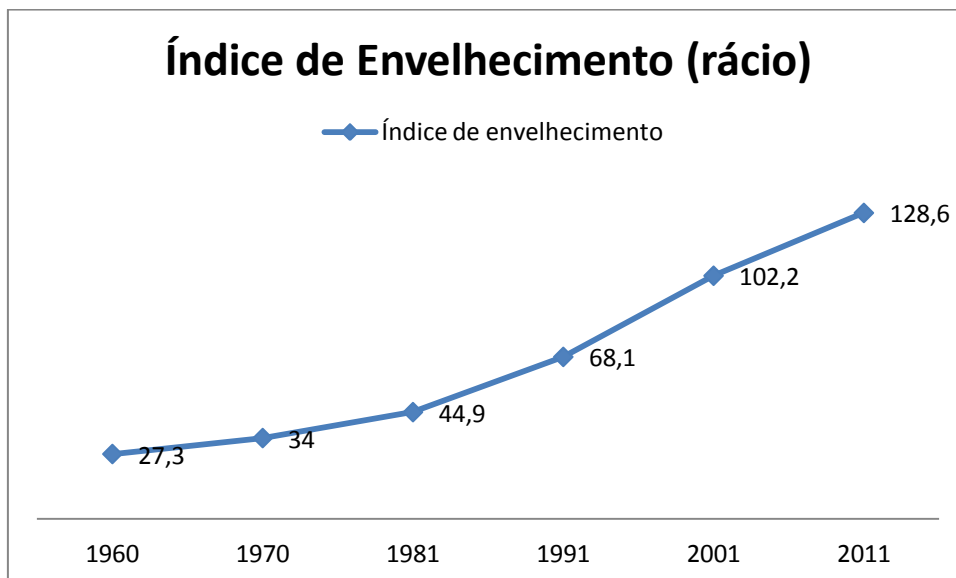
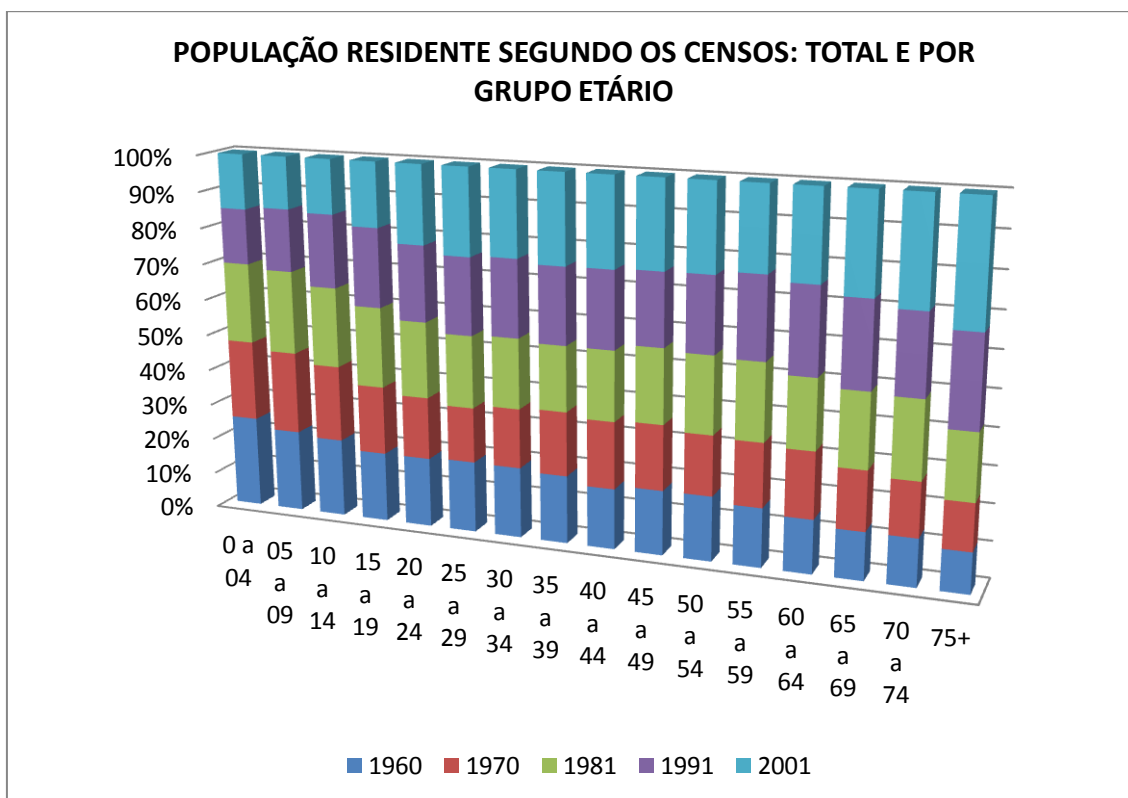


GRÁFICO Nº 12 - POPULAÇÃO RESIDENTE SEGUNDO OS CENSOS: TOTAL E POR GRUPO ETÁRIO (1960/2001) FONTE: PORDATA/INE

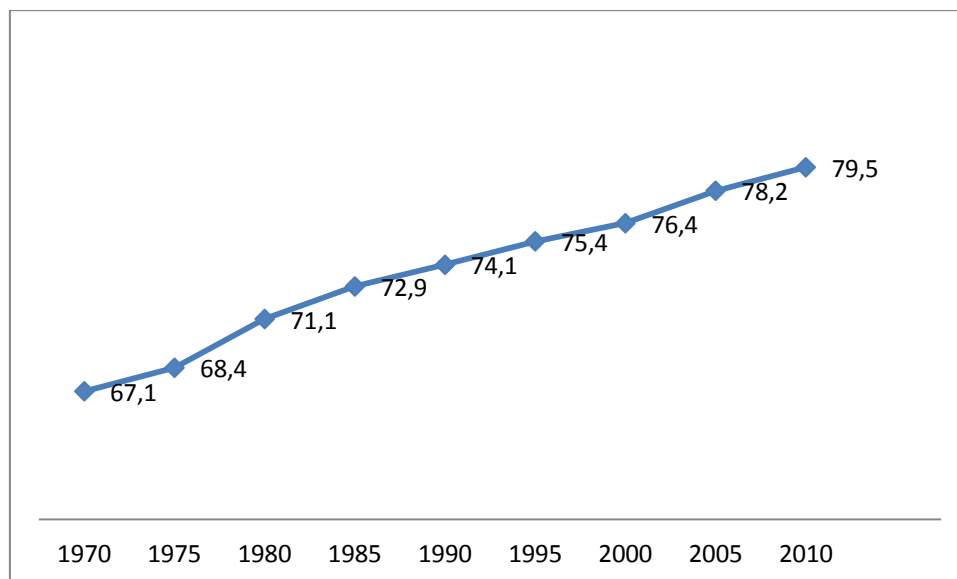




Assim, continua a verificar-se a redução do peso relativo da população jovem. Em 1981 representava 25,1% da população total, em 1991 19,4% e em 1999 apresentou o valor de 16,7%. A importância relativa da população em idade activa (indivíduos com idade compreendida entre os 15 e os 64 anos), que em 1981 era de 63,3%, aumentou ligeiramente entre 1991 (66,8%) e 1999 (67,9%). Finalmente, a população idosa (indivíduos com 65 ou mais anos), que em 1981 representava 11,5% da população total, viu o seu peso aumentar para 13,8 em 1991, atingindo os 15,3% em 1999 e 16,4% em 2001. O envelhecimento demográfico, definido pelo aumento da proporção das pessoas idosas na população total, em detrimento da população jovem, tem vindo a aumentar em Portugal.

Entre 1960 e 2001 o fenómeno do envelhecimento demográfico traduziu-se por um decréscimo de cerca de 36% na população jovem (0-14 anos) e um incremento de 140% da população idosa (65 e mais anos). Em 2001 foram recenseados 1 702 120 indivíduos idosos. A proporção da população idosa, que representava 8,0% do total da população em 1960, mais que duplicou, passando para 16,4% em 2001. O índice de envelhecimento ultrapassou pela primeira vez os 100 idosos por cada 100 jovens em 1999. Este indicador registou um aumento contínuo nos últimos 40 anos, aumentando de 27 indivíduos idosos por cada 100 jovens, em 1960, para 103, em 2001. O envelhecimento da população idosa é evidenciado pelo índice de longevidade (número de indivíduos com 75 e mais anos no total da população idosa) que aumenta de 34 para 42 indivíduos entre 1960 e 2001. O índice de dependência total (número de jovens e idosos por cada 100 indivíduos em idade activa, 15 aos 64 anos) tem vindo a baixar (59 em 1960 e 48 em 2001), devido exclusivamente à diminuição do número de jovens. Em 2000 a esperança média de vida à nascença situava-se nos 72,4 anos para os homens e nos 79,4 anos para as mulheres.

GRÁFICO Nº 13 – ESPERANÇA MÉDIA DE VIDA (1960/2001) FONTE: PORDATA/INE



Esta primeira transcrição é de um conjunto de entrevistas sem guião que realizamos, com propósitos exploratórios. Sentados no muro da associação, falamos em simultâneo com dois informantes, Laurentino e Presidente da Associação.

“- Chamo-me Laurentino e faço teatro desde quando isto (Associação) nasceu, em 1983. Aliás, antes disto nascer, fizemos teatro lá em baixo à porta da Adelina, e antes de ali fazermos o primeiro teatro que foi o “Erro Judicial”, fizemos o “Leonardo” além no Armando, tinha eu para aí dezassete anos... com dezassete anos, tenho sessenta e oito, já vai há mais de cinquenta anos (mais ou menos em 1957).

- Antes faziam teatro também...

- Sim, só que não tínhamos estas condições...

- E que grupo era, um grupo organizado...



- *Era um grupo amador, onde fazia parte este ordinário... aquele não, que não é de cá⁶⁹... quando um grupo faz teatros, houve algumas peças divertidas mas outras, quer o “Leonardo”, quer o “Erro Judicial” quer o “Afronta por Afronta” eram peças sentimentais. Mas também houve “As Ratas Sábias”... que me recorda... “Esta Noite Choveu Prata” de um autor brasileiro, Pedro Bloch... já foi há muitos anos... depois, comecei a ter problemas de saúde e foi um irmão meu que também se entretia a fazer para aí umas palhaçadas...e chegamos ao ponto que chegamos, já vai há quatro ou cinco anos que estamos parados...*

- *(o presidente fala) Nós, mas há o grupo dos “Coinas” que foi criado aqui para há dez anos atrás, em que vem fazendo peças geralmente cómicas. Esse grupo todos os anos faz uma peça e é reproduzida a nível de concelho com os apoios do INATEL... só que a vida actualmente não é fácil como toda a gente sabe e o pessoal hoje vai um para a Suíça, outro vai para a França, outro amanhã vai não sei para onde e é difícil haver aquele pessoal todo como havia antigamente... e quando está uma peça posta, não pode sair porque um dos elementos...*

- *Quando é que o grupo faz a peça?*

- *Olhe, este ano fizeram-na no Natal duas vezes... depois foram-na fazer a Lordelo, a Poiares e estamos em contacto com Fontelas e Moura Morta para sairmos...*

- *Quer dizer que o grupo organiza-se para o espectáculo, mas para a digressão é mais complicado?*

⁶⁹ O informante falava com um antigo companheiro de palco, piscando o olho a um segundo que estava presente. Durante a tarde em que recolhemos estas informações, foi vulgar assistir a este comportamento na maior parte dos homens que constituíam a freguesia da associação cultural. Quem chegava era brindado com algum dito jocoso, até entrar no jogo ou assumir um papel mais activo na emissão de mensagens deste género. Os presentes falavam alto e discutiam agressivamente, apontando dedos ou falando na cara do outro, enquanto bebiam copos de vinho, comiam febras estufadas num pote de aço e arranjavam local para se sentarem à mesa para o repasto final de Javali estufado na hora, o que dificultou a recolha dos testemunhos com o gravador. Também nós tivemos de comer e beber, e a insistência fez-nos ter de assumir uma postura agressiva perante um indivíduo já alterado pela bebida que queria a toda a força que comêssemos Javali. O contacto físico e o olhar directo nos olhos fizeram com que se acalmasse, ecoando neste exemplo as dificuldades das aproximações ao terreno e de algumas técnicas de recolha qualitativa.



- Pois... uns são estudantes e outros são trabalhadores tem de... emigram e desfaz-se, não há hipóteses... só na altura em que acaba de se ensaiar, fazem logo duas vezes seguidas e depois não há hipóteses mais...se pudéssemos andar em todo lado, bom era...

- Quantos elementos são?

- São uns dez, acho eu...

- **(para Laurentino)** E na sua altura, quantos faziam teatro?

- No último éramos sete pessoas, sempre permanentes... no “Leonardo” e no “Erro Judicial” havia uma mulher...

- Qual era a história do “Leonardo”?

- O “Leonardo” era pescador e então tinha uma filha e este senhor que está aqui, roubou-ma. Apaixonou-se por ela, pela rapariga, raptaram-ma um dia... depois pegaram-me fogo à casa e tudo, esse ordinário, e eu fiquei sem nada... mas depois recuperei-a, no terceiro acto, quando pedia uma esmola por caridade... e eu disse “Esta voz...” porque me pareceu que era ela, não me era estranha, e digo “Quem implora a caridade?” e ela “Uma desgraçada como vós...” e eu disse “Aproximai-vos, sou cego... sofreis muito?” e então ela diz “Tenho fome”, “Fome, tens fome? Chamas-te Margarida?” e foi aí que nos encontramos verdadeiramente... depois a história continua, pois eu deixei de ser cego, não havia médico nenhum na altura mas eu fiquei a ver e este levava um ensaio se não foge...

- **(presidente)** Eu era o Visconde...

- Então era uma luta entre um pescador pobre e um visconde rico?

- **(Laurentino)** Eu não era pescador pobre, os meus pais até eram ricos... só que depois a queda de um banco... aquela história toda... foi à falência e os meus pais acabaram por ficar tesos e eu fiquei pior.



(segue-se mais informação sobre a história da peça, que decidimos cortar por não interessar para o efeito)

- Como escolheram a peça?

- **(presidente)** *A peça já tinha sido aqui feita há muitos anos, não tem autor... a gente não sabe quem é o autor... nem o “Afronta por Afronta” nem o “Erro Judicial”... era uma peça que começava com um advogado... (segue-se mais informação sobre a história da peça, que decidimos cortar)*

- Vocês tinham alguém que encenasse a peça?

- Éramos nós!

- Vocês, ensaiavam sem direcção nenhuma?

- Não...

- Quando eu digo direcção falava do “ensaiador”. Vocês tinham “ensaiador”?

- Não, nós próprios é que ensaiávamos.

- **(Laurentino)** *Se houvesse coisas e emendar, nós voltávamos atrás e tornávamos ao princípio e dizíamos o que tínhamos de dizer... quando não saía bem, nós próprios voltávamos atrás...*

- Vocês quando se enganavam como é que faziam? Voltavam atrás?

- **(Presidente)** *Tínhamos um ponto e só apresentávamos a peça quando estava toda decorada. Começávamos por ler e depois começávamos pelos gestos. Depois da peça estar toda decorada e toda ensaiada é que ela saía cá para fora. Mas mesmo assim ia sempre o ponto, tinha o lugar dele e era conveniente... eram peças que demoram quase três horas e com sete elementos, era muito tempo. Eram peças que não nos podíamos enganar porque nós os actores já... a deixa do outro, já sabíamos de cor... o gesto que ele fazia, já sabíamos aquela parte...*

- *E quem é que escolhia as personagens?*
- *Eram vários papéis...*
- *(Laurentino) Eram várias pessoas, e aquela que mais se adaptasse ao papel era essa que era escolhida, porque há pessoas que não têm bem aquele jeito...*
- *Toda a gente fazia o papel de todos?*
- *Toda a gente ensaiava o papel de todos...*
- *E depois como é que escolhiam? Ninguém ficava chateado?*
- *Não, não, não... tinham de compreender... cada um que executava o papel que lhe cabia tinha de o fazer bem. Havia também o dom da palavra para esse papel... ninguém ficava chateado com as mudanças, quando se passava este papel para aquele...*
- *Depois disso, vocês sentiam-se confortáveis em que papéis? A fazer de mau, a fazer de bom...*
- *Ora bem, a mim era o papel que me destinavam...*
- *(Presidente) O papel dele era mais calmo, reconciliador, aquela pessoa que vai ter com a outra e diz “Olha, não vás por esse caminho e esse é o caminho pior...” o papel mais agressivo era dado a mim ou a outro senhor que está em França, devido à própria personagem⁷⁰... uma pessoa que de um momento para o outro explode...*
- *(Laurentino) Isso era mais no “Erro Judicial”... era um papel de luxo, lá com aquela voz pesada... era um papel mesmo à feição da pessoa...”*

Parece ser comum em Vilarinho do Tanha a dispensa da figura de um “ensaiador” autónomo. Isso faz-se nos “Coínas” como já se fazia antes, “é um hábito” como nos confessou um informante, não se lhe atribuindo algum valor nem autoridade para

⁷⁰ O informante trocou “personagem” por “personalidade”, conotando o indivíduo que desempenha o “papel”. Mais uma vez as classificações e nomenclaturas são distintas, diferentes das do teatro erudito.

interferir no funcionamento do grupo. Existia antes um indivíduo que estava de fora e ia dando algumas indicações, que entretanto morreu. Mas, como nos confessou o mesmo informante, *“as pessoas chateavam-se... não era chateado com ninguém...mas se não tem estatura, que faça outro...”*.

Para percebermos melhor a função do ensaiador e a sua relação com o grupo, falamos com um antigo ensaiador, Joel, filho de Laurentino, que nos fora apresentado pelo Presidente da Direcção.

“- Você era ensaiador aqui do grupo de teatro...

- Sim... éramos dois... era eu mais uma rapariga, mas ela casou-se, foi para Santa Marta e fiquei eu sozinho...

- Como é que escolhiam os actores para a peça?

- Eu levava a peça para casa, via mais ou menos as personagens e depois vinha para aqui... e dizia “Fulano, vais com esta peça!” e depois eu via... Imaginava que a pessoa dava naquela peça... dava ou não dava? Trocava...

- E as pessoas não ficam chateadas por trocar?

- Às vezes havia uma peça que era mais linda e... uma vez houve uma peça que eu gostei, que era vinte e um elemento! Era a “Escrava por Amor” e faltava uma semana e um desistiu. Mas como eu tinha metido aquilo mais ou menos na cabeça, fui eu fazer de Conde. Ensaiaava eu e fazia. Mas depois outro rapaz desistiu e paramos tudo...

- Havia muitas pessoas...

- Na altura eram dezanove ou vinte... dava para fazer duas peças às vezes.

- E os ensaios? Eram à noite?



- Por exemplo, marcava-se quinta ou sexta e quando começavam a chegar as apresentações é que se marcavam mais... fazíamos só para a família...
- Faziam primeiro para a família?
- Só família! Pai e mãe... para as pessoas ficarem bem alinhavadas, pronto...
- Mas porque só família? Havia alguma razão?
- Para pôr as pessoas mais... para apresentar certinho... para depois no dia, viesse quem viesse do povo...
- E as pessoas sentiam-se mais confortáveis a apresentar para a família?
- Quer dizer... tentavam para que corresse bem, para depois no dia da apresentação para tudo...
- Para o público em geral...
- Sim. Até havia pessoas de fora que queriam ver e tínhamos que fechar as portas... era ao sábado, fazia-se à quinta, descansava-se à sexta e depois era... viesse quem viesse.
- E o que é que as pessoas faziam à sexta-feira?
- Compor isto, compor aquilo, pôr-se as coisas a andar...
- E depois no sábado?
- Vínhamos compor as cadeiras...
- Quem participava no espectáculo?

- *E algumas de fora, da família... eu vinha mais cedo, eu também apresentava⁷¹... mas tinha de estar de olho vivo para ver se faltava um casaco a este ou uma camisola àquele...*

Joel falou-nos ainda do processo de ensaio, contando a história em que durante a preparação de uma peça um indivíduo dizia o seu texto com as mãos atrás das costas, embora tenha sido advertido no contrário, desculpando-se e explicando que no dia seria diferente. No dia da apresentação, não conseguiu tirar as mãos de trás e realizou todo o espectáculo assim, tímido.

Esta primeira entrada no terreno serviu como exercício de memória para muitos dos indivíduos que estavam presentes e se reúnem na associação cultural aos domingos e feriados. Uma grande parte dos que ali estavam, trabalhadores rurais, já fizeram teatro e referiam-se às personagens com particular enlevo, classificando-as como o “papel”, representação de algo invisível que cada um veste à vez. Está aqui uma forma diferenciada de ver a personagem mas com todo o seu conteúdo fenomenológico presente.

“ (Laurentino) Eu tenho encaixado na cabeça toda a peça! Deste, deste, meu, até da própria rapariga, de toda a gente...

- (Joel) Era o papel...

- (Presidente) Mas você não se lembra do Leonardo?

- (Laurentino) Do Leonardo? Então, era quando este se sentava na cadeira e cantava “Pesca, pesca ò pescador / Cava o pão dos teus filhinhos / Olha que o mar no seu cantar / Também mostra ter carinhos / Olha que o mar, no seu cantar / Também mostra ter filhinhos...”

- (Joel, principiando a dizer o texto, Laurentino chama alguém para dizer o papel) Quem canta seus males espanta e é bem certo. Estou farto de trabalhar, esta vida não me serve... pescar, cozer redes... e se não calha? Antes queria agora dormir uma soneca e beber (...) comer e

⁷¹ “Apresentava” significa “representava”.



dormir, são as duas melhores coisas que Deus deu ao homem... (...) refresca o tempo, largo o trabalho hoje, e ala que se faz tarde noutro rumo!

- (Presidente) Olha lá, ò Aniceto...

- (Joel) É entrar, que está o portão aberto!

- Vi que Leonardo tinha saído e como queria falar contigo pessoalmente por isso decidi vir agora... mais ou menos...

- (Chega-se à conversa Paulo) Já fez teatro?

- (Paulo) Era o Armando da Quinta que dizia isso, o papel não era o meu... (alguém lhe pede para dizer o papel) Laura, minha bela esposa que do céu nos contempas, aceita o julgamento de teu filho que tanto amavas na vida... bom velho, vem comigo... (risos)

- (Presidente) Essa era a parte do Leonardo... do “Erro Judicial”... (segue-se algum alarido em torno do próprio processo de recolha com gravador, procurando cada um fazer-se ouvir. A conversa recomeça quando se fala na organização do grupo)

- (Paulo) E desistimos porquê? Eu desisti porque fui obrigado a desistir, por causa da macacada daquela canalhada que vinham para aqui gozar as pessoas! Nós tínhamos aqui o Largo, por favor que nos deixaram lá montar o palco, comprávamos a madeira para fazer o palco, roubávamos pinheiros para aí a torto e a direito, íamos para lá, o pai deste meu amigo que era meu compadre era o ensaiador, e era carpinteiro que era quem armava o palco... íamos para lá dias inteiros, fazer o palco, preparar a coisa para fazer teatro ao fundo do povo, no Largo. Eu de minha casa “Vai buscar uma garrafa!” quer dizer, eu de graça e ainda tinha que a pagar! E fizemos lá um teatro à maneira. De lá, viemos para aqui, para aquela casa com as telhas velhas. Deixaram-nos lá ensaiar e desmontamos e trouxemos o palco para cima, toca a ensaiar ali. Depois dali, soube-se que isto estava à venda, lá se comprou



isto. Comprou-se, viemos para aqui. Toca a montar palco. Viemos para aqui, todos trabalhávamos, fazíamos aquilo que podíamos, tudo e aí continuamos aqui a ensaiar. Depois, havia aquele indivíduo que chegava à noite, toca a jogar às cartas! Nós aqui à espera, “então, pá? Já não sabes que tínhamos que ensaiar a tantas horas? Antes queres as cartas, não é?” Ainda gozavam com as pessoas! Tive de desistir daquilo, não tinha estômago para aguentar!

- Isso foi mais ou menos quando?

- (Paulo) Em oitenta e tais... (seguiu-se uma discussão sobre a digressão da peça, em Mafra e Porto, sobre a qualidade da peça e os adereços de cena)

Durante a discussão que se seguiu, em torno dos “papéis” que cada um fez, notou-se uma certa nostalgia ao recordar esses momentos, acompanhado de efusiva discussão e empenho na defesa do seu ponto de vista. Paulo disse o “papel” que antes Joel dissera, com uma enorme carga dramática, como quem sente a amargura da vida do mar para quem sempre foi um trabalhador rural, assim como classificou a sua importância dramaturgica em articulação com o papel dos outros. De igual forma, sobressaiu a importância do actor para fazer a personagem.

“O Mário, que fazia o papel mais importante, o bêbado... coitado, emborrachava-se... mas o gajo tanto se embebedava como lhe passava logo a seguir... e toda a gente tremia, ai que ele vai-nos deixar ficar mal, e não... o gajo fazia um papel do caralho! Porque se ele não está... eu estava dentro dos papéis todos! Naquele ocasião? Eu tinha os meus quinze anos ou dezasseis... “Se ele falhar, vou eu! Faço eu o papel dele!”

E foi com isto que deixamos o grupo de teatro, num dia de recolha bastante fecundo. Não voltaríamos a ver os elementos do grupo, nem mais tarde em outra ocasião que os procuramos.



10.7. Grupo de Teatro de Ermelo, Mondim de Basto – Vila Real

O primeiro contacto com o grupo de teatro de Ermelo foi realizado no dia 6 de Abril de 2009 e chegou-nos por um informante privilegiado. No auditório do Centro Cultural de Lordelo iam ser apresentados os “entremezes”, nome pelo qual o teatro é conhecido naquela aldeia da região do Basto e que habitualmente se apresentam por alturas do Entrudo. A peça “O Velho Avaro” estava prestes a subir ao palco, mas antes um grupo musical composto por dois bandolins e uma guitarra que acompanhava o elenco fez a sua parte e animou o público presente no salão. Finda a sua actuação, leu-se a “loia⁷²”, uma espécie de introdução costumeira naquela aldeia e que nós obtivemos parcialmente devido a algum barulho sentido na sala. Conseguimos gravar a desse ano, embora com alguns cortes explicados pelas deficiências na captação e registo audifónico.

“Que lindo congresso vejo / de um povo tão ilustrado / digníssimo de ser / em tudo reverenciado.

Pois tanto vejo brilhar / na superfície terrestre / como brilham as estrelas / na “abóbora” celeste.

Não só vejo brilhar / a bela fisionomia / mas no bom comportamento / e grande sabedoria.

Não só pessoas do campo / mas de vilas e cidades / como um jardim de flores / de tantas variedades.

Mas só sinto não ter língua / com que vos possa falar / entre um povo tão distinto / que vejo neste lugar.

Assim tudo o que pretendo / vou dizer sem mais demora / antes que oiça dizer / sai-te daqui para fora.

Não foi outro o meu destino / mais que vir anunciar / qual o drama a comédia / que vamos apresentar.

⁷² Tal como as “luas” já citadas anteriormente, Almeida Pavão, nas “Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular” em Ponta Delgada, no ano de 1999, notifica a existência de géneros parecidos nos Açores, conhecida também por “bandos”, recitados por um mascarado em cima de um muro por alturas do Carnaval.



Consta-se de um homem abastado / de enormíssima riqueza / mas cheio de impiedade / por não dar a pobreza.

Com mulher e uma filha / que são cheias de piedade / e mais um dos seus escravos / que é cheio de bondade.

E as outras três pessoas / que caridade não tem / não façam e dão conselhos / a que se faça melhor bem.

Este por nome é avarento / o mau escravo é (...) / a má filha é Genoveva / são nomes (...)

Sua filha é Piedade / a mulher (...) / o bom escravo é Clemente / cheio de amor e clemência.

(parte imperceptível)

E com isto me ausento / aonde vos deixo lugar / parece que estas palavras / logo se podem cortar.

E assim peço desculpa / ao majestoso congresso / e a todos os fiéis (...)

Depois de lida a “loia”, começou o espectáculo. O texto estava escrito em verso, correspondendo a cada actor conjuntos de quadras ou apenas versos que rimavam entre si como texto de contracena. Já o palco, encontrava-se organizado de uma forma muito simples. Na esquerda alta, uma mesa de onde se retiravam alguns objectos úteis para a cena; ao centro, duas cadeiras cor de laranja e de plástico, retiradas da plateia e que serviam a tuna que anteriormente havia tocado algumas músicas acompanhadas ao bandolim e viola, contrastando com a colcha branca colocada em cima de um sofá encostado na direita alta. As entradas em cena faziam-se invariavelmente pela lateral esquerda e as saídas pela lateral direita. O jogo dos actores desenvolvia-se livremente, obedecendo a algumas marcações intuitivas, tal como observamos em Lordelo, e as personagens surgiam em cena com o ritmo de quem tem de dar a volta pelos bastidores para entrar pela direita, aguardados pelo aplauso dos acompanhantes que fretaram um autocarro desde o concelho de Mondim de Basto para se deslocarem a Lordelo. Os objectos de cena,



muitos deles específicos de determinadas personagens e que num esquema de narração temporal implicavam a sua saída definitiva de cena e do próprio curso da narrativa, eram utilizados vezes seguidas por sucessivas e distintas personagens. Da primeira fila pudemo-nos aperceber dos comentários de quem já conhecia o espectáculo, assim como da impaciência de uma espectadora oriunda da mesma localidade do grupo que, agitada, se levantava para silenciar quem falasse e incomodasse o curso da peça, sem se dar conta do seu comportamento perturbante. De igual maneira, quando o momento era de riso, partilhado pelo colectivo que se entreolhava, repetindo frases que os actores repisavam à exaustão, voltava-se para trás para conferir quem a acompanhava. Este era o barómetro da aceitação. No fim do espectáculo, falamos com um responsável pelo grupo que nos informou um pouco mais sobre o contexto em que são realizados os “entremezes”.

“... As mulheres levam a macaca e os homens o macaco...depois há uma luta para roubarem as macacas e os macacos que são feitos em papel lufiche e têm uma estrutura em arames, articulados, de modo que mexem os braços e as pernas e fazem as peripécias deles...”

- E há quanto tempo fazem isso?

- Aquilo é ancestral! Eu tenho cinquenta anos e recordo-me que o Carnaval era essencialmente entremez e bonecos e bonecas... aquilo era com um mês de antecedência que se começavam a preparar as coisas que davam muito trabalho... e depois, tinha de se ter muito cuidado de se esconder numa casa em que ninguém desconfiava que estavam guardadas as bonecas, e as raparigas exactamente a mesma coisa. E só apareciam no dia e na hora.

- E o teatro, também era feito nesta altura?

- Sim...

- Quanto tempo demora a ensaiar para o entremez?

- Cerca de três semanas, duas vezes por semana... não temos mais tempo... é difícil, temos muitas actividades também, e as pessoas que fazem esta actividade também fazem parte do grupo de cantares, do grupo da paróquia, do grupo de bombos...

- Como é que vocês escolhem as pessoas para a peça?

- Nós seleccionamos quem tem mais jeito, digamos assim... vamos lá ver... a Irina se calhar tinha jeito para fazer este papel, o Carlos tem jeito para... é mais ou menos assim... eu também não tenho formação nenhuma neste género de teatro... sou um animador... (...) mas esta é a minha terra, a minha raiz... tenho a minha mãe lá e custa-me ver as coisas morrer...

Nota-se que o teatro desempenha uma função cíclica na dinâmica da povoação, raiando em ocasiões festivas sugeridas pela agregação de pessoas num determinado momento do ano, característico das festas de Inverno. Os actores são da aldeia ou zonas limítrofes, participando nos entremezes quando chamados por elementos de prestígio ligados à sua organização e que assim lhes prestigiam a presença, ou pressionados para o fazer por causa da sua posição na estrutura orgânica. Mergulhados na tecedura da animação da terra, todos diligenciam o seu contributo. Identicamente, a oportunidade de digressão e viagem conjunta, de merenda comunitária, são espaço de manifestação de uma cultura colectiva que se reproduz e reforça mediante esta tipologia de acções. O teatro é assim um meio de socialização e presença.

10.8. O grupo de Teatro de São Mamede de Ribatua, Alijó – Vila Real

Ribatua é uma aldeia do concelho de Alijó que se gaba de ter a mais antiga banda de música de Portugal. A “*uma aldeia feliz*”, acrescentada manualmente em tinta na placa toponímica que indica a entrada na aldeia de quem vem de Alijó em direcção à foz do Rio Tua, um afluente do Douro, junta-se na praça uma placa que assinala a presença da música como factor de valorização da localidade.



A entrada em contacto directo com os responsáveis do grupo de teatro, fez-se passados quase dois anos após o início deste trabalho. Com efeito, antes disso, havíamos contactado telefonicamente alguns dos seus elementos, entregue um inquérito por questionário na sede da Banda de Música e aguardamos pacientemente que nos fossem restituídos. Só no dia 1 de Maio de 2010 é que nos aproximamos, de facto, durante a “Festa da Laranja” local e acompanhando o OFITEFA para uma sua intervenção de rua, “*As Sopas de Cavalo Cansado*”.

Era enorme a azáfama, animada pelos Zés Pereiras de Sanfins do Douro, o Rancho Folclórico do Pinhão e o OFITEFA, assim como por motoqueiros que insistiam em ir e vir, passeando pelo meio da multidão com enorme satisfação, idosos que se encostavam aos *stands* de vendas improvisados junto às paredes das casas, aldeões que provavam o vinho e o pão, e turistas ocasionais que se entretinham como podiam. Fomos apresentados a um elemento do grupo de teatro, com quem estivemos a conversar durante uns minutos. De seguida, esse elemento conduziu-nos à presença do decano do teatro na aldeia, o senhor José Manuel, com quem estivemos a conversar durante uma hora.

O grupo apresenta a sua peça de teatro por alturas da festa da aldeia, que ocorre anualmente no primeiro fim-de-semana de Setembro, mas já foi usado representarem na Páscoa e, recentemente, costumam fazer espectáculos durante a “Festa da Laranja”. O teatro, feito no sábado à noite e na segunda-feira à noite também, além da actuação da Banda de Música, era o ponto alto das comemorações festivas. O nosso informador, José Manuel, com 81 anos, recorda-se desse passado longínquo, assim como aponta que a sua avó e mãe também fizeram teatro em São Mamede de Ribatua. Considerando que este ensaiador é quase centenário, a memória da existência de teatro conta com quase 200 anos, o que é notável. Aliás, era comum entre os actores, todos eles camponeses, levarem o texto para memorizarem o seu “papel” nos intervalos dos trabalhos agrícolas.

Na altura em que contactámos com este grupo, ensaiavam uma peça para um festival de teatro amador promovido por uma associação do concelho, já com convites para representarem o mesmo espectáculo numa aldeia vizinha, depois de estarem associados ao INATEL. São dez pessoas, com ocupações diversas, com

laços familiares e de amizade entre eles, uns mais velhos que outros. No ano em que participaram no Festival de Teatro do INATEL, fizeram “O Gato”, mas já fizeram a “Casa de Pais”, “O Berço”, “Sopa Juliana”, “A Residencial Malmequer”, indicadas sem anunciar os autores. Em tempos, fez-se “A Rosa do Adro”, “A Severa”, assim como o “Auto da Paixão”, por alturas da Páscoa. Eis o extracto da primeira conversa realizada em São Mamede de Ribatua.

“- O Senhor José Manuel é dos mais antigos aqui no grupo de teatro...

- Sim, agora sou o mais antigo. Vou a caminho dos 81 anos e a primeira vez que fiz teatro a valer tinha 16 anos.

- Vocês faziam teatro na festa de São Mamede e na Páscoa....

- Sim, e por vezes e no Natal e algumas vezes no Carnaval. Tínhamos um grupo, pronto, o grupo era daqui e estávamos aqui, aqui se nascia, aqui se morria. Hoje é diferente, pois temos de estar à espera das férias. Do pessoal, estou aqui eu e outro rapaz que é carpinteiro, eu sou agricultor e fomos aqui ficando. Mas de resto, é tudo com pessoas que tiveram de sair...são professores, são funcionários, são empregados, uns estudaram... e só vêm cá nas férias.

- Só ensaiam nas férias?

- Pois, não temos cá pessoal!

- Em relação às peças que fazem...

- Sim, nós fizemos primeiro outro tipo de teatro. Agora estamos a fazer as comédias, teatro mais ligeiro. Chegamos a levar peças importantes, daquelas peças dramáticas, que o povo gostava e que se passava uma noite inteira... por vezes, até pediam para demorar mais quando era das festas, porque não havia ainda electricidade e estavam à espera que amanhecesse. E gostavam de ver uma peça grande, para ao amanhecer irem para essas terras, de longe... vinham aqui ver os espectáculos...



- Como é que faziam?

- Começava à noite e acabava lá para as cinco da manhã. Depois, ficavam aí, dessas terras vizinhas, para depois verem e encontrarem o caminho. A maior parte era a pé.

- A festa era sempre em Setembro?

- Sim, no primeiro domingo de Setembro. Primeiro fazíamos ao sábado, depois ao domingo e segunda. Domingo era o arraial, sábado e segunda-feira, e depois no outro domingo, chegávamos a fazer...

- E a festa?

- A festa tem de ser no primeiro domingo de Setembro.

- Havia festa até à meia-noite e depois é que era o espectáculo?

- Não, o teatro era sempre antes das nove e meia, dez horas.

- E durava até às quatro da manhã?

- Durava...havia peças que duravam, com cinco, seis e sete actos...

- Que tipo de peças faziam?

- Tudo! Peças históricas, peças importantes, sobre a restauração de Portugal, das Revoluções Francesas, levávamos peças estrangeiras... e algumas portuguesas...

- E quem escolhia as peças?

- Escolhíamos... eu quando entrei, havia outra pessoa que estava à frente do grupo, que era uma senhora a ensaiadora...depois, com a idade, ela saiu... e ainda chegaram a vir aqui dois profissionais ensaiar...até que fiquei eu. O grupo foi me enviando para a frente, até que passei a pasta ao Professor Mário...sempre andou no teatro. Eu já andava há muito tempo para dizer “Mário, tens de ser tu que tens de ficar entregue à encenação!”, ele tem talento... eu era mais a prática e a



dedicação, não é? Eu tinha a quarta classe antiga, enquanto ele é um professor.

- E as pessoas que vinham fazer teatro? Eram conhecidas?

- O grupo esteve sempre aberto a toda a gente! Nunca se discriminou ninguém, nem à política nem nada! Ainda hoje, cada um pode ser do que quiser, mas ali dentro não se fala em política. A política é o bem desempenhar uma peça! Nós sempre mantivemos o grupo dentro dessa linha.

- Portanto, as pessoas que...

- É quem quer, aquilo está aberto! A pessoa tem de ter vontade, pois temos de fazer ensaios e tem de se trabalhar muito.

- Como são feitos os ensaios? Quanto duram?

- É conforme as peças. Começava-se por ensaiar um acto ou dois e quando era na última semana, era a peça toda. Tinha que se ensaiar até tarde.

- O ensaio era um mês, dois meses?

- Mês e meio.

- Como é que faziam? Entregava o texto, mas como selecciona os actores?

- Os actores eu já os conheço, mas via mais ou menos. Este papel é para fulano... e depois ainda fazíamos o seguinte, ainda trocávamos de papéis.

- O método era ler o texto por todos e o senhor já sabia quem ia fazer o papel?

- Pois claro. Já estávamos batidos e sabíamos a força de cada um, se dava para...



- *Que características tinha de ter um actor para ser escolhido?*

- *Isso era diferente, pois cada peça era uma coisa diferente. Uns são pobres, outros são galãs... o papel de cínico, o papel dramático que é mais pesado... eu tenho peças que já representamos e já fiz papéis diferentes. Por exemplo, a primeira vez que levamos o “Amor de Perdição” eu tinha dezanove anos e fiz o papel de Baltazar. Anos mais tarde, repetimos por mais de duas vezes, já fui eu o Ferrador. Claro, enquanto a primeira vez eu era Baltazar Coutinho, depois fiz de Ferrador.*

- *E nessa altura, como eram os ensaios?*

- *É tudo sempre igual, tudo sempre igual. Nessa altura era a tal senhora que ensaiava.*

- *Nessa altura, a peça que faziam na festa era a mesma da Páscoa?*

- *Não... até porque o “Amor de Perdição” fizemos no Natal.*

- *E as pessoas, gostavam?*

- *O teatro enchia-se, mesmo sem ser o “Amor de Perdição”. Levamos a “Inês de Castro”, “O Cavaleiro de Alcácer Quibir”, o “Frei Luís de Sousa”... sempre peças importantes... levamos “A Rainha Santa”, que era uma opereta, levamos “O Filho da República”, “As Pupilas do Senhor Reitor”, “A Rosa do Adro”... eram tudo peças importantes. Nesse tempo tinha de ser. Depois mais tarde começamos a representar obras de Ramada Curto, obras importantes.... E agora levamos mais a comédia.... “A Maluquinha de Arroios”, “Os Vizinhos do Rés-do-chão”, “A Vizinha do Lado”, e outras peças assim, desse estilo, que o povo quer... ainda desses antigos que gostam... mas hoje tudo quer que demore menos, que acabe cedo para ir embora. Chamavam a essas peças “dramas de faca e alguidar”, que o povo gostava muito.*

- *O espectáculo era só aqui, não havia digressão?*



- Não não, fomos a muitas terras...há peças de teatro em que já sou só eu vivo. O “Amor de Perdição”, da primeira vez, já sou só eu vivo. De “A Tomada da Bastilha”, só sou vivo eu.

- Quem vinha ver? Eram pessoas das aldeias à volta?

- Sim, na altura havia muito interesse pelas peças de teatro. Todas estas terras levavam teatro e depois juntavam-se...havia uma amizade entre todos. Era uma rivalidade amigã. O teatro é diferente do futebol, porque ali matam-se e esfolam-se. No teatro há uma rivalidade diferente, instrutiva.

- Que grupos de teatro havia nesta zona?

- Havia ali em Tralhariz⁷³.

- Em Carrazedã?

- Sim, sim! Levava lá muito teatro. Havia o Amieiro, o Castedo, Soutelo, Nagozelo⁷⁴.

- E como iam?

- Então? Atravessava-se o rio! Ainda hoje se passa no Tua.

- O que levavam? Figurinos? Cenários?

- Não, nos íamos ver. Por exemplo. Levavam eles lá teatro e nós íamos ver. Depois, éramos nós e eles vinham ver. Havia outra povoação no

⁷³ É importante referir que São Mamede de Ribatua fica na margem sul do Rio Douro e que Tralhariz na margem Norte, no concelho vizinho de Carrazedã de Ansiães. A passagem de uma margem para a outra era feita através do uso de barcas. Estas eram pequenas jangadas destinadas à travessia de pessoas, animais e mercadorias entre as margens, arrematadas periodicamente pelos pretendentes ao lugar de barqueiro de passagem. Muitas vezes os proprietários pernoitavam nas margens do rio em barracas improvisadas, esperando serviços combinados para horas menos próprias. Desde que há registos da sua existência, podiam ser de carga, carreto, do condado, taverneiras ou almadias, de origem árabe. Em séculos anteriores eram feitas de cortiça e ligadas com paus para o transporte de odres de vinho, vinagre, mel e sacos de sumagre, mas no século passado eram fabricadas em madeira e moviam-se com auxílio de remos. A importância das barcas de passagem era tal que em 1479 foi despoletado um conflito entre concelhos vizinhos. O Conde de Marialva, reunindo um grupo de homens, queimou a barca de Moncorvo substituindo-a pela de Vila Nova de Foz-Côa, no Porto da Veiga. Os cais onde atracavam as barcas eram compostos por uma rampa pedregosa, uns toscos pilares de madeira que sustentavam um estrado e umas estacas ao alto para a atar a barca. Em Mesão Frio conta-se que foram mandados ali construir uns pilares por Dona Mafalda, na zona de Barqueiros. Segundo as profecias, o seu filho haveria de morrer pela água, facto que motivou a supersticiosa construção de uma ponte naquele local. De facto um dos herdeiros de do Rei Afonso Henriques diz-se que morreu naquele local e a ponte nem sequer chegou a ser feita. Os seus pilares foram transformados numa pesqueira.

⁷⁴ Soutelo e Nagoselo ficam na margem Norte do Douro, no concelho de São João da Pesqueira e já distrito de Viseu.



concelho de Carrazeda, no Pombal, e em Linhares, também tinha lá grupo de teatro. Aqui havia Alijó, Sanfins do Douro...

Após esta primeira abordagem, decidimos falar um pouco sobre o processo de ensaios e de selecção dos actores.

“- As moças faziam dois ou três papéis, depois começavam a namorar... o teatro era um chamariz! Algumas começavam de novas e apanhavam logo namorado.

- E os homens, porque não iam ensaiar?

- Quando começavam o namoro... mas se ela estivesse casada, por exemplo, a minha mulher também trabalhou... e até depois de casada, quando havia dificuldades e tal... e naquele tempo, logo que os namorados estivessem para casar, já não deixavam fazer mais teatro.

- Porque o teatro era um chamariz para os homens...

- Hoje não... hoje, a maior parte delas, que fazem parte do grupo, é tudo casada... há outra mentalidade. Primeiro tínhamos rapazes à farta e sempre dificuldade nas mulheres. Hoje não há dificuldade porque as mulheres são sempre as mesmas. Já não há desses tabus. Os homens é que desaparecem todos! Porque eu quando comecei a entrar no teatro, e outros rapazes... por exemplo, no nosso tempo, os rapazes, uns eram para o teatro e outros eram para a banda de música⁷⁵. Conforme. Porque é quando se tinha liberdade para sair à rua. Hoje qualquer canalha anda por ai de noite, tudo tem liberdade... liberdade a mais...no meu tempo? Ah, bem! Às vezes se se chegava tarde a casa, às vezes ficava-se na conversa e os pais perguntavam “Então, o ensaio acabou só a esta hora?” “Foi, hoje estivemos mais tempo”... “Então eu amanhã pergunto ao ensaiador!” Eu era o ensaiador e perguntavam-me “A que horas acabou o ensaio?” “Acabou um bocado mais tarde, estamos a apurar...” E a gente gostava porque íamos para o teatro ou

⁷⁵ Segundo reza a história, a *Banda de S. Mamede de Ribatua* foi fundada em 1799, tendo actuado em Vila Real para o rei D. Luís e sido baptizada pela “banda dos chapéus”.



para a banda para ter um bocadinho de liberdade à noite... agora qualquer canalha vai para os cafés e anda por aí de noite e nem tem pressa de ir para a escola. E depois? Porque o teatro é uma escola, e todo o pessoal que passa pelo teatro aprende muito, embora sejam doutores. Há muito doutor que andou no teatro e trabalharam debaixo da minha regência, e as coisas.... O teatro é uma grande escola! Porque mesmo pessoas que sabiam ler pouco mas que se dedicavam ao teatro, ficavam com escola. Porque se aprende muito! Um tipo que trabalhe no teatro, convive em todos os povos. Tanto pode estar numa caravana de ciganos como pode estar num palácio entre os fidalgos. Sabe lidar com todos. Um homem de teatro, se for ponderado e for calmo, tem competências para lidar em todo o lado. Até com vagabundos e bardinos, porque muitas vezes tem de fazer esses papéis. Olhe que eu tinha de fazer certos papéis e ia para as feiras para ver o ambiente de uns e outros...

Foi no dia 3 de Setembro de 2010 que regressamos a São Mamede de Ribatua para assistir ao espectáculo programado para a festa em honra de Santa Eufémia e Nossa Senhora das Graças. Este era composto por duas comédias em um acto, como nos explicou o senhor José Manuel: “A Casa de Doidos” e “Uns Comem os Figos, Outros Rebenta-lhes a Boca”, ambos de autores que não nos conseguiram divulgar. Ao clima de festa, ajudado pela preparação no palco principal das festividades da aparelhagem de um conjunto, juntava-se a “Noite de Teatro” programada para o Salão dos Bombeiros. Segundo nos confessaram, a sala teve outrora outro aspecto muito idêntico ao Teatro de Favaios, com plateia, frisas e balcão em madeira mas, com a construção do quartel dos bombeiros, tudo foi demolido, preservando apenas umas bonitas cadeiras na plateia com capacidade para cerca de cento e cinquenta pessoas.

Começamos por nos dirigir à sede da Banda de Música, onde nos indicaram que o espectáculo teria lugar no Salão dos Bombeiros, que desconhecíamos a localização. Por sorte, uma vez que o contacto prévio não foi possível devido à fraca qualidade da rede móvel naquela aldeia, encontramos o senhor José Manuel, que

nos acompanhou e apresentou ao grupo. Foi ele que nos preveniu que antes do espectáculo de teatro teria lugar a actuação do grupo coral da aldeia, constituído a pedido da comissão de festas no sentido de amealhar mais dinheiro e preencher o programa de diversões para essa noite, e notificou que os ensaios tinham sido feitos em apenas duas semanas, explicadas pelo aproveitamento de algum período de férias. O resto seria devotado aos ensaios, já na aldeia e depois do lazer estival. Alguns dos actores, por sua vez, confessaram que tinham durado todo o mês de Agosto.

Do grupo faziam parte elementos de grande proximidade familiar e vicinal, como em todos os casos. Os actores são escolhidos essencialmente pela sua disponibilidade e, em segundo lugar, pelo seu talento. Importa dedicação ao trabalho e isso significa estar presente e mostrar-se colaborativo. O talento adquire-se com os anos e é atestado pela plateia aldeã, que certifica o trabalho individual de cada um.

À entrada da sala de espectáculos, formava-se uma fila que adquiria o seu bilhete de entrada por três euros e meio. Demorou algum tempo a encher a sala, protelando a actuação do grupo coral, prevista inicialmente para as 21.00 mas realizada apenas mais de meia hora mais tarde. Nessa altura, e após o grupo ter propositadamente aguardado pelos vizinhos, estava a sala completamente cheia, composta maioritariamente por adultos idosos, poucos jovens e casais novos de bebé ao colo que pontualmente se ausentavam para silenciar as suas pueris manifestações vocais. Antes disso, entretemo-nos a falar com os elementos do grupo nos camarins e foi-nos dada uma cadeira para ocuparmos posição na plateia, numa espécie de privilégio concedido a um forasteiro interessado pelo teatro.

A preparação do espectáculo obedece a um código muito próprio da aldeia. Depois dos ensaios com texto, estes eram substituídos por ensaios de palco orientados pelo ponto, condição essencial para garantir segurança no curso da peça. Segundo nos confessaram os actores, em algumas salas onde iam e não tinham o clássico lugar de ponto, este deslocava-se para as laterais e ditava daí o texto. Deprendemos que a aprendizagem da personagem ou do papel requer a presença

do colectivo e desdenha de uma forma quase exibicionista do trabalho individualizado de estudo e memorização do texto. Perguntamos se se sentiam mais confortáveis com o ponto. O colectivo de actores respondeu da seguinte forma:

“-Com certeza! Uma pessoa pode até decorar as falas, mas tendo ali aquela deixa, basta ele dizer uma frase para nos lembrarmos.

- Mas vocês não memorizam o texto?

- Nós memorizamos, mas o trabalho de casa... (risos do colectivo)

- Eu não tive de memorizar nada. Também não dizia nada...

- Ai dizias, dizias! Ora lembra-te lá! Dizias “É uma tripeça!”

Depois da actuação do grupo de cantares, foi a vez do espectáculo de teatro. Alguns dos elementos do grupo coral prepararam-se rapidamente para a função, fazendo a troca do figurino nos camarins, composto por calça preta e camisa branca, por aquele que lhe pertencia em cena. Estes não se mostravam muito elaborados, e referiam-se automaticamente à percepção idiossincrática do estatuto social das personagens: a dona de casa usava um vestido comprometido com a sobriedade da sua posição social, o chefe de família com aspirações políticas envergava calças e casaco preto, laço à vaqueiro e sapatos de vela extraídos do quotidiano, o criado exibia um evidente conjunto de calças, camisa e colete e avental, a filha do casal não deixou escapar o inevitável laço na cabeça e o poeta rico trazia também colete, assente em camisa branca e calças castanhas.

A mudança foi apressada por alguns elementos do grupo, inspectores do esvaziamento da sala. E em pouco tempo, tudo estava preparado no mesmo palco que serviu para a actuação do grupo. Ao pano régio juntavam-se cinco bambolinas em vermelho vivo e cinco pernas pintadas de verde e branco. As primeiras exibiam uma coluna de inspiração clássica. A cena, aparentemente de interior, era composta por um banco de jardim na esquerda baixa e uma mesa com dois pratos e dois copos em cima ladeada por duas cadeiras em aço inox e um banco de madeira, no centro direita. Alguns vasos, plantas penduradas e a representação de



uma videira em ramada compunham a cena. Ao centro, o lugar do ponto. No seu todo, a cenografia era fixa e não conhecia alterações há algum tempo.

A cena abre com um momento de riso e desconcentração de uma atriz. Guiados pelo ponto, o espectáculo iniciou-se. Os movimentos no palco eram escassos e limitavam-se à ocupação do seu centro, muito próximo do lugar do ponto. Este grupo vivia essencialmente da palavra, valorizada e obrigada a ser bem pronunciada. Os enganos eram resolvidos com paragens estratégicas junto ao lugar do ponto, para que este pudesse recordar a parte em que se haviam perdido. A partir daí, prosseguiram. Na plateia, o desenrolar da acção era seguido com atenção por todos. No fim, saíram desordenadamente, aproveitando para felicitar os actores e verificar em que pé estava o ambiente de festa que iria começar em outro espaço da povoação. Despedimo-nos dos responsáveis e prometemos regressar no ano seguinte.

11. Conclusões

Após termos apresentado uma extensa informação sobre o assunto a que nos propusemos tratar, é fundamental fazer as conclusões e consumir as hipóteses levantadas ao longo do texto. Para tal, dividimo-las em cinco partes. A primeira gira em redor das classificações e debates concernentes à construção do gosto popular, sua observação, tensões analíticas e discursos; a segunda reporta-se à influência exercida pelo Estado Novo sobre as práticas sociais, assumindo-se como herdeiro de uma discussão relacionada com a legitimidade do gosto que remonta ao século XIX e promulgou uma forma de organização reproduzida na gestão dos grupos de teatro amador; a terceira equaciona estas influências na organização dos colectivos, fundamental para compreender a linha estética que extravasou para a constituição das rotinas de ensaio; a quarta propõe a defesa de uma disciplina particular empenhada em construir um património analítico com fundação epistemológica na sociologia; a quinta e última remata com pistas de análise e caminhos de inquirição futuros.

11.1. As classificações e o gosto popular

José Oliveira Barata defende que a discussão em torno do teatro popular é circunscrita por debates matizados pela ascendência marxista e pela autoridade de Brecht, ainda que persista uma corrente culta que questiona as influências populares mas se serve delas para produzir obras sob a sua dominação. Como tal, Barata sugere que se compreenda *“a mobilidade das trocas culturais e como elas se operam de forma interclassista”* (Barata, 2005: 62), apontando a sua análise para a denúncia das posturas paternalistas e instrumentalizadoras por parte do poder e que fizeram ao longo do tempo variar o conceito de popular, sempre marginal, confuso e desordenado, difícil de entender em toda a sua especificidade. Confirma-se assim que os instrumentos para avaliar o teatro popular são inapropriados, pelo que devemos tentar, ainda nas suas palavras, *“penetrar em campos escondidos, dotados de códigos próprios que só nos poderemos aproximar através de uma efectiva pluridisciplinaridade”* (idem, 64). Neste sentido, é bom que nos indaguemos, fundados numa óptica que busca examinar o contraditório e gera uma crítica face aos materiais, sobre a hipótese de algumas instituições



alimentarem a ideia do teatro amador como espaço de particularidades que assimilam formas de acção dramática próprias e, conseqüentemente, formas de organização social reflectoras do descompromisso com uma função estética mais apurada, que determinam que não exista mudança e o reifiquem. Será isto uma verdade que recorre ao discurso subalternizado para legitimar uma estética ou esta estética sobrepõe-se, enquanto forma socializada no corpo, a tudo o resto? Se assim for, exhibe uma inclinação política marcadora de fronteiras, crucial para entender este complexo e à qual não podemos fechar os olhos. Aqueles que observam os grupos de teatro amador, muitas vezes explicam que a peça de teatro que assistiram “*para amador, não está mau*” ou relativizam a prestação com o vulgar “*o que é que estavas à espera? É um grupo amador!*”. Se por esse lado a postura não surpreende, mais inusitado é perceber que os que fazem teatro amador também manifestam o mesmo, como se este tivesse cristalizado uma medida, um aspecto, um formato, uma cinzelagem específica que vive de práticas socializadas e fundadas nos processos de construção da memória.

Enquanto campo de luta por classificações, o teatro amador encontra-se na charneira do teatro popular e o teatro erudito, é semiperiférico em relação a um centro composto por este último. Escolhe por vezes obras de complexidade dramática, mas não possui as ferramentas legitimadas convencionalmente e passíveis de as transformar num texto de plenitude global que descole daqueles contornos semi-oficiais para ser unanimemente aceite. Porém, assistir a uma peça de teatro realizada por amadores não significa somente a recepção de um produto cultural, o domínio do enredo que se apresenta aos olhos e ouvidos do espectador, o conhecimento e dissertação sobre o reportório do encenador e dramaturgo, sinal de uma vontade objectiva de obter informação deste teor, circunscrita por uma inclinação característica para o consumo típico do teatro de grandes salas, companhias e elencos. Há algo mais, de maior profundidade, apreendido pelas interacções específicas: fazem-se as peças que os outros já fizeram, vizinhos ou antepassados, que as facultaram e recordaram, como se o grupo usasse o teatro como veículo de activação da memória social, de avivamento das recordações transmitidas oralmente e estivesse ali a construir a sua identidade, conservando-a. Não quer dizer que no teatro profissional as coisas sejam diferentes, mas no teatro



amador traduz, acima de tudo, a importância da presença nos locais pertinentes, o convívio com as pessoas que fazem teatro, conhecê-las na rua, das suas afinidades vicinais, e comentar as peripécias ocorridas durante o espectáculo. Nestas circunstâncias, a relação acaba por ser menos distante. Foi o que testemunhamos e comprovamos nas nossas sucessivas incursões no terreno: as manifestações de regozijo colectivo, a celebração comunitária, a vontade de reunião para observar literalmente uma história, a exemplo daquilo que acontece desde a antiguidade clássica.

Antes de mais, o espectáculo de teatro amador e popular é tudo menos retracção. É participação acima de tudo, pelo que o conceito de grupo deve ser alargado à plateia que lhe confere solidez e orienta como farol moral. Fazer teatro não traduz apenas a exibição particular de uma habilidade, mas implica oferecê-la ao colectivo que o assiste. Por isso se torna condição de base partilhar com ele os erros e as emoções individuais e se perfila como necessário, no âmbito desta tese, assumir e clarificar a centralidade da distinção que separa o “gosto” “*marcador privilegiado de classe*”, segundo Bourdieu (2006: 9) que gera, impulsiona e movimenta o teatro amador, em clara divergência com o seu oposto erudito.

As fronteiras que edificamos são congruentes com uma sociologia de práticas sociais e estilos de vida distintos, e estes assentam num corpo sociocultural com matizes específicos fundados numa perspectiva também ela diferenciada. Assim, pedindo emprestada a distinção a Bourdieu entre *apreciação ética* e *apreciação estética*, os dados empíricos recolhidos junto dos grupos de teatro com quem trabalhamos apontam para que o julgamento estético das camadas populares tenha um fundo ético, se refira sempre a normas comportamentais e estas estejam presentes de uma forma evidente e celebratória no conjunto das suas práticas. A propósito, Bourdieu postula que “*o público popular recusa qualquer espécie de experimentação formal e todos os efeitos que (...) tendem a colocar o espectador à distância, impedindo-o de entrar no jogo e identificar-se completamente com os personagens*” (Bourdieu, 2006: 12).

Para explicar a distinção e diferenciação das práticas culturais, Bourdieu parte das desigualdades que fundamentam e constroem nexos culturais orientadores de



práticas sustentadas em competências culturais particulares. O que faz variar as práticas é a sua articulação com os distintos capitais escolares e culturais. A demarcação da legitimidade da percepção artística cria espaços de discursividade sobre a obra de arte, tornando-a profana fora desse cosmos de significação partilhada e imposta. Neste sentido, o gosto é uma convenção social que obedece a um conjunto de normas assentes sobre determinados nexos culturais, gera o comportamento do colectivo, promove identificações, cria coesão social e o juízo estético, que dá sentido às distinções classistas, impõe percepções particulares sobre o arbitrário com o objectivo de construir uma visão legítima e codificada que se assume como marcador de gosto associada a capitais escolares e origens sociais distintas. Este público, que aprova as intrigas lógicas, pouco rebuscadas e muito pouco alegóricas, confirma que a apreciação ética é congruente com as determinações românticas e naturalistas e que estas encaixaram e formaram o gosto das classes baixas.

A remodelação de comportamentos relativos ao teatro reside na diferença de valores que orientam uma prática e lhe atribuem uma codificação particular. Estes valores estão creditados sob uma disposição interpretativa do real, apontando o olhar legítimo aos seus aderentes e circunscrevendo conjuntos coerentes de preferências que manifestam a articulação entre uma trajectória social e um capital cultural. De igual forma, o consumo cultural representa uma apropriação particular do sentido estético e simbólico da obra de arte, em si, distintiva. Os grupos de teatro com que contactamos, à maneira burguesa ilustrada por Bourdieu, gostam da auto-representação, da visualização exteriorizada das suas características. Daí que seja auto-celebratória, descontraída, pouco rígida e os seus cenários promovam a eficácia e o conforto. A visão que os indivíduos possuem do mundo do teatro, sob a acepção de Becker (1988), funda-se na socialização específica que receberam e que cristalizou sob formas particulares de acesso e compreensão da realidade. É um facto que Eça de Queiroz, nas conhecidas *“Farpas”*, acusa *“a farsa com os velhos motivos de pilhéria lusitana, o empurrão, o tombo, a matrona bulhenta, o general de barrete de dormir”* e que o teatro de fim de século XIX e passagem para o século XX reflecte uma eloquência que parece ser contrária ao ambiente cultural daquela geração, que registava baixos índices de alfabetização e

fraco índice de empregabilidade docente, factor que reverberou a fraca intensidade que a escolaridade possuía. Sem ensino nem aprendizagem institucional, terão as classes mais baixas fixado uma estética que oscilou da vanguarda de então até ao suposto conservadorismo de agora, ou isto não revela nada mais que uma faceta de dominação burguesa que impõe uma visão massificada com a toda a sua voracidade sobre o pensamento divergente, como apontam Marcuse (1993) e Adorno (2003)? Mas os contributos para esta tese não se imobilizam na alameda das ideias de Bourdieu. Uma outra decisiva achega é apontada por Bakhtine (1970), nomeadamente na formulação de uma teoria do gosto popular e compreensão do valor estético da cultura popular.

Timbre alternativo a uma cultura séria, ponderada e legítima da Idade Média e do Renascimento que o autor descodificou na obra de Rabelais, o realismo grotesco parece ainda vivo entre os estratos sociais mais baixos, como se se tratasse do seu sinal distintivo, e a união e comensalidade, salientada especialmente pelo autor nesta obra, se assumissem como forma óptima de celebração do colectivo. A respeito disso, tivemos ocasião de presenciar e nos aperceber da importância do convite e do jantar para os grupos de teatro amador.

Ser convidado ou convidar alguém para participar na construção da peça, para assistir ao espectáculo, para estar presente no espaço, significa atribuir-lhe importância num contexto vicinal, quer no aspecto artístico quer na creditação do seu valor no desempenho geral do grupo. Pressagia também o aferrolhar de laços de solidariedade que se pretendem maciços e assim capazes de reproduzir a instituição, conferindo-lhe identidade particular que se celebra no jantar. “*A imagem do banquete associa-se organicamente a todas as imagens de festa popular. O banquete é um momento essencial de todo o regozijo popular*” (Bakhtine, 1970: 277), pois é em torno de uma mesa, palestrando e discutindo, rindo ou satirizando o desempenho do parceiro, alimentando-se até ao excesso da embriaguez e da voracidade, que o grupo se celebra enquanto colectivo, canoniza comportamentos de afirmação e sistematiza a rede. É fazendo o convite que o grupo se associa ao colectivo mais vasto, que constrói um emaranhado de

solidariedades que sustentam e creditam a presença de parentes e amigos durante o tempo em que se constrói a obra.

Mas não pensemos que a imagem do realismo ou romantismo grotesco está desactualizada e que o conceito não possui actualmente aplicação. Colonizado pelo naturalismo, converteu-se em novos formatos e adaptou-se a usos distintos, deslocando-se do espaço público para o privado por influência da burguesia (idem: 43) e, sofrendo a influência do romantismo, transformou o riso em ironia e sarcasmo, desligando-o das suas funções satíricas. Porém, a marca da hipérbole e a lacuna da alegoria trabalhada sem recurso a formas de pontuação deslocadas da materialidade, encontram-se presentes. Simultaneamente, o riso foi desembravecido, mas não se nota de um modo genérico esta imposição homogeneizante. Se alguns grupos de teatro optavam apenas por fazer “comédias”, das mais elaboradas às mais grotescas, reconhecendo que o seu público as aprecia e são a única forma de o cativar, outros faziam “comédias” e “dramas” na mesma altura e, outros ainda se quedavam apenas pelos “dramas”. Assim, o riso ou a comoção fazem parte de uma cultura popular que exige estas sensações de uma forma límpida e sem artifícios, mas em confronto velado com a cultura dominante que denigre as suas formas de manifestação. E isto acontece desde o teatro clássico greco-latino, passa pelo período medieval, atravessa as Luzes, as revoluções liberais e os fascismos e chega ao século XXI, como se o teatro sempre fosse confrontação entre irmãos e inimigos e precisasse de fomentar guerras constantes para cunhar a sua face. O mesmo o repete Richard Hoggart (1970) no livro que dedica ao estudo do gosto das classes trabalhadoras.

Apesar de escrito na década de 60, confecciona um retrato esmerado e sugestivo sobre o gosto popular. Tal como Barata (2005) critica a aproximação marxista, na sua óptica condescendente com a cultura das classes trabalhadoras, nomeadamente quando se refere aos processos de alienação desta classe. Posto isto, após definir objectivamente o que significam as classes populares no espectro de uma estratificação social, avança para o estudo dos comportamentos culturais sem recorrer à aproximação económica mas sim “à fala, ao léxico (...) as modalidades de expressão, o recurso aos dialectos urbanos, os sotaques e

entoações” (Hoggart, 1970: 46), assim como às definições de gosto socialmente aprovadas. De faceta etnometodológica e quase auto-biográfica, o autor demonstra conhecer bem o objecto. Oriundo das camadas populares, debruça-se sobre o seu universo socializador, procurando, num registo nostálgico, descodificá-lo e desconstruí-lo, descrevendo-o com apurmo, mas optando por reforçar a carga empírica em detrimento de enquadramento teórico mais aprofundado. Todavia, traz contributos valiosos para a nossa tese e ambos admitimos que a cultura popular é fundada sobre princípios éticos, de demarcação objectiva do bom e do mau. Encontramos isso na escolha preferencial do reportório romântico e naturalista, ou em alguns casos do reportório realista, não apenas por iniciativa estética mas por influência socializadora congruente com a ética das camadas mais desfavorecidas educativamente, niveladas por uma defesa contra as mudanças ou penetrações culturais de outro tipo. Contudo, esta dimensão moralizadora encontra o seu lugar de revelação no espaço público, denunciando-o desta forma, objectivamente e sem disfarces. Assim, as estéticas romântica e naturalista centradas na passagem do século XIX para o século XX, com todas as suas vertentes, encaixam-lhe como uma luva, uma vez que promovem o seu espírito solidário e coesivo, repulsor das assimetrias sociais pois, segundo Hoggart, *“a vida das camadas populares (...) é uma vida densa e concreta, que valoriza a intimidade, o valor do grupo doméstico e os prazeres imediatos”* (idem, 1970: 151). Estas não defendem abertamente valores mas optam por os testemunhar em qualidades concretas e observáveis: a arte popular visa mostrar, sem intelectualizar.

Brummett (2011) menciona o mesmo, adicionando-lhe as experiências quotidianas como objecto de estudo, ensaiando uma definição mais lata de cultura popular, desviada para a percepção da sua componente retórica, nas suas palavras *“uma lente com vários filtros”* (Brummett, 2011: 9) que comunica por signos identificativos emissores de valores. Este cariz persuasivo e impregnante produz efeitos na moldagem de crenças e comportamentos *“assumidos como certos”* (idem: 6), fundamentando-os e reforçando-os. Por sua vez, Guins (2005) defende que o estudo da cultura popular requer uma preparação que consinta lidar com a complexidade e contradição que atravessa os seus processos narrativos, uma vez que não existe um cânone que a permita perceber e avaliar. Apesar de, tal como



Brummet (2011), se referir à cultura de massa limitando o âmbito perceptivo do conceito de “popular”, herdando a glosagem do termo *volks* para se reportar exclusivamente às “massas populares”, que neste sentido inviabiliza a aceção que propomos aqui, uma vez que a perspectiva tecnológica⁷⁶ a que o conceito se reporta não encontra cobertura no teatro amador, a cultura popular é penetrante e muitas vezes observada sob uma perspectiva derogatória, sobranceira e de várias aceções e associações contraditórias. Por tudo isto, não podemos deixar de assinalar todo este dinamismo em volta do conceito, “*zona de interacção, onde as relações são criadas e destruídas para produzir qualquer coisa que vai do sentido ao prazer, do trivial ao poderoso*” (Guins, 2005: 11)

Referindo-nos aos grupos de teatro amador com quem trabalhamos, julgamos que a sua estética esteja interceptada por dois grandes territórios: a influência histórica, concentrada no campo político abolidor de conflito e gerador forçado de consensos herdado das estruturas de lazer do Estado Novo, por um lado, e a influência literária do romantismo e naturalismo, que perpetuaram decisivamente o seu código ético nas camadas populares pouco letradas, por outro, e criaram uma visão hegemónica na produção de uma visão de cultura popular.

As formas teatrais que apreciamos parecem filiar-se aí, no exuberante período romântico, prévio ao aparecimento da figura do encenador. Na altura, como agora, a expressão possuía códigos que eram partilhados pela audiência e actores, sendo eles o centro de uma interpretação que dispensava a direcção de cena. A arte declamatória persiste em parte deles. Noutros subsiste uma postura mais aproximada ao teatro moderno, com ensaios que duram meses e orientação de cena. Se quisermos aprofundar o assunto concernente à influência cultural e histórica exercida sobre estas estruturas expressivas, afirmamos que o teatro amador tal como encontramos é herdeiro das transformações burguesas e descendente de um curso histórico promotor da ocupação de tempos livres.

Sabemos que o romantismo teve uma influência muito forte na viragem do século XIX para o século XX, sendo etiqueta predominante nas camadas que faziam e

⁷⁶ Este conceito é subsidiário da leitura dos conhecidos teóricos da Escola de Frankfurt, assim como de Marcuse, e remete para uma dimensão que cruza as variáveis psicanalíticas e sociológicas, rumo que optamos por não seguir.



assistiam a peças de teatro. A burguesia reflectia nesta arte todas as suas ansiedades, usando-a como espaço de crítica social que acusava a aleivosia aristocrática e sua proeminência moral falsa. Em vésperas de implantação da República, estes textos agrestes reforçavam-na e colocavam no imaginário popular a revolta contra os dominadores. Como tal, exhibe uma moralidade e estética com contornos particulares e substância própria, fundada numa organização social do colectivo. Mas não se extingue aqui. Há que traçar a interferência que o fascismo e suas formas de organização dos grupos exerceram sobre as colectividades de teatro e que falaremos posteriormente.

Como tivemos ocasião de mostrar previamente, as formas de fazer e exhibir teatro nas zonas rurais eram vocacionadas essencialmente para as camadas populares, utilizando uma linguagem e recursos de estilo que eles gostavam e se identificavam. A palavra, a sua boa entoação, é fundamental entre as camadas populares, pelo que não nos pode passar ao lado a importância do teatro radiofónico⁷⁷ na construção de uma estética que em muitos grupos de teatro poderia estar modelada e que um ensaiador⁷⁸ confirmou assistir. Desta forma, é crucial assumir a sua centralidade técnica e simbólica, uma vez que a sua boa dicção arrogou-se como factor de relevo para um indivíduo de uma população rural. A palavra é importante para um camponês, pois é significado de erudição, distinção e diferença. Manifesta aprendizagem, leitura, conhecimento, emblemas que faltavam a muitos indivíduos na altura. Pronuncia-la correctamente, falar bem e ser bem entendido, é extraordinariamente valioso.

Esta é uma boa pista para entendermos a relação existente entre o teatro e a sociedade, e percebermos a forma como este género de penetrações autorizam tipologias de acção dramática e justificam a nossa busca por uma epistemologia de

⁷⁷ Segundo Eduardo Street, em entrevista ao *Jornal de Notícias* de 8 de Maio de 2006, "O teatro radiofónico foi o grande divertimento nas décadas de 1940 a 1970" e manteve "um público fiel até à década de 1990, quando desapareceu da rádio portuguesa", disse este radialista e autor de "O teatro invisível, história do teatro radiofónico". "Nas rádios europeias continua a existir, noutros moldes, é claro, e até há uma grande competição internacional todos os anos, o Prémio Itália", acrescentou. Recordando a época dourada do género, Eduardo Street realçou que o teatro radiofónico foi "o grande divulgador de autores portugueses". Eduardo Street era o profissional que mais peças de teatro, folhetins e séries realizou na história da rádio portuguesa. Começou na *Rádio Universidade* em 1953, onde escreveu, sonorizou e realizou programas na área da História, Literatura e Teatro. A primeira peça de teatro que sonorizou foi "O Iconoclasta", de Fernando Amado, no *Teatro Avenida*, em 1955. No ano seguinte, foi convidado pelo produtor e realizador Cunha Teles, para sonorizar jornais e documentário cinematográficos. Paralelamente ao teatro radiofónico, sonorizou filmes de António Lopes Ribeiro, Perdígão Queiroga e Francisco de Castro. Em 1963 entrou para os quadros da *Emissora Nacional*, na qual ingressara em 1958. Colaborava, ainda, com a *Rádio Renascença* e com o *Rádio Clube Português*.

⁷⁸ Em entrevista com o ensaiador mais idoso de um grupo de teatro, confessou-nos que na década de 60 do século passado, assistia a peças de teatro radiofónico, "Menos a Rádio Moscovo. Essa era proibida. Era perigoso, por causa da ditadura".

cena. Mas se a rádio foi importante no enquadramento estrutural da palavra, o cinema plastificou os gestos, solidificou-os e transmitiu-os. Centremo-nos agora na sua preponderância.

Não é estranha a mestiçagem e a relação de proximidade entre estas duas áreas artísticas. A inclusão de técnicas de cinema na revista *“Oh da Guarda”*, com o quadro *“O Rapto de uma Actriz”*, em 1896, é prova. As luzes apagavam-se, corriam-se os panos e surgia uma sequência de imagens filmadas por João Correia, mentor da produtora Portugália, que juntamente com Aurélio Paz dos Reis assumem todo o protagonismo na introdução desta arte em Portugal.

A nosso ver, parece existir uma forte influência do cinema português na configuração de um gosto estético e de uma cinésica expressiva que se manifesta na alocação verbal e movimento cénico, quando se sabe que grande parte dos actores de cinema de então, como António Silva, Vasco Santana, Ribeirinho ou Beatriz Costa, oriundos da *“Revista à Portuguesa”*, transportaram uma forma particular de fazer teatro para o ecrã, assim como realizadores, como Cottineli Telmo, que depois de ter realizado o filme *“A Canção de Lisboa”*, encenou a revista infantil *“Abecêzinho”*. Vejamos com algum detalhe todos estes pormenores.

Luís de Andrade, em programa exibido a 4 de Janeiro de 2012 na RTP, confessou que quando o canal de televisão público iniciou as suas emissões, grande parte dos programas de entretenimento foram feitos com actores que vinham do teatro. Tomé de Barros Queiroz, Domingos Marques ou Maria de Fátima Bravo, além de actores de revista e cantores influenciados pela linguagem cinematográfica, foram também artistas do teatro televisivo que animou os serões portugueses na década de 60 do século passado. Esta indústria de entretenimento de massas que então recrudescia devotava alguma atenção à instrução e correcção de posturas dos artistas. A gestualidade assumia-se como factor de aprendizagem e ensino, de prescrição e vigilância. Como confessou António Fortuna no mesmo documentário, Maria de Fátima Bravo causou *“escândalo ao fazer gestos enquanto cantava, atirando um braço para trás”*. Artur Garcia revelou que no *Centro de Preparação de*

*Artistas da Emissora Nacional*⁷⁹, na década de 60 do século passado, “*aprendiam formas de cantar e estar em palco*”, pelo que devemos considerar a importância da composição de uma cinésica padronizada de acordo com ópticas sociais e culturais. Esta mistura, no nosso entender, foi marcante para definir uma forma legítima de fazer teatro, sabendo que a população portuguesa, pouco letrada mas consumidora de cinema e posteriormente de televisão, era enormemente influenciada pelo fenómeno que o filme “*O Pai Tirano*” comentou. Além disso, a música usada no cinema⁸⁰, que captava a atenção do público e justificava exposições prolongadas de sessões, uma vez que em Portugal a indústria musical apenas se implanta com maior vitalidade a partir da década de 50 do século passado, criaram uma nova forma de ocupação de tempos livres e permitiram a transmissão de formas cinésicas, “*produzindo e emitindo estereótipos cinésicos*” e “*aproximando o produto e o espectador*” (Adorno, 2003: 164/169). Mas também existiam discrepâncias.

No cinema da década de 30 e 40 do século XX, apenas o realismo de Manuel de Oliveira contrariava uma estética que se esforçava por não afrontar o regime, ao escolher figuras e histórias cuja profundidade confrontava os problemas simples, notórios na cinematografia da altura e que passavam incólumes pelo olhar atento da censura. O regime não queria examinar os problemas sociais e a Lei nº 2027 de protecção do cinema nacional, de 18 de Fevereiro de 1948, frisa que não seriam contemplados no Fundo “*as comédias amáveis ou até de bons costumes populares, mas (que) (...) explorem o que ainda há de atrasado, de grosseiro, na vida das nossas ruas, ou no porte de certas camadas sociais*” (Alves Costa, 1978: 95). As obras cinematográficas sabiam escolher na perfeição o seu público e eram feitas na sua direcção. Constantino Esteves, citado em Alves Costa (idem: 106), defendia que os seus filmes serviam para “*darem dinheiro na província, e estarem ao gosto do rapaz do talho, da velhinha de imaginação simples, da empregadinha*

⁷⁹ Em 1940 a Emissora Nacional é transformada em organismo autónomo, com a publicação da Lei Orgânica, pelo Decreto-Lei nº30752, que apresenta a primeira fase dos Planos de Radiodifusão Nacional. Na sequência, são montados emissores em Lisboa, Porto, Coimbra e Faro e criados programas de rádio de grande aceitação e impacto no país, como o “*Folhetim Radiofónico*”, o “*Rádio-Teatro*” e o “*Domingo Sonoro*”, onde pontificaram Vasco Santana e Irene Velez, o “*Zequinha e a Lélé*”. Todos eles incluíam rubricas de teatro, do género das novelas brasileiras e portuguesas da actualidade.

⁸⁰ O filme “*A Severa*” de 1931, colocou nos ouvidos e bocas as conhecidas músicas “*A Rua do Capelão*” e “*O Timpanas*”, e foi exibido durante seis meses para que todos pudessem ouvi-las.

doméstica semi-analfabeta". Quanto a obras realistas, "*Sonhar é Fácil*", de Perdigão Queiroga, em 1951, e "*Vidas sem Rumo*", de Manuel Guimarães, em 1956, afrontavam a estética oficial e sofriam perseguições de variada feição. O facto insofismável é que o cinema influenciou qualitativamente a gestualidade dos actores, instruindo "*identificações*", nas palavras de Walter Benjamin, distintas.

Com o advento do cinema, novas formas de expressão e acção dramática surgiram, influenciadas pela particular materialidade do fenómeno em si. Desta forma, a relação que o actor passou a ter com a câmara de filmar é substancialmente diferente da que tinha com o público, desprovida de contacto e contiguidade. Benjamin, socorrendo-se das opiniões de Pirandello, para quem o actor de cinema se vê "*exilado do palco e de si mesmo (...) o seu corpo perde corporalidade, evapora-se, priva-se de realidade*", (Calhoun, 2008: 370), lança um olhar analítico sobre a obra de arte em circunstâncias de reprodução mecânica, impulsionadora de repercussões sociais profundas e que aqui descrevemos, avaliando o actor como se representasse perante um espelho a visitar posteriormente, na conclusão do filme. Também Kracauer (2001) teceu comentários sobre a especificidade do actor de cinema e do cinema em si, revisitando os mesmos assuntos e fazendo ligamentos entre este e o actor de teatro.

Ao contrário do teatro, o cinema não possui um *continuum* fenomenológico nem relação directa com plateia que exalte a "realidade", lugar de vastas e históricas discussões que nos coibimos de trazer à liça por não ser necessário filiar a este texto toda a sua profusa argumentação. Patentes as alegadas barreiras, quanto mais se conduzir para o cinema a composição da cena teatral mais irrealista se torna a película, defende o autor, pelo que podemos afirmar que as formas de enquadramento da realidade se excluem mutuamente porque ambas a metamorfoseiam distintamente. E isto transporta-nos directamente para os assuntos da epistemologia da cena, subsidiados pelas considerações sobre as diferenças entre o actor de teatro e de cinema.

Estes possuem características distintas orientadas para satisfazer as exigências dos seus meios de expressão e públicos, assim como características desiguais de acordo com as funções que assumem nas obras teatrais ou cinematográficas, pois

para Kracauer *“a existência física do actor de teatro é incomunicável (...) sendo necessário evocar no público a imagem psíquica da sua personagem (...) mediante procedimentos teatrais que dispõe: maquilhagem apropriada, gestos, inflexões de voz adequadas, etc.”* (Kracauer, 2001: 128). Ao contrário do actor de teatro, o actor de cinema assume uma postura “anti-natural” para dar a impressão de naturalidade, o que significa que a construção da personagem no teatro é, segundo ele, anti-natural, vincando os protótipos de desconstrução da realidade, porção discursiva fundadora da própria forma de expressão. Quanto ao cinema e construção histórica das suas formas expressivas, estas passaram pela transformação da fotografia em “figuras animadas”, convertidas sobre uma forma narrativa que foi a razão do seu sucesso, após ter caído na desconfiança dos espectadores saturados com a projecção da realidade. Importava mais, algo que os prendesse. E isso foi conseguido com imaginação, suportada pela técnica que permitiu com que a ilusão ultrapassasse a simulação que se presenciava no teatro.

As relações entre teatro e cinema reportam-se ao início do século XX, com os *“films d’art”* que procuravam reproduzir um ambiente teatral nas suas obras, filmando o decurso integral da peça de teatro. *“O universo da cena teatral é uma réplica inconsistente do mundo em que vivemos, e representa apenas as partes baseadas no diálogo e acção e, através deles, uma intriga que inevitavelmente se concentra em sucessos e experiências puramente humanas”* (idem: 275). No seu começo o cinema procurou libertar-se de ser uma mera reprodução da realidade, evitou utilizar planos fixos na apreensão do real, avançando para formas distintas emanadas do uso criativo da técnica⁸¹. Mas as imagens realistas, reproduzindo supostamente a realidade, agradavam apenas às classes médias baixas e entraram em choque com os estetas cinemáticos que dominavam e defendiam os processos de montagem, a exploração da realidade através de meios técnicos, rompendo com a prisão da realidade convencional, decompondo-a. E estacamos

⁸¹ Kracauer faz uma análise histórica dos processos de emergência de uma forma particular de expressão, partindo dos seus primórdios, da fotografia, forma ótima de captar a cinésica corporal e ligada ao enlace entre o positivismo com o realismo radical. Testemunhando as tendências de estilo que opuseram esta percepção realista a uma romântica, defensora da manipulação técnica para produzir o belo e o padrão estético convencional, sustenta que a perspectiva realista se auto-aniquilou enquanto óptica estética, dando relevo à defesa de uma arte manipuladora da realidade que o romantismo professava. A pugna pelas convenções coloca um conjunto de problemas estéticos, relacionada com a criação de realidade, agora metamorfoseada, dissolvida em alguma coisa interpretada pelo fotógrafo e espectador. A criação da figura de objecto estético decorre da encenação da realidade, ela própria uma intervenção sobre o que supostamente existe sem intervenção humana.

nesta nova espécie de paradoxo de Diderot, onde a forma de expressão se altera de acordo com o meio expressivo e sua relação desigual com a assistência. É como se no teatro os sentidos imperassem, fossem todos úteis para a matização de uma especificidade de acção dramática e no cinema o actor se encontrasse sozinho perante si próprio no set de filmagens. E as disputas não acabam.

A necessidade de “*desteatralização*” dos actores de cinema foi um discurso muitíssimo recorrente entre cineastas, teóricos e actores. Numerosas vezes, recorria-se a indivíduos sem preparação para gravar cenas ou realizar películas inteiras, pois estes não “*psicologizavam*” os sentimentos como sucedia no teatro. Além disso, segundo Kracauer, os filmes que procuravam fazer uma adaptação directa do teatro ao cinema colocavam ênfase nos actores e na contracena, valorizavam excessivamente os objectos inanimados na cena e não utilizavam imagens de suporte ao argumento, enveredando assim em derivações de significados. Outro factor a ponderar, é que o cinema utiliza um conjunto de estratégias de marcação de cena, recorrendo a artifícios tecnológicos que potenciam e solidificam as formas convencionais e as transformam em convenções a seguir, assim como afectam fisiologicamente o espectador, em primeiro lugar, e logo a seguir o seu intelecto.

Mas há um aspecto preponderante quando analisamos o filme, e este parece ser essencial nesta trama discursiva que iniciamos anteriormente. Quando, durante o curso da investigação que comandou a este trabalho, ouvíamos um ensaiador comentar a inverosimilhança das incidências de um filme em que alguém morre e aparece momentos depois, uma luz se acendeu. O cinema, enquanto suposto marcador da realidade, transmutou sensações de realidade que determinaram padrões de análise do próprio produto cultural, extrapolando-o para outros níveis, o que nos leva a acreditar que o realismo em discussão alicerçou formas de análise do produto, fazendo com que se confundisse com a realidade e abolisse em simultâneo a consciência. A relação entre cinema e teatro, nomeadamente esta tipologia singular, credita a óptica que entende o teatro como forma de transmissão da realidade, de talhe completamente verosímil em associação com a experiência de percepção sensorial e intercorporalidade específica que a influência do cinema

português proporcionou às camadas populares. Enquanto estas creditaram e reproduziram esta atitude, subsiste a perda de “aura” artística notificada por Benjamin e a fusão entre a pessoa e a personagem, sendo comum encontrar em muitos casos semelhantes pessoas a fazerem delas próprias. No teatro amador isto não sucede? Será que o actor sai excessivamente “fora de si” para que não o conheçam e se desloca para o campo da personagem ou procura constantemente uma âncora que o ligue à realidade, não se afastando para muito longe da margem de conforto que lhe permite a identificação pelo grupo?

11.2. A influência do Estado Novo e a importância de se fazer aceitar

Dissemos anteriormente que o teatro exibia uma moralidade e estética com contornos particulares e substância própria, fundada numa organização social do colectivo e federada na interferência que o fascismo e suas formas de organização dos grupos exerceram sobre os grupos de teatro.

A ideia de coesão moral então apregoada subsiste nos grupos de teatro que encontramos. Mais que um projecto artístico, representa uma forma de organização social que tenta por todas as formas afastar, limar, resolver os conflitos, para que estes não impeçam o funcionamento do grupo. Evidentemente que alguém pode questionar se isso é normal e não é um procedimento habitual em todas as organizações, como forma de as manter sólidas. Respondemos afirmativamente, mas avisamos que os grupos de teatro amador que contactamos não possuem vínculo laboral nem contrato de trabalho, não existe nada de oficial que os enclausure. É mais fácil despedir actualmente um trabalhador do que dispensar um actor amador, porque o paradigma marxista cedeu o seu lugar ao neo-liberal que assume o primado da empresa sob o agora denominado “colaborador”. Sendo assim, a postura que procura resolver conflitos tem objectivos práticos e agregadores. A saída de um indivíduo da organização representa a descredibilização do grupo de teatro perante a comunidade, o apagamento da memória e dos ritmos periódicos que o teatro enforma, a impossibilidade de cumprir acordos com os canais institucionais de ocupação de tempos livres, a limitação da reciprocidade social na esfera da cidadania.



Identicamente, sabemos que o projecto político fascista exerceu enorme pressão no meio escolar, veiculando uma ética cristã que comportava aspectos fundadores da moralidade nacional. Esta influência durou os cerca de quarenta anos de ditadura fascista e implantou-se, forçadamente ou não, nas estruturas cognitivas das populações, sendo em muitos casos o guia máximo para definir as escolhas individuais. Desta maneira, a uma socialização primária incisiva no aspecto da promoção das formas de organização social, juntou-se uma socialização secundária que reforçou os traços éticos que deveriam assistir a uma organização. E isto foi preponderante na sua determinação, assim como as formas pouco revolucionárias de fazer teatro, quase todas herdeiras do passado mas agrilhoadas ao presente. Já vimos que as tentativas modernizantes de ruptura com o que então estava em voga eram afastadas, não obtendo sucesso. O regime fascista colocou a sua mão sobre todas as formas de expressão, manobrando a batuta em prol de uma perspectiva cerceada sob um ideal: não pode haver conflito, pois este coloca os indivíduos perante dilemas e estes levantam conjecturas.

É importante notar que durante o período repressivo do Estado Novo a literatura portuguesa se sujeitou a uma enorme selectividade, em congruência com as teses estéticas e políticas preconizadas. Além de textos da historiografia clássica que versavam sobre a edificação da nação portuguesa, escolhidos pela exaltação da pátria, eram preferidos os românticos sintonizados com a idealização das sociedades rurais e a harmonia das classes preconizada pelo regime, como refere Daniel Melo (Melo, 2001: 31). Em paralelo, assistiu-se a dois fenómenos. Em primeiro lugar, uma oportuna “desintelectualização” da população, justificada pela concepção mítica da imagem de Portugal e pelos objectivos políticos de controlo da emissão de juízos críticos que de alguma forma podiam escapar à malha censória do regime, cujos propósitos eram controlar sistematicamente o pensamento divergente; em segundo lugar, o povo foi chamado a conhecer-se a si mesmo, apostando em planos de observação etnográfica dos seus costumes e reprodução material do que localmente existia. Estes dois últimos vectores, o abafamento do juízo analítico e a centragem comunitária, exerceram uma influência socializadora que se encontra patente na ética comportamental dos actores no teatro amador. Tomando o grupo como uma micro-organização que precisa de tomar decisões, os

efeitos culturais de um legado cultural são determinantes para a concepção de modelos organizativos em que o colectivo abdica de apontar caminhos por receio que a estrutura não sobreviva. Desta forma, cremos que a fraca direcção do actor quando se prepara a peça de teatro se encontra conectada com a delicadeza com que se geram as emoções, filiadas às linguagens de ocupação do tempo livre, já gizadas durante o Estado Novo. Assim, o discurso que articula teatro amador e cultura popular constrói uma ética de acção particular. Vejamos um caso concreto, aflorado em outras páginas e agora recuperado. Falamos de António Ferro.

A sua intervenção propõe uma estética que visa reacender todo um património cultural, também ele encenado e enquadrado por um discurso legitimador de apoio. À análise e fomento da cultura popular aliavam-se os investigadores mais eruditos, que tinham por missão sistematizar e sintetizar informações a serem transmitidas aos menos letrados e informados, a burguesia e o povo. Esse mesmo projecto de promoção do popular e da educação do povo passou por várias iniciativas, tais como a edificação de instituições que personificavam um ideal de interacção social, e que a Casa do Povo é um exemplo. Por trás dela, sustentando-a ideologicamente, *“a sua particular forma de diluir diferenças particulares (de posse, fortuna, privilégio ou estatuto social) anulando a participação política ou a distinção social a favor da cooperação social interclassista”* (idem: 75). A cultura popular é o folclore, entendido como criação directa do povo e que o regime fascista aponta como legítimo, enquadrando os cânones regedores de uma prática concreta a ser observada pelos seus construtores. Assim, a cultura popular giza uma didáctica concreta com propósitos operativos. Por outro lado, a promoção cultural e o projecto de alfabetização das classes populares reproduz uma ética fundamentada na informação básica, simples de transmitir e muito pouco subversiva, a *“modalidade oficial de activação da cultura popular”*, como refere Melo (idem: 102). Outro aspecto a considerar, relaciona-se directamente com a estética e esta também se reproduz nos movimentos cénicos.

As classes populares rejeitam o pensamento alegórico porque o seu enquadramento mental do mundo patenteia um sentido prático bastante vincado. A forma como lidam com a educação e a formação artísticas, denota um

sentimento de ligação com o “mundo dos outros” mas com uma centragem sólida no seu grupo de pertença. Desta feita, “*aprender com quem sabe*⁸²” significa possuir ferramentas que permitam o diálogo com o outro, mas o objectivo final é a credibilização do estatuto social e da afirmação do grupo. Da mesma forma, os grupos de teatro amador que recorrem à experiência de formadores creditados, de encenadores de destaque ou de artistas profissionais, fazem-no no sentido de implantar uma legitimidade na construção da sua obra artística, de promover a aceitação pela comunidade erudita, mesmo que esta se mostre condescendente com o produto. É como se oscilassem entre a coesão do grupo e a aceitação da comunidade exterior mais vasta, como se a aldeia se alargasse um pouco mais ao mundo, mostrasse o rosto e o ocultasse novamente face à ameaça das facas críticas da escola. É aqui que surge o auto-didacta, aquele que recusa a formação por esta representar a imagem da opressão sobre o seu gosto e a sua estética, por influenciar a transformação dos seus códigos socializadores, da sua ética e forma de organização colectiva, por se assumir como a alteridade que vem destabilizar a estrutura cultural reproduzida na prática. Ele funda-se na aprendizagem social, e é esta que lhe confere credibilidade no conjunto das relações com os seus congéneres artistas. Ele é conformista e esta atitude reside na reivindicação de “*fazer teatro para distrair*”, está fundada no esforço vigilante que busca amenizar os focos de discussão e instabilidade entre o corpo que participa, observa e credibiliza a acção dramática. Quem não participa, encontra-se à margem e confronta o grupo.

Encontramos variadas vezes o lamento dos directores e membros dos grupos de teatro, denunciando a escassa participação e ameaçando com a renúncia à continuidade da actividade: “*vou desistir. Não vale a pena fazer teatro se as pessoas não vêm!*”. Cunhando uma denúncia de cariz político, o grupo circunscreve o círculo onde entram os que participam e os que não o fazem. É este o idioma da cultura popular, de cisão autoritária e intolerante com a recusa de participação. A avaliação estética nunca entra na discussão, mas sim uma sociologia espontânea

⁸² Existem múltiplas formações promovidas por estruturas ligadas ao teatro amador. A ANTA, a FNT e o INATEL fazem-nas regularmente. Alguns vão e participam, outros nem tanto. No universo estudado por nós, o distrito de Vila Real, encontramos poucos exemplos de presenças em formação. Quando iam, desistiam a meio e regressavam a casa para voltar a fazer teatro como sempre fizeram.



que aprecia as participações. Ninguém é penalizado por aferir o produto artístico nesse sentido, mas por “*não participar*”. O dado estético é lateral. Importa a presença de “*povo*” para alimentar e credibilizar o colectivo, numa espécie de “*pedagogia do silêncio*” (Bourdieu, 1994: 22), aspecto que assume os processos de aprendizagem derivados do saber prático adquirido no contexto de sociedades sem escola, remetendo para conceitos como o *habitus*, (Bourdieu, 1994, 2000) uma estrutura estruturante, um princípio gerador e estruturador de práticas regulares. Vivido subjectivamente, assume-se como um esquema prático de percepção, pensamento e acção e, enquanto factor operativo relacionado com as condições históricas de existência, significa a reprodução de regularidades. Neste sentido, produz um mundo de sentido comum e partilhado com o outro onde a objectividade das práticas sociais reúne consenso e aparece enquadrada harmoniosamente no conjunto das experiências globais do grupo.

Mas recuemos um pouco para discutir a ideia da necessidade de existência de formação entre grupos de teatro amador, trazendo ao texto uma entrevista com Rafael Vergamota, dirigente da recém-criada *Federação Nacional de Teatro Amador*. Entrevistamo-lo no espaço que mediou a apresentação de um espectáculo encenado por si. Começamos por falar acerca da constituição deste organismo.

“RA- A ANTA vem desde quando?”

- RV - A ANTA vem desde 2001, só que desde 2007 andou um pouco moribunda porque devia ter havido eleições e não apareceu nenhuma lista que pudesse dar continuidade ao trabalho.

- E então, surge a Federação?

- Não. Em 2007 apareço eu numa assembleia-geral e com o vice-presidente actual da Federação Portuguesa de Teatro, há a necessidade de definir estratégias para que possa aparecer órgãos sociais. E assim foi. Desde Setembro de 2007 até Janeiro de 2008, eu e ele, do Teatro Passagem de Nível, desenvolvemos uma estratégia no sentido de conseguir captar grupos de teatro suficientes associados da ANTA que estivessem presentes num fim-de-semana e que a partir dai

podéssemos lançar um convite a alguns dirigentes dessas associadas aceitarem integrar uma lista aos órgãos sociais a candidatar-se ao mandato de 2008 a 2010. Foi uma reunião a três, o Passagem de Nível e o Grupo de Teatro Nova Morada, de Oeiras, e esboçamos aquilo que seria o Fórum Permanente de Teatro e na altura haviam congressos e alguns momentos de formação, como houve em 2003 em Serpa. Fomos para Esmoriz e conseguimos ter nesse Fórum em Janeiro de 2008 conseguimos ter 98 pessoas lá, cerca de 23 grupos presentes, e no domingo apresentou-se uma lista candidata aos órgãos sociais. Foi eleita e nós tivemos dois anos para gerir a ANTA. Do trabalho desenvolvido, porque alguma actividade foi feita, como o Concurso Nacional de Teatro desenvolvido em parceria com a Câmara Municipal de Póvoa do Lanhoso, e o Fórum em Vila Nova de Foz Côa com 123 participantes, em Janeiro de 2009 em Lagos tivemos 187, em Setembro de 2009 estivemos em Santa Maria da Feira e tivemos 255, em Janeiro de 2010 na Póvoa do Lanhoso tivemos 185 e tivemos agora em Ansião, cerca de 213.

- A ANTA estava muito circunscrita, não?

- Quando tomamos conta da ANTA, tinha por volta de 20 associados. Nós dividimos muitas estratégias pelos directores da altura.

- Mas estava geograficamente concentrada ou referia-se ao todo nacional?

- Não, era muito litoral. Lisboa e Porto. Entretanto, nós desses 20, quisemos que a ANTA tivesse uma representação condigna. Durante o período de dois anos houve um compromisso por parte dos directores que a cada reunião mensal cada um trouxesse três novos associados. E assim foi. Fomos contactando e trazendo grupos que conhecíamos e pessoas com quem tínhamos alguma afinidade e conseguimos chegar aos 97.

- Sempre por convite ou os grupos iam ter convosco?



- Não. Agora já não é assim. Hoje em dia temos grupos que se aproximam de nós sem nós sabermos por onde surgiu esse contacto e onde é que eles perceberam que existia este organismo. O que é que acontece? Quando estamos em Ansião, em 2009, eu detecto que a ANTA na sua base de constituição, as três pessoas que celebram a escritura pública que dá reconhecimento jurídico a um organismo sem fins lucrativos designado ANTA, essas três pessoas que assinam a escritura pública, não são da comissão constituinte e não são eles que dão posse aos órgãos sociais. Ou seja, foi constituída a associação e depois são outras pessoas que dão posse aos órgãos sociais sem serem os fundadores. E isso é ilegal.

- E vocês resolveram isso com a Federação?

- Nós pensamos assim: só temos duas hipóteses. Ou vamos alargar já ao território português a estrutura em si, ou vamos de imediato criar uma nova estrutura, ou então teremos de voltar a 2003 e pedir às pessoas que assinaram a escritura pública para empossar os órgãos sociais e por aí sucessivamente. Mas depois vimos que não havia relatórios do conselho fiscal, de gerência do ano anterior... havia muita confusão e o melhor passo era criar uma nova estrutura. Tomando essa decisão, que nome é que se vai dar a essa estrutura? Uma pesquisa que fizemos de mercado, vimos que não existia nenhuma federação portuguesa de teatro e na altura até pensamos um pouco, pois federação esta muito conotado com as estruturas desportivas. Mas de facto, assim é. Federação não é mais que uma associação de grau superior, mas é uma associação. Quando nós temos uma associação que congrega associados que são pessoas singulares, uma federação é uma estrutura que congrega associados que são pessoas colectivas. Por isso é que é federação. Mais tarde, teremos as federações regionais, que congregam as estruturas regionais, teremos de alterar os estatutos e passar a denominarmo-nos confederação.

- Mas não entraram em confronto com o INATEL?

- Com o INATEL? Não! Porquê? O INATEL é uma estrutura de tempos livres que tem muitas colectividades associadas. A minha companhia é associada do INATEL, não tem nada a ver.

- Como é que vocês se dão com o INATEL?

- Bem. Eu posso dizer que neste Concurso Nacional de Teatro temos sete prémios a concurso e um deles pretende agraciar uma personalidade relevante no mundo do teatro associativo. **(segue-se uma descrição dos prémios, que optamos por retirar)**. Neste prémio, há uma parceria com a Fundação INATEL e está na mesa a fusão dos dois concursos nacionais de teatro amador.

- Pois, era isso que eu ia perguntar.

- Nós temos muitas parcerias. Além disso temos protocolos com a Misterius, com a SPA, com a Escola Superior de Teatro e Cinema que trazem benefícios para os grupos de teatro amador e o nosso trabalho é sempre em prol dos grupos de teatro em Portugal. Há dois projectos que devem arrançar este ano, um deles está praticamente decidido, que é o Festival Ibérico, com espectáculos portugueses e espanhóis em Portugal e Espanha, e a divulgação de dramaturgos ibéricos.

- Qual a vossa relação com outro tipo de festivais de teatro, como por exemplo o Festival de Almada?

- Quando somos convidados vamos, para divulgar um pouco o nosso trabalho. O que está em discussão neste momento? Uma reunião com o Ministério da Cultura, porque temos um projecto chamado Teatro em Rede Municípios associados, onde vendemos pacotes de espectáculos a câmaras que tenham dificuldade em escolher espectáculos. Nos temos um know-how das produções de todas as nossas associadas em carteira para fazer digressão, colocamos essa informação ao dispor dos municípios afectos ao projecto e eles escolhem as produções que querem nas datas que querem e nos temos essa fonte de ligação com



os nossos associados que podem confirmar as datas e presenças, e fazemos toda a gestão anual em várias salas dos municípios afectos ao projecto. Haverá um cartaz único com os sítios afectos e todo o rebordo tem um tópico do município afecto e todas as datas dos espectáculos. Este cartaz é único para o país inteiro. Quem estiver em Faro, pode ver os espectáculos que decorrem em Mondim de Basto durante o ano. Nós temos muitas estratégias definidas e que estamos a avançar sempre com esta óptica: dar condições aos nossos associados, para fazerem formação, terem acesso a textos de teatro, pelo protocolo que temos com a biblioteca da Escola Superior de Teatro. Ninguém tem de se deslocar a lado nenhum. Eles mandam um mail, dizem o número do elenco, que tipo de peça querem, drama ou comédia, dentro de um lote escolhem os que querem, nos fotocopiamos, mandamos pelo correio e eles levantam no correio.

- É uma estrutura bastante profissional.

- É uma estrutura bem organizada. Nós fazemos apenas a mediação para que todos os grupos tenham essa possibilidade de fazerem um texto que queiram dentro do cabimento que tem na associação, formação em vastas áreas, para que os associados possam saber como se faz melhor um desenho de luz, uma cenografia funcional para um espectáculo, o trabalho de actor, e temos essa capacidade para, para já numa primeira instância, premiar os espectáculos que concorrem, que dá mais credibilidade aos grupos, e depois meter os espectáculos a correr por zonas do país praticamente inacessíveis a alguns.

Verificamos que as estruturas de apoio ao teatro amador estão organizadas e estabelecem um diálogo e negociação com os restantes elementos que compõe a constelação artística, lutando por um espaço no campo das classificações que já discutimos previamente.

Mas além do aspecto político e socializador das camadas populares, é necessário responder à influência que o Estado Novo exerceu na construção cinésica e



retomar as hipóteses de trabalho colocadas inicialmente para explicar como chegamos a esta conclusão e que agora relembramos: no processo de edificação de uma “epistemologia de cena” ou “etnocenologia”, existe algum sistema de conhecimento que os actores manipulam quando constroem a “expressão”? Se sim, qual a melhor via para treinar, domesticar e exercitar o corpo do actor? O treino resulta de uma aprendizagem institucionalizada pelas estruturas clássicas do saber, como a escola, ou das estruturas informais de aprendizagem, como a prática? Quais serão os melhores e mais adequados meios para compreender este assunto? Quanto a nós, aqueles que a sociologia pode emprestar, com a análise da acção social enformada por composições particulares adstritas ao gosto de classe que justificam as práticas, seguindo a sugestão de Barata (2005) e Manuel Carlos Silva (2009), pois encontra-se depurada de uma visão ideológica, como é a do teatro erudito, inábil para entender todas as suas particularidades. Falar em “etnocenologia” ou “epistemologia de cena” é fazer um resumo das “*direcções de pesquisa*”, como afirma Le Breton (1992), que pode assumir a sociologia do teatro. Esta tem necessariamente de olhar para o corpo e movimento como produtos sociais e culturais matizados em formas cinésicas, reforçado por recolha empírica e enquadramento teórico. Enquanto disciplina da possibilidade, trilha os caminhos da “*fisiosemântica*” mas completa-os, por crer que é na sociedade e nos processos sociais que encontramos uma justificação para posturas particulares.

11.3. A construção da expressão e a influência do grupo

Julgamos que a coerência de um sistema corporal deve ser encontrada na cultura e nas suas formas reactivas. Estas decorrem dos processos de socialização que as sistematizam e fornecem um conjunto organizado de respostas cinésicas às variadas situações interactivas. Caro Baroja (2006), pronunciando-se sobre o Carnaval, afirma que este fenómeno é uma manifestação grupal encenada e socializadora, circunstância que explica a importante existência de formas e figuras teatrais de cariz popular que surgem no contexto com propósitos moralistas, como os jograis ou as *soties*, entre outros, e que na Idade Média se encontravam mescladas na organização social, demonstrando, por um lado, uma hierarquização da vida colectiva e do individual e, por outro e acima de tudo, a presença de uma

consciência colectiva bem vincada em valores e atitudes, contemporâneos, antigos ou de transição nas atitudes expressivas.

Quando alguém manifesta sonoramente o seu agrado por beber água fresca de uma fonte depois de uma longa caminhada, atirando a cabeça para trás, afastando levemente as pernas, erguendo o pescoço para sentir a água deslizar pelo esófago e soltando um “*ahhhhh!*” de satisfação, fá-lo porque torna culturalmente mais verosímil a articulação entre a satisfação orgânica e fisiológica e a manifestação credível de produção de significados culturais. O movimento é comunicação e a expressão encontra o seu veículo privilegiado no corpo.

Da mesma maneira, quando o ensaiador descarta o estudo do movimento no palco em detrimento da maximização da emissão da palavra, tal atitude funda-se nos processos socializantes que a valorizam e que, acreditamos nós, se reportam ao imaginário das comunidades rurais disseminado pelo regime fascista e reforçado pelo romantismo e naturalismo. A sua maior preocupação é que os espectadores recebam a palavra claramente, objectivamente, em toda a sua força. A acção dramática serve apenas para a colorir. Como já vimos, a palavra, que deve ser bem dita e pronunciada, foi desde sempre valorizada no contexto aldeão. Numa plateia constituída por bastantes analfabetos e por outros com hábitos de leitura inexistentes ou quase inexistentes, ouvir um texto bonito, com figuras de estilo rebuscadas, apaixonantes e capazes de provocar as mais exuberantes manifestações de comoção, ou que denuncie a sua condição de inferioridade, mastigando-a como traço do destino e nunca pelas inequívocas desigualdades sociais, é condição essencial para o sucesso do espectáculo.

Nos grupos de teatro amador a performance constrói-se sob uma base de trabalho colectivo, sem que exista um centro de decisão único mas um conjunto gerado por consensos. O “ensaiador” assume o papel de gestão do grupo, indicando a distribuição de papéis no início de cada ensaio de nova peça e superintendendo a posição do indivíduo no palco durante todo o processo, sem contudo ser determinante na orientação. Essa performance resulta de negociações colectivas, mas é quase sempre o actor que propõe a sua forma de interpretar o papel perante os restantes, que o credibilizam ou repelem. O grupo autoriza que se enalteça a



individualidade de cada um e isso sente-se na forma preferencial de convocação dos actores, na sua valorização constante sem intervenção de fundo sobre aspectos do seu carácter e manifesta-se, por exemplo, no plano da selecção de figurinos. Esta é a primeira forma de credibilização da actuação do indivíduo, aquela onde ele se sente confortável. A segunda é transmitida pela assistência, que assume lugar proeminente e de relevância no sustentáculo emotivo do actor, sendo composta pela parentela mais próxima ou distante, pelo círculo de amigos e conhecidos.

As relações entre teatro e sociedade verificam-se aqui. O jogo criador de civilização precisa do seu espelho de faz de conta, carece do outro para que assimile o destino da comunicação e verifique que a mensagem chegou e foi decodificada. Nisto radica a relação do actor com a sua personagem e a acção dramática também se faz no sentido de transmitir uma mensagem, com todas as particularidades relacionadas com formações e interpretações distintas do texto a representar. E isto é, antes de tudo, um dado cultural que importa realçar, pois afigura-se como a única forma de vencer os estereótipos e o etnocentrismo a que está devotado o teatro amador, lugar de ninguém, inclassificável, considerando-o em alternativa como uma actividade social observável sob uma perspectiva sociológica. Assim, em que medida se pode teorizar sobre a função do corpo na sua dimensão fenomenológica imbuída de plasticidade, se a construção da personagem não decorre segundo os moldes clássicos, naturalizadores da função do actor, mas sob uma perspectiva que nem sequer teoriza este dado? A pergunta *“quem sou eu enquanto personagem”*, realizada a uma das nossas entrevistadas, é significativa em ambientes culturais de outro tipo que não aquele em que investigamos, pois sugere uma filiação intelectual de outra ordem que reivindica uma depuração da função laboral e plástica do indivíduo. A escola credibiliza a acção, protege nos casos de elaboração de uma auto-imagem com propósitos demarcadores. Os grupos de teatro amador não possuem escola, não têm currículo, poucos são os que os defendem. Apenas aprenderam a fazer, informalmente. Por este motivo, o teatro amador não é credibilizado por força dos discursos de legitimação da obra e seu universo. A sua classificação é difícil de obter, já que oscila entre uma visão académica que força o epíteto “cultural” e



outra que desacredita a sua pureza estética, boiando entre a espontaneidade e a marcação, a pobreza e a riqueza. É um barco à deriva que tenta constantemente navegar por cabotagem, lançando amarras às duas margens para sobreviver.

No que se refere ao movimento cénico no teatro amador, este é exíguo porque ao actor se exige antes de mais a boa capacidade comunicativa, a boa representação, a transmissão objectiva e sem enleios do conteúdo do texto. Os actores que acompanhamos não demonstravam preocupação alguma em “aquecer” antes de entrar em palco. Não era fundamental nem sequer discutido, e quando eram repreendidos por não o estarem a fazer, gerava-se prontamente uma discussão, como tivemos ocasião de presenciar várias vezes. “*Buscar a energia*”, é discurso apenas para quem os condicionalismos estruturais, a cultura, exige que se reproduza numa actividade física que busca garantir a legitimidade: um actor profissional que não *aqueça*, que não coloque na sua preparação prévia todo este legado aprendido na escola, estará a profanar a memória colectiva e a colocar em dúvida a sua formação, transmitindo impressões erradas aos outros. Não é actor nem profissional. Se calhar, amador sem escola.

Existe pois uma clara articulação entre as estruturas sociológicas e as formas de fazer teatro, porquanto ambas exercem entre si uma determinação mútua. Se o poder político imprimiu desde sempre direcções à escolha das temáticas, vigiando as formas normativizadas e sancionando as formas divergentes, também o teatro, enquanto fenómeno artístico derivado da acção consciente do sujeito, promove rupturas com os padrões sociais normalizados. O poder político tem a particularidade de forçar uma estética quando é autoritário, marginalizando e punindo mesmo as divergências. Enquanto criador do gosto oficial, assume preponderância na sua construção. O teatro rompe barreiras, é precursor da liberdade e dos seus discursos, acolhendo-os e amplificando-os. Sendo assim, sob que sistema de treino corporal se funda o teatro amador?

O treino informal não cultiva os argumentos escolásticos, as especulações académicas. Apenas reproduz o que desde sempre observou e observa. Toda aquela matização originada por processos de teorização e abstracção não encontra reduto no teatro amador. Este coloca em campo a reprodução quotidiana de uma



gestualidade, conferindo alguma afectação no reforço das expressões. O gesto é teatral, e como tal enfático e burilado. Mas oscila numa fronteira que busca arquitectar distinções entre a sua normalidade e a sua outra função estética e artística, por isso supostamente bela. Lamentar uma morte, “*deitando as mãos à cabeça*”, como um ensaiador nos confessou ser primordial para manifestar a dor, é compreensível num complexo fenomenológico que o palco amplifica e que se apresenta de uma forma estereotipada. Mostrar-se triste perante a perda da amada, é fundamental para que as palavras façam sentido no público. A capacidade de exteriorização dos sentimentos é reivindicada pelo corpo artístico e pela assistência porque a apreensão, incorporação e reprodução de códigos cinésicos resulta de aprendizagens culturais.

As formas expressivas que observamos no palco, a gestão do movimento sobre ele, é reflexo de um estágio que enxerga o corpo de uma forma equilibrada e destituída de funções plásticas extremas que notamos, por exemplo, nas peças de bailado contemporâneo. Para um aldeão, aquilo significaria desequilíbrio, porque não reflecte uma função quotidiana identificável pela audiência. Quando Birdwhistle aponta que as unidades cinésicas devem ser contextualizadas e variam de acordo com o contexto, alerta-nos para o facto que o teatro é um processo comunicativo credibilizado pelo conjunto de indivíduos que o assistem e formam seu universo. Desta vez, o colectivo credita uma actuação legítima e codificada como normal, pois enquanto sistema de comunicação, o teatro possui códigos. O investigador que o pretenda perceber, deve preocupar-se em simultâneo com a conexão entre os modos de significação e com os actos resultantes da comunicação. Isto também se aplica à relação entre actor e audiência e, neste caso, a comunicação contém uma raiz cultural que Elam (2002) defende que deva constituir o plano maior das investigações e que nós subscrevemos, acentuando essa raiz sob a perspectiva da socialização, aspecto de um conjunto que se pode observar. Além disso, antropologiza o fenómeno teatral, relacionando-o com o processo comunicativo que por si mesmo é informativo, incluindo neste a troca de mensagens entre os indivíduos que estão no palco e os que estão na plateia. O fenómeno teatral é assim visto a partir de uma análise ou aproximação semântica que busca a interpretação de códigos que podem ser “*cinésicos, cénicos ou linguísticos*”

específicos a sistemas particulares” (Elam, 2002: 45). Como tal, Elam adverte-nos que o teatro não é uma ilha mas recebe influências de várias sortes, premiando a componente cultural e assumindo a sua centralidade na construção de sub-códigos. A sua proposta é gerada num quadro que explora as principais regras e princípios envolvidos.

No que concerne a uma perspectiva sistémica, reguladora de vários sistemas de signos disponíveis na performance, sugere que os códigos culturais relacionados com os códigos cinésicos gerais interagem com sub-códigos teatrais (as convenções que orientam a gestualidade, movimento e expressão) e os sub-códigos dramáticos (as regras de interpretação de movimento em termos de personagem). Isto significa que uma peça de um determinado autor é destituída dos seus códigos originais porque é interpretada particularmente e segundo outras convenções da altura em que foi concebida, leitura subsidiária de Walter Benjamin, para quem a *“originalidade de uma obra de arte é inseparável das condições internas de fabrico da tradição”* (Calhoun, 2008: 366). Colocando isto em perspectiva, assinalando que o teatro é irrepetível e simultaneamente uma fonte de criação estável animada pelo factor cultural representativo dos actores que o criam, Brecht pugnava para que os meios luminotécnicos fossem visíveis, como forma de prevenir que a luz transmitisse a ideia de que o que se estava a passar no palco era apenas ilusão. E esta questão reverte-se de alguma pertinência quando avaliamos o teatro amador, já que a postura dos grupos e responsáveis pela montagem de leituras consideradas “pouco estéticas” a perspectivas deste género, perfilham a mesma concepção. “Apenas” se joga em palco, aquilo é “apenas palco” e nós somos “apenas actores”, mas a conceptualização teórica não surge sistematizada num corpo narrativo. Afinal, parece tão simples ser moderno.

Finalmente, há que ponderar uma dificuldade teórica, relacionada com a construção do conceito de cultura. Como aponta Michael Keating (2008) *“as ciências sociais confrontam-se com quatro tipos de problemas quando procuram perceber e explicar o comportamento. Primeiro, como prestar simultaneamente atenção às continuidades e mudanças sociais; segundo, como explicar as conexões entre as mudanças a um nível micro e macro; terceiro, como explicar as*



conexões entre as decisões individuais e o comportamento agregado da sociedade no seu todo; quarto, que relação existe entre os factos concretos do mundo social e como eles são interpretados pelas pessoas. (...) O individualismo metodológico foca-se nos indivíduos e procura entender para o comportamento colectivo como somatório dos actos individuais.” Queremos chamar a atenção para o debate universalista, ele mesmo etnocêntrico no sentido em que tenta fazer diluir a diversidade cultural numa matriz de concepção legítima. Foi esta concepção pós-moderna que deu forma aos discursos sobre o popular, mas com nuances tardias em Portugal. Enquanto fora do nosso país, na década de 60 do século passado, já se criticava esta posição que recusava a multiculturalidade, orientada pelas *“críticas ao individualismo metodológico e às (teorias) da escolha racional”* (Keating, 2008: 103), cá dentro a *“cultura popular”* foi alvo de diversos debates que se mantêm vivos na actualidade, como já vimos.

A aproximação cultural possibilitou que se concedesse atenção ao indivíduo no seu contexto sociológico, sustentado por um leque de valores que dão sentido à sua prática e assim relativizam os processos racionais em detrimento dos emocionais. Mais que isso, centrou o debate e a análise nos modos de fabricação institucional de regras e valores, de formas de cooperação colectivas, de reprodução e reciprocidade, apontando que a cultura não é um bloco irreversivelmente intransformável mas uma construção em curso. Assim, torna-se imperioso entender a cultura como *“um conjunto de influências que permite a acção racional, explica o funcionamento das instituições e sustenta as práticas sociais no tempo, mutáveis e adstritas ao comportamento humano”* (idem: 109). O mesmo autor identifica alguns dos seus aspectos.

Em primeiro lugar, a associação entre cultura e identidade, como exercício aberto e multifacetado de construção resultante de processos socializadores elaboradores, cria códigos perceptivos e sentimentos de solidariedade; em segundo lugar, a cultura concebe quadros de percepção do mundo, complexos e heterogéneos, mas que se prestam a interpretações multifacetadas; em terceiro lugar, a tensão existente entre os objectivos individuais e os do grupo, nem sempre colocam estes dois pólos em posições extremadas e afastadas, dado que o indivíduo

estrategicamente opta por se diluir no grupo em detrimento do colectivo e vice-versa. Posto isto, devemos entender a cultura como um processo inter-subjectivo, de troca de significados e edificação dos mesmos, e não um composto de símbolos e signos que obrigam à adesão cega. Vimos isto em todos os grupos de teatro com que contactamos, nomeadamente nos momentos de construção da personagem e nas formas negociadas com o colectivo da decisão de compor o figurino. O colectivo credita e sustenta o outro ao nível infra-estrutural, manipulando alguns dos fundamentos da super estrutura. É nas normas, papéis e sanções que encontramos os fundamentos da estrutura social. Os grupos de teatro amador vagueiam entre uma organização semi-burocrática onde o poder surge disseminado por esferas alargadas e a liderança é apenas carismática, sob a acepção weberiana. Também verificamos isso na configuração dos espectáculos e na própria digressão.

Zona de sociabilidade e de reforço de coesão grupal, qualquer conflito gerado no seio do grupo é apaziguado pelos membros sob pena de se verem romper os laços ténues que os ligam entre si. É caso para dizer que os espaços de lazer são tacitamente trabalhados para serem destituídos de qualquer centelha de conflito. No entanto, esta orientação é suportada por um ambiente sociológico que o proporcionou. Apesar de alguns dos grupos de teatro com quem trabalhamos terem a sua origem entre a passagem da década de 70 para 80 do século passado, outros em períodos mais tardios, os seus membros já haviam participado em peças de teatro durante o período de ditadura fascista, assim como os mestres que os instruíram. Neste sentido, parece acertado dizer que a abolição do conflito pregada por uma figura máxima, o ensaiador, era e continua a ser regra assente e seguida pelo colectivo.

A interacção funda a tomada de consciência. É a partir daqui que os indivíduos reconhecem a sua posição na estrutura da acção, sua importância no sistema e o manipulam de acordo com os seus objectivos pessoais em articulação ou não com o colectivo. Este força a adesão, motiva o indivíduo a participar, mas rapidamente o abandona e acusa se desistir do projecto colectivo, abdicando do seu papel de cooperante. Enquanto “actor social”, deve animar a rede de interdependências e

gerar mais interdependências, fundamentais para que o ambiente social e cultural decorra de forma positiva e reforce as solidariedades, preciosas e de grande estima para o colectivo.

É teatro que se faz, mas este é jogado num plano objectivo pelas subjectividades. Radica neste complexo sociológico a sua unidade de análise, contribuindo para tal um enfoque particular do objecto de estudo que pode assumir uma miríade de aspectos. Nós adoptamos a linha do teatro amador como reflexo de uma cultura de classe influenciada por uma matriz histórica que, entre vários aspectos, promulga uma epistemologia de cena e processos de movimento corporal característicos. Acreditamos que são oriundos de uma cultura de classe, de estratos sociais com estilos de vida particulares. Enquanto realidades objectivas, podem ser apreendidas empiricamente. Neste aspecto, faz todo sentido estudar o gosto das classes e estratos sociais mais baixos e desqualificados, uma vez que nos avisa sobre a concepção do mundo, seus quadros mentais e perspectivas estéticas. Assim, quando anteriormente nos referimos ao gosto, aferimos necessariamente a influência do processo sócio-histórico na construção das práticas sociais, representações e perspectivas. Por outras palavras, olhar para a realidade dos grupos de teatro amador significa apercebermo-nos dos seus traços culturais. Há contudo algo a reter.

O dinamismo social implica alterações nos modelos de análise das estruturas de classe. A configuração das classes trabalhadoras por altura do Estado Novo era diferente em relação às actuais, assim como a tipologia dos participantes era identicamente desigual. Neste sentido, como aferir a classe? Atribuir um peso de maior relevância ao poder, à educação, ao prestígio? Procuramos olhar para os grupos de teatro amador como grupos de *status*, segundo afere Weber, de comunidades conscientes e promotoras de um estilo de vida. Mas também podemos fazer uma aproximação cultural à classe, relativizando o seu peso histórico no seu pendor político e onerar na análise a consciência, referindo-nos às tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais.

Um outro aspecto relevante de salientar é que o teatro amador fica de fora de todos os discursos institucionalizados e institucionais e estes encontram-se



pejados de intenções retóricas que não se reproduzem na prática. Pensa-se o popular de forma eloquente e segundo uma visão patrimonialista, mas afasta-se dos territórios da estética institucionalizada; por vezes, adapta-se o mesmo popular a uma visão considerada estética, mas este continua onde está, numa rede subalterna à oficial: a história comprova-o, que o povo nunca se afirmou porque os seus canais não são acreditados. Aquele que existe, do INATEL, vive à parte e sob uma lógica herdada da FNAT que, mesmo assim no seu tempo, afrontou a instituição. Mas o INATEL encontra-se em crise, após momentos de fulgor prévios à decisão dos municípios apoiarem com maior proficuidade as actividades culturais municipais, atitude que conta com cerca de uma década e meia de vida. Se conferirmos muitas actas de tomadas de posse há alguns anos atrás, o pelouro da cultura não existia e em grande parte dos municípios foi forçado por imposições sociais das populações e discursos em torno da cultura como bem público, canalizando verbas de apoio a instituições. Com o país em crise, os novos poderes optam em olhar para a cultura e ocupação dos tempos livres como território dos grandes espaços comerciais, cinemas, jogos de futebol, entre outros, e o teatro em geral e o amador em particular, sofrem. As feridas são profundas em ambos os casos mas resistem porque se encontram sedimentados nas estruturas das práticas sociais interessadas com o milenar “faz de conta”. Verificamos que o papel do INATEL é impulsionar as referidas companhias de teatro amador, assim como a Federação Nacional de Teatro, e fazem-no na perspectiva de elaborarem um produto artístico suficientemente desligado do seu aspecto artesanal. É como se existisse um conjunto hierarquizado, valorativo e político de produções legítimas realizadas sobre sucessivos níveis e os grupos de teatro amador deambulassem pelos interstícios das classificações, mostrando uma cara agradável para contentar. O discurso sobre o popular, evocando quadrantes como o ruralismo e o nacionalismo, por exemplo, aponta conteúdos éticos dirigidos à acção individual que deve ser pacífica, ordenada e ordeira. Já o observamos nos discursos de Salazar ou nas publicações do SNI, assim como no trabalho de António Ferro, e todos apontam para uma perspectiva imobilista, adversa à mudança e transformação sociológica. Segundo Melo, a cultura durante o Estado Novo era

vista como “*sinónimo de tradicional (...) algo de imutável*” (Melo, 2001: 66). Será que alguma coisa se transformou?

A partir desta leitura, podemos afirmar que a ideia de popular é subsidiária de uma visão de apropriação de um imaginário que circula no espaço social e é utilizada com propósitos de circunscrição de um objecto que se presta simultaneamente a ponderações científicas e cristalizações de carácter. Daí que falar em teatro popular se refira à leitura paralela entre uma forma de construir uma acção que se joga ficticiamente em cima de um palco e sua relação com uma vertente mais profunda sediada em processos de construção de identidade, e assim se torne difícil classificar e refinar o conceito de “povo” e de “teatro popular”, se a ela apoiarmos uma visão universalista de teatro e visão particularista de popular.

Conclui-se que as culturas dominantes utilizam as armas dos dominados para os dominar. Bakhtine (1970) ilustra-o, mencionando que a cultura oficial, séria, procurou aproximar-se dos desfavorecidos por intermédio do riso, do recurso ao cómico popular. Mas o teatro amador, o teatro da palavra, se quisermos empregar as suas expressões, não tem como objectivo o universalismo mas privilegia o local e a solidariedade comunal como base de afirmação identitária. Fundamental é o jogo comunal para quem observa, local ou forasteiro.

11.4. A utilização de recursos e a organização do grupo

A sociologia que se ocupa da interpretação das formas de organização dos grupos procura compreender “*o sistema das interacções e das relações entre actores envolvidos em jogos recíprocos*” (Sainsaulieu, 2001: 117), incluindo na análise a leitura sobre a capacidade dos indivíduos se adaptarem às inúmeras vicissitudes colocadas durante todo o processo com o objectivo de reproduzir e manter as normas. Boudon (2009a; 2009b), já referido neste trabalho, oferece-nos um olhar sobre o que significa o “*sistema*”. Este compreende quatro características essenciais. Em primeiro lugar, a noção de conjunto e totalidade dos elementos; em segundo, a associação e interdependência entre os mesmos; em terceiro, a existência de uma estrutura de relações precisas entre eles; em quarto lugar e último, a reprodução dos mesmos efeitos enquanto não se mudarem nem a

estrutura nem os elementos. Segundo esta concepção, bem esquematizada por Sainsaulieu (2001), o sistema precisa de actores que promovam a reprodução social e interajam numa perspectiva de construção de interdependências. Mesmo que existam disfunções ou inaptações, fomentadas por regras absolutas e de carácter quase axiomático que introduzem entraves às adaptações e tornam ineficaz a fluidez organizativa do grupo, os grupos possuem margem de manobra e liberdades relativas para analisar o conjunto das regras e manipula-las tendo em vista a compreensão da sua operacionalidade. Assim, o aspecto da utilização e gestão de recursos, sempre escassos no teatro, é algo a considerar.

Este, enquanto actividade económica, exige dedicação, consumo de tempo e um capital de aprendizagem. Não é qualquer um que faz teatro, mas aquele que se empenha e gosta dele, amador ou profissional. Por ser um trabalho intensivo, estagnante e onde a tecnologia não substitui a prestação humana, como aferem Baumol e Bowen, deve ser compensado. Mas tal não possui expressão de relevo no teatro amador. Quanto ao teatro profissional, a situação é bem diferente.

Se atendermos ao panorama teatral português, verificamos que as grandes companhias nacionais da actualidade surgem no espaço que circunscreve o 25 de Abril de 1974. De igual forma, alguns projectos teatrais já citados neste texto, iniciaram a sua actividade artística no período da ditadura mas logo acabavam por perecer, devido à intervenção da censura na vigilância de peças de cariz subversivo na óptica do regime, assim como devido à falta de apoios estatais que só um regime de contribuição e apoio financeiro sustentado às companhias permitiria manter activos esses mesmos grupos. Vera Borges (2007) explica-o cabalmente, é despidendo repisar essa informação, assim como o defende José Escaleira (2010) em artigo, inspirado nas premissas de Baumol e Bowen: para que exista teatro, actividade que possui características produtivas muito próprias e por isso deve merecer um regime de excepção, é fundamental o apoio do estado.

O autor alega a Teoria da Produtividade do sector público de Baumol, segundo qual as inovações tecnológicas são difíceis de inserir na administração pública, pelo que a produtividade deste sector cresce menos do que a do sector privado. Realizando um estudo no sector das artes, os autores salientaram que *“um concerto de violino*

de Mozart leva tanto tempo a executar hoje, como em 1870, não beneficiando de inovações que economizem em capital e em força de trabalho. (...) No entanto, até ao final do século XVIII, um mecânico suíço podia produzir doze relógios por dia. Três séculos mais tarde, com a mesma quantidade de trabalho são produzidos, no mesmo tempo, 1200 relógios mecânicos” (citado em Escaleira, 2010: 98). Ou seja, a produtividade não aumentou e, por outro lado, os salários dos músicos aumentaram. Estamos na presença do fenómeno da “doença dos custos”. No que se refere ao teatro, o trabalho é intensivo, estagnante, e a tecnologia não substitui a prestação humana. Não há ganhos de produtividade, e tal conjuntura pode levar ao desaparecimento da actividade. Desta forma, o teatro encarece com os custos pagos a actores e fica mais dispendioso no mercado. Contrapesando este facto, não se substituem pessoas por equipamentos, o número de personagens é fixo, as salas não possuem lotação infinita, o tempo da peça é determinado e a capacidade humana tem os seus limites. Por tudo isto, é necessária a intervenção do estado para que o teatro não desapareça.

Se virmos bem, também os grupos de teatro amador recebem essa contribuição que decorre dos apoios concedidos pelo INATEL, mas que não se compara aos tributos estatais concedidos às companhias que requerem apoio sustentado. Com esse dinheiro, fazem teatro e organizam digressões, colocando muitas vezes dinheiro do próprio bolso, suportando sucessivos regulamentos e novos impedimentos burocráticos por imposição da famigerada *troika*⁸³. Os que não possuem subsídios regularmente fazem teatro em alturas específicas do ano. Como tal, não podemos asseverar declaradamente que o sistema é estável. Não é. A ocupação dos tempos livres, congregada com factores de diversão, emprego de talentos particulares, o gosto pela exibição pública, a vida profissional e pessoal, a resposta que se tem de dar às instituições que suportam a actividade associativa e

⁸³ Em comunicado remetido às associações, o INATEL informou que “devido à grave crise económico/financeira que afecta o país, a Fundação INATEL teve que rever toda a sua política de atribuição de apoios/subsídios a conceder aos Grupos/Associações suas filiadas, durante o próximo ano de 2012”. Como tal, “as candidaturas deverão, através de Impresso/Formulário de Candidatura próprio (...) ser remetidas (...) num prazo nunca inferior a 65 dias antes da realização do evento”, após ser “preenchido um Impresso/Formulário de candidatura, sendo que todos os campos são de preenchimento obrigatório, exceptuando os que se destinam aos Serviços da Fundação INATEL”. Não serão apoiadas “as actividades que não tenham sido precedidas de preenchimento do Impresso/Formulário de Candidatura e que nos sejam remetidas fora de prazo (65 dias de antecedência) e que não tenham as suas quotas regularizadas à data da apresentação da candidatura”. Como se vê, a burocracia ainda não abandonou o país, porque além destes procedimentos, o documento vagueará entre as delegações regionais e a administração central, procurando obter um parecer positivo.



a promovem, criam um sistema instável que necessita continuamente de ser repostado, com discursos de manutenção da ordem e pressão social sobre os faltosos. Acima de tudo, é fundamental assumir que esta não é uma actividade lucrativa nem enquadrada sob um contrato de trabalho. Quem a dirige são maioritariamente aposentados, quem a pratica não espera recompensas monetárias de vulto.

Obviamente que aquele que chega atrasado ao ensaio não é punido com falta disciplinar nem lhe é levantado um processo. É censurado, mas não passa dali. Uma admoestação mais acintosa resultaria na quebra do laço de solidariedade, justificada pela incompreensão da sua situação pessoal, que se encontra acima de tudo e é a resposta mais valiosa e considerada. Se o colectivo ou alguém colocar dúvidas sobre a vida individual de cada um, gera-se discussão de imediato. Contudo, esta é benéfica e fundamental para que o grupo entenda os motivos, como se a vida pessoal entrasse naquele espaço, por mais que se queira afastá-la. A pré-dica, a explicação, possui contornos de creditação perante o colectivo. Pior seria se o individuo não comparecesse nos ensaios, não desse qualquer justificação ou, pior que tudo, mentisse e ocultasse informações. Isso seria visto como a pior ofensa ao grupo e tomada como afronta pessoal. Neste sentido, confirma-se a posição de Boudon, para quem as normas são recursos cognitivos, pois avaliam simultaneamente o desvio e a norma. Tal como o trabalho motiva a construção de valores, os grupos de teatro amador possuem um *ethos* centrado num leque de valores particulares, que produzem e reproduzem. E isso explica muita coisa.

Quando numa fase da investigação entregamos os inquéritos por questionário para que fossem preenchidos e remetidos de seguida, ficamos a perceber que o grupo goza de uma enorme propensão para tratar colectivamente as tarefas que lhe dizem respeito. O preenchimento dos questionários de administração indirecta trazidos por alguém estranho ao grupo, que encaminhava para o recato individual tal como a técnica exige (Lima, 1981); (Garcia Ferrando, 1992); (Ferreira de Almeida, 1989); (Gonçalves, 2009) não aconteceu. As questões eram debatidas ao redor de uma mesa, em grupo, e só assim se prosseguia para as opções de

escolha. Contudo, a técnica eleita primordialmente não falhou e as questões que procuraram perceber em que condições de trabalho o grupo opera, indagando sobre as relações que se estabelecem entre este e o meio social onde se inscreve, a relação que o inquirido possui com o grupo onde se insere, foram conseguidas e remetidas para a conclusão. Não conseguimos informar-nos de uma forma quantitativa sobre o grau de identificação com grupo, o grau que o indivíduo estima que os outros acham da sua identificação com o grupo, o grau de empenho no cumprimento dos objectivos traçados pelo grupo, a sua participação no grupo, a avaliação do seu grau de importância para que o grupo realize todas as tarefas propostas e o peso da opinião de cada um nas opções assumidas pelo grupo, questões que procuraram medir a relação que o indivíduo possui com o grupo de teatro onde se insere. Estas foram esclarecidas sob outra forma que aqui reportamos e que buscou captar o enredo social, histórico e cultural que molda sedimentos objectivos, captáveis pelos sentidos e inquiríveis também por técnicas de pesquisa. O trabalho de campo veio conferir um manancial de informação sugestiva que nos capacitou para explicar a hipótese que a organização é multifacetada e decorre da apresentação de um produto.

Os grupos que organizam a digressão estruturada possuem uma forma mais visível de divisão do trabalho. Pelo contrário, os que não têm digressão, a divisão do trabalho é mais vaga. Se os primeiros obedecem a um gestor do grupo, os segundos fazem-no com grande reserva. Como tal, podemos afirmar que os grupos de teatro amador possuem uma hierarquia, mas a sua solidez é fraca. Mas o mesmo se passa com os grupos de teatro profissional.

Vera Borges (2007), no seu estudo já citado neste texto, acompanhou o movimento de profissionalização dos grupos de teatro e verificou subsistir uma enorme fragilidade relativa à obtenção de um vínculo profissional seguro. Os artistas mais novos esforçam-se por um contrato de trabalho mas raramente o encontram, circulando por várias actividades subsidiárias e alguns grupos de teatro ou “projectos” específicos. A mesma autora sugere uma tipologia de grupos onde se enquadra todo este paradigma assinalado por uma enorme liquidez. Eles são os grupos família, os grupos micro-empresa e os grupos-projecto, que procuram



adaptar-se a uma economia de mercado e ao universo concorrencial do teatro. Entre os grupos, subsistem dois grandes modelos: um primeiro, com situações de trabalho rotinizadas, assinalados por uma hierarquia suficientemente sólida, apoiados na liderança carismática de um director; o segundo possui um corpo de actores flutuante e uma liderança bicéfala que gere o colectivo. A marca comum é a *“fragilidade organizacional (...) que dificulta a profissionalização forte do mundo do teatro português”* (Vera Borges, 2007: 331). Ou seja, existe uma enorme precariedade, o que leva a autora a concluir que o *“modelo português de organização teatral é fluído, dinâmico e sem regras predefinidas”* (idem: 331).

Parece que as regras do teatro amador não diferem muito das do teatro profissional pois, ainda segundo a autora, *“a construção da identidade teatral no nosso país está intimamente ligada às questões organizacionais”* (idem: 336). Sem estatuto profissional, sofrendo grande instabilidade e incerteza na carreira, o teatro profissional distingue-se do amador em que aspectos? Os grupos que estudamos são organizações que de “institucional” possuem apenas as credenciais matriculadas no registo nacional de colectividades de recreio e no INATEL, assim como não detêm um vínculo institucional de trabalho com os actores que obriga à remuneração em troca da força de trabalho. A partir daqui, o que significa a hierarquia de comando, quando os laços que sustentam a relação são aparentemente frágeis? Provavelmente estaremos perante uma forma de trabalho informal ou mesmo esta corresponda a um modelo de implementação de racionalidade particular que torna as tarefas racionais e as racionaliza de uma feição idêntica.

11.5. Caminhos de pesquisa e convite aos viandantes

Até então não tínhamos encontrado exemplos concretos subjacentes a muitas propostas científicas relacionadas com a temática que demonstrassem empiricamente as raízes sociais e culturais de um comportamento cinésico intercorporal específico. Como tal, este trabalho abre uma série de caminhos de pesquisa que a seu tempo foram a florados mas que importa agora sistematizar. Um primeiro relaciona-se com a captura dos processos mnemónicos que se reproduzem no corpo enquanto instância de cristalizações culturais específicas e



com a avaliação dos modos de construção de uma memória social que usa o teatro ora para marcar temporalidades cíclicas ora para afirmar a sua presença institucionalizada num quadro narrativo singular que visa circunscrever esses contributos. Tratamos disso ao longo do texto, traçando uma panorâmica que recebe contributos que passam pela antropologia, sociologia, estudos teatrais, a história, entre outros. Um outro filia-se a uma sociologia das práticas e representações sociais sob o espaço português, extremamente crítico, e encontra quadrantes discursivos em áreas tão diversas como a economia, por exemplo. Louçã (2011) e Boaventura de Sousa Santos (2011) estabelecem paralelismos entre os comentadores da situação do país no século XIX, denunciando a famosa “*piolheira*”, e os críticos contemporâneos. Mais que uma velada advertência económica, é uma apreciação à organização social, sua coluna vertebral, projecto fluido, pouca visão de futuro, alijamento das responsabilidades de gestão e direcção. Como se as dúvidas de Rosseau e o medo da sociedade ainda não estivessem extintos em Portugal, como se Victor Hugo tomasse a cartilha para dirigir os destinos tímidos das nações e, finalmente, como se sociedade e indivíduo se antagonizassem e convertessem em metades quase impermeáveis. É caso para perguntar se a sociologia não estará fundada na desconfiança com que se olham as organizações e os grupos, atribuindo ao indivíduo o ónus da sua organização e pressionando-o ao ponto de considerar que esse conluio conduz à sua corrupção. Será uma fase do pensamento social ou apenas uma reacção ao indivíduo, que o funcionalismo e estrutural-funcionalismo clássicos promoveram, a submissão rígida do indivíduo à estrutura? Um último caminho relaciona-se com o aqui foi exposto e reporta-se à organização política da sociedade portuguesa, timorata e ainda contígua das estruturas mentais e mapas cognitivos do fascismo português, que replicou o seu código ético nas práticas sociais.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, Theodor** (2003) *Sobre a Indústria da Cultura*, Coimbra, Angelus Novus
- AGUIAR DE MELO, Idalina** (1993) “Estratégias de Importação da “Alta Cultura”: o caso do Teatro Alemão representado em Portugal (1974-1980) in **SOUSA SANTOS, Boaventura** (org) (1993) *Portugal: Um Retrato Singular*, Porto, Edições Afrontamento
- ALASUUTARI, Pertti** (1995) *Researching Culture – Qualitative Method and Cultural Studies*, London, Sage Publications.
- ALEXANDER, Jeffrey C. e SEIDMAN, Steve (eds)** (1990) *Culture and Society: Contemporary Debates*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ALMEIDA PAVÃO, J.** (1999) “A Crítica e a Sátira no Teatro Popular Açoriano” in *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular 1997, Universidade dos Açores, Ponta Delgada*, Nova Gráfica, Ponta Delgada.
- ALVAREZ, José Carlos** (2011) *Museu Nacional do Teatro*, Vila do Conde, Quid Novi
- ARON, Raymond** (1992) *As Etapas do Pensamento Sociológico*, Lisboa, Dom Quixote
- BAPTISTA, Tiago** (2007) “Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932) in *Ler História nº52* (29-56), Lisboa, Gráfica 2000
- BARATA, José Oliveira** (2005) “Teatro Popular, Porquê?” in *Actas do Congresso Teatro de Ontem e de Hoje – Uma ponte para dois palcos*” Porto, Greca Artes Gráficas.
- BAKHTINE, Mikhail** (1970) *L’Ouvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard
- BARBA, Eugénio** (2003) *The Paper Canoe: a Guide to Theatre Anthropology*, London, Routledge
- BARDIN, Laurence** (1979) *Análise de Conteúdo*, Lisboa, Edições 70
- BARREIRA, Cecília** (1983) *Sondagens em torno da cultura e das ideologias em Portugal, sécs. XIX e XX*, Lisboa, Editorial Polemos.
- BATISTA DE MORAIS, Armindo José** (1987) “Vinte Anos de Cinema Português, 1930-1950: Conteúdos e Políticas” in *O Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarcia, 1926-1959, Vol. II V.A.*, Lisboa, Edições Fragmentos.
- BAUMAN, Zygmunt** (1991) *Culture as Praxis*, London, Sage Publications.
- BAYER, Raymond** (1995) *História da Estética*, Lisboa, Editorial Estampa
- BECKER, Howard** (1988) *Les Mondes de L’art*, Paris, Flammarion



- BERGER, Peter e LUCKMAN, Thomas** (1999) *A Construção Social da Realidade*, Lisboa, Dinalivro.
- BERNARDO, João** (2003) *Labirintos do Fascismo: Na Encruzilhada da Ordem e da Revolta*, Porto, Edições Afrontamento
- BERTHELOT, Jean Michel** (1995) “The Body as a discursive operator: of the Aporias of a Sociology of the Body” in *Body & Society*, USA, Sage Publications.
- BETTENCOURT PIRES, Maria Laura** (2006) *Teorias da Cultura*, Lisboa, Universidade Católica Editora.
- BIRDWHISTELL, Ray** (1970) *Kinesics and Context: Essays in Body Motion Communication*, Pennsylvania Press.
- BLANCHET, Alain e GOTMAN, Anne** (2010) *L'enquête et ses methodes: l'entretien*, Paris, Armand Colin
- BORGES, Júlio António** (2006) *Monografia do Concelho de Vila Real*, Maia, Ser Silito
- BORGES, Vera** (2007) *O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de Actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa, ICS
- BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine e SCHERER, Jacques** (1996) *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BOTELHO, Abel** (1982) *Amanhã*, Porto, Lello & Irmão Editores
- BOUDON, Raymond** (2004), *Les Méthodes en Sociologie*, Paris, PUF.
- BOUDON, Raymond** (2009 a) “Rational Choice Theory” in **Turner, Bryan S.** (2009) *Social Theory*, West Sussex, Wiley-Blackwell Publication
- BOUDON, Raymond** (2009 b) *La Logique du Social*, Paris, Hachette.
- BOURDIEU, Pierre** (1975) “Structures sociales et structures de perception du monde social”, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1975, Volume 1, Numéro 2, p. 18 – 20
- BOURDIEU, Pierre** (1980) *Le Sens Pratique*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre** (1988) “O sentimento de honra na sociedade Cabília” in *Honra e Vergonha: Valores das Sociedades Mediterrânicas*, J.G.Peristianny, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BOURDIEU, Pierre** (1990) “La Domination Masculine” in *Actes de la recherche en Sciences Sociales* n° 84.
- BOURDIEU, Pierre** (1994) *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.

- BOURDIEU, Pierre** (2000) *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*, Paris, Editions du Seuil.
- BOURDIEU, Pierre** (2005) *El Oficio del Sociologo*, Madrid, Ediciones Siglo XX
- BOURDIEU, Pierre** (2006) *A Distinção – crítica social do julgamento*, Porto Alegre, Editora Zouk
- BOURDIEU, Pierre** (2008) *La Reproducion: Elementos para una Teoría del Sistema de Enseñanza*, Madrid, Editorial Popular
- BRAGA, Teófilo** (1984) *História da Literatura Portuguesa (Os árcades)* Vol. IV, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda
- BRAGA, Teófilo** (2005a) *História da Literatura Portuguesa (Renascença)* Vol. II, 3ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda
- BRAGA, Teófilo** (2005b) *História da Literatura Portuguesa (Os Seiscentistas)* Vol. III, 3ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda
- BRAUNSTEIN, Florence e PÉPIN, Jean François** (2001) *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental*, Lisboa, Instituto Piaget.
- BRITO, Manuel Carlos** (1988) “A Opera de Corte em Portugal no século XVIII” in *Revista Colóquio Artes* n°76, Março de 1988, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (50-57)
- BRUMMETT, Barry** (2011) *Rhetoric in Popular Culture*, Texas, The University of Texas, SAGE Publications
- BRYMAN, Alan** (2004) *Social Research Methods*, New York, Oxford University Press.
- BURKE, Peter** (2008) *What is Cultural History?* Cambridge, Polity Press
- BURKE, Peter** (2010) *La Cultura Popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Universidad
- CAILLOIS, Roger** (1990) *Os Jogos e os Homens*, Lisboa, Edições Cotovia.
- CALHOUN, Craig et al** (2008) *Classical Sociological Theory*, Cornwall, Blackwell Publishing
- CAPLAN, Pat** (1989) *The Cultural Construction of Sexuality*, London, Routledge.
- CARO BAROJA, Júlio** (2006) *El Carnaval*, Madrid, Alianza Editorial.
- CARVALHO DA SILVA, Manuel** (2007) *Trabalho e Sindicalismo em Tempo de Globalização*, Lisboa, Temas e Debates
- CARVALHO GUERRA, Isabel** (2006) *Participação e Acção Colectiva: Interesses, Conflitos e Consensos*, Lisboa, Principia.

CASTELO BRANCO, Camilo (1969) *Mistérios de Fafe*, Lisboa, AM Pereira

CATANI, Maurizio (1990) “Algunas precisiones sobre el enfoque biográfico oral” in *História y Fuente Oral*, nº3.

CHIPPAUX, Claude (1998) “Das mutilações, deformações e tatuagens rituais e intencionais do Homem” in **POIRIER, Jean** (ed) - *As Técnicas do Corpo, Volume 2 da História dos Costumes*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

CIDADE, Hernani (1973) *Portugal Histórico-Cultural*, Lisboa, Edições Círculo de Leitores.

CLEVENOT, Michel (1978) *Lectura materialista de la Biblia*, Ediciones Sigueme, Salamanca.

COELHO, Helena (1992) “O Bailado no Teatro de São Carlos durante o primeiro ano da empresa do Conde de Farrobo”, in *Revista Colóquio Artes* nº95, Dezembro de 1992, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (54-63)

CORNUCÓPIA, Teatro da (1992) *Temas Vicentinos – Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa

COSTA, Alves (1978) *Breve História do Cinema Português – 1869/1962*, Lisboa, Coleção Biblioteca Breve, Volume 11, Instituto da Cultura Portuguesa.

CRABÉE ROCHA, André (1979) *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve, Volume 31.

CROMPTON, Rosemary (2008) *Class and Stratification*, Cambridge, Polity Press

CROZIER, Michel e FRIEDBERG, Erhard (1977) *L'acteur et le système*, Paris, Editions de Seuil

CROZIER, Michel (2011) *Le phenomene bureaucratique*, Paris, Editions de Seuil

CSORDAS, Thomas (ed) (1994) *Embodiement and Experience - The existencial ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press.

D'ANGELO, Paolo (1998) *A Estética do Romantismo*, Lisboa, Editorial Estampa

DEGAINE, André (2011) *Histoire du Theatre Dessiné*, Saint Genouph, Nizet

DE LA FUENTE, Eduardo (2007) “The `New Sociology of Art': Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts” in *Cultural Sociology* Volume 1(3): 409–425, Los Angeles, Sage

DELLA PORTA, Michaela e KEATING, Michael (2008) *Approaches and Methodologies in the Social Sciences*, Nova Iorque, Cambridge University Press.

DELUMEAU, Jean (1984) *A Civilização do Renascimento (Volume II)*, Lisboa, Editorial Estampa

- DELUMEAU, Jean** (1989) *La péché et la peur*, Paris, Fayard
- DENZIN, Norman** (1989) *Interpretative Biography*, California, Sage Publications.
- DE KETELE, Jean-Marie E ROEGIERS, Xavier** (1999) *Metodologia da Recolha de Dados*, Lisboa, Edições Piaget.
- DESAHIES, Bruno** (1997) *Metodologia da Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Edições Piaget.
- DORTIER, Jean-François** (dir) (2009) *Uma História das Ciências Humanas*, Lisboa, Texto e Grafia.
- DOUGLAS, Mary** (1991) *Pureza e Perigo*, Lisboa, Edições 70.
- DREW, Paul (et al)** (2006) *Talk and Interaction in Social Research Methods*, London, Sage.
- DUBOIS, Jérôme** (2007) *La Mise en Scène du Corps Social*, Paris, L'Harmattan
- DUVIGNAUD, Jean** (1999) *Sociologie du Théâtre*, Paris, PUF
- DURAND, Jean-Pierre e WEIL, Robert** (1990) *Sociologie Contemporaine*, Paris, Editions Vigot
- DURKHEIM, Émile** (1977) *A divisão do trabalho social*, Lisboa, Editorial Presença
- DURKHEIM, Émile** (2001) *O Suicídio: Estudo Sociológico*; Lisboa, Editorial Presença, 7ª edição
- ELAM, Keir** (2002) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Routledge
- ELIAS, Norbert** (1993a) *A Sociedade dos Indivíduos*, Lisboa, Dom Quixote.
- ELIAS, Norbert** (1993b) *O Processo Civilizacional*, Lisboa, Dom Quixote.
- ESCALEIRA, José** (2010) “Uma doença na produção teatral com medicinas...pouco alternativas” in **LIMA PEREIRA, José Dantas et al** (2010). *O Estado do Teatro em Portugal*, Amarante, Edição da Intervenção – Associação para a Promoção e Divulgação Cultural.
- ÉTIENNE, Jean et al.** (2004) *Dictionnaire de Sociologie*, Paris, Hatier
- FEATHERSTONE, Mike, Hepworth, Mike e TURNER, Bryan** (1991) *The Body: Social Process and Cultural Theory*, London, Sage Publications.
- FÉLIX RIBEIRO, M.** (1983) *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- FENTRESS, James e WICKHAM, Chris** (1992) *Memória Social*, Lisboa, Teorema
- FERIN, Isabel** (2002) *Comunicação e Culturas do Quotidiano*, Quimera

FERNANDES, Ana Alexandre (2008) *Questões Demográficas – Demografia e Sociologia da População*, Lisboa, Edições Colibri

FERREIRA, Virgínia (2004) “Entrevistas focalizadas de grupo: Roteiro da sua utilização numa pesquisa sobre o trabalho nos escritórios” in *Actas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção Atelier: Teorias e Metodologias de Investigação*.

FERREIRA DE ALMEIDA, João e MADUREIRA PINTO, José (1989) *A Investigação nas Ciências Sociais*, Lisboa, Editorial Presença.

FERROS HESPANHA, Maria José (1987) “O Corpo, a Doença e o Médico. Representações e práticas sociais numa aldeia” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 23, Setembro de 1987.

FIGARO, Roseli (2008) “Teatro amador – uma rede de comunicação e sociabilidade para a comunidade lusófona na primeira metade do século XX” in *Media & Jornalismo* (12) 2008, pp.115-127.

FLICK, Uwe (2005) *Métodos Qualitativos na Investigação Científica*, Lisboa, Monitor.

FOUCAULT, Michel (1976) *La Volonté de Savoir*, Paris, Éditions Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1984) *L'Usage des Plaisirs*, Paris, Éditions Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1994) *O Cuidado de Si*, Lisboa, Relógio d'Água.

FOUCAULT, Michel (1998) *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70.

FRANÇA, José Augusto (2010) *O Ano X – Lisboa 1936: Estudo de Factos Socioculturais*, Lisboa, Editorial Presença

FRANCISCO REBELLO, Luiz (1978) *O Teatro Naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve, Volume 16

FRANCISCO REBELLO, Luiz (1979) *O Teatro Simbolista e Modernista*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve, Volume 40

FRANCISCO REBELLO, Luiz (1978) *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve, Volume 51

FRANCISCO REBELLO, Luiz (1984) *O Primitivo Teatro Português*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve, Volume 5

FRANCISCO REBELLO, Luiz (2000) *Breve História do Teatro Português*, Lisboa, Publicações Europa-América.

- GADAMER, Hans-Georg** (1998) *El Giro Hermenêutico*, Madrid, Ediciones Catedra.
- GADAMER, Hans-Georg** (1998) *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sigueme.
- GARCIA FERRANDO, Manuel (et al)** (1992) *El Análisis de la Realidad Social – Métodos y técnicas de investigación*, Madrid, Alianza Editora
- GARCIA, Orlando** (2007) *Formações e Profissões nas Artes e Ofícios do Espectáculo – Artes Cénicas e Performativas em Portugal / 2006-2007*, Lisboa, Ciência Gráfica
- GARFINKEL, Harold** (2006) *Estudios de Etnometodología*, Barcelona, Anthropos Ediciones,
- GARNER JR, Stanton B.** (1994) *Bodied Spaces – Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, London, Cornell University Press.
- GASPAR, José Martinho** (2001) *Os discursos e o discurso de Salazar*, Lisboa, Prefácio
- GEERTZ, Clifford** (1993) *The Interpretation of Cultures*, Londres, Fontana Press.
- GEFAC** (2005) *Teatro Popular Mirandês – Textos de cariz religioso*, Coimbra, Almedina.
- GIDDENS, Anthony** (1993) *Las Nuevas Reglas del Método Sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- GIDDENS, Anthony** (1994) *Modernidade e Identidade Pessoal*, Oeiras, Celta Editora.
- GIDDENS, Anthony** (2000a) *O Mundo na Era da Globalização*, Lisboa, Editorial Presença.
- GIDDENS, Anthony** (2000b) *Dualidade da Estrutura*, Oeiras, Celta Editora.
- GIDDENS, Anthony** (2000c) "Viver numa sociedade pós-tradicional", in *Modernização Reflexiva*, Ulrich Beck, Anthony Giddens e Scott Lash, Oeiras, Celta Editora.
- GIGHLIONE, R e MATALON, B.** (1992) *O Inquérito: Teoria e Prática*, Oeiras, Celta Editora.
- GIL, José** (1980) *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Edições A Regra do Jogo.
- GILMAN, Sander L** (1999) *Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery*, New Jersey, Princeton University Press.
- GOFFMAN, Erving** (1961) *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Anchor
- GOFFMAN, Erving** (1993) *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GOFFMAN, Erving** (1998) *Estigma: La Identidad Deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

- GOFFMAN, Erving** (2006) *Frame Analysis*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- GONÇALVES, Albertino** (2009) *Vertigens – Para uma sociologia da perversidade*, Coimbra, Grácio Editor
- GROTOWSKY, Jerzy** (1968) *Towards a Poor Theatre*, New York, Clarion
- GROTOWSKI, Jerzy** (1988) “Sobre o Método das Acções Físicas”. Palestra proferida no Festival de Teatro de Santo Arcangelo em Junho de 1988, Itália.
- GUINS, Raiford** (2005) *Popular Culture: A Reader*, New York, SAGE Publications
- HALL, Edward T.** (1994) *A Linguagem Silenciosa*, Lisboa, Relógio d’Água.
- HERPIN, Nicolas** (1982) *A Sociologia Americana: Escolas, Problemas e Práticas*, Porto, Edições Afrontamento.
- HEUSCH, Luc de** (1987) *Ecrits sur la Royauté Sacrée*, Bruxelles, Editions de l’Université de Bruxelles.
- HEUSCH, Luc de** (1990) “Chefs et Rois Sacrées”, in *Systemes de Pensée en Afrique Noire*, Cahier 10.
- HOFFMANN, Richard** (1975) “Medieval Origins of the Common Fields” in Parker, W. e Jones, E. L. (eds) *European Peasants and their markets: Essays in Agrarian Economic History*, Londres, Princeton University Press.
- HOGGART, Richard** (1970) *La Culture du Pauvre*, Paris, Les Editions de Minuit
- HUGO, Victor** (1998) *Os Miseráveis* (edição original de 1862), Mem Martins, Publicações Europa América
- HUIZINGA, Johan** (2003) *Homo Ludens*, Lisboa, Edições 70.
- HUSSERL, Edmund** (1990) *A Ideia da Fenomenologia*, Lisboa, Edições Setenta.
- ITURRA, Raul** (1986) “Trabalho de campo e observação participante em Antropologia” in *Metodologia das Ciências Sociais*, Augusto Santos Silva e José Madureira Pinto, Porto, Afrontamento.
- ITURRA, Raul** (1989) “O pecado como garantia de reprodução social” in *Portugal e a Europa: Identidade e diversidade*, Porto, Asa
- ITURRA, Raul** (1991) *A religião como teoria de reprodução social*, Lisboa, Escher
- ITURRA, Raul** (1992) “La representación ritual de la memória oral en el trabajo de la tierra” in ALCANTUD & MOLINA (eds.) *La tierra. Mitos, ritos y realidades*. Granada, Anthropos.

ITURRA, Raul (1993) "Letrados y campesinos: El método experimental en la Antropología Económica" in Sevilla & Molina (eds.) *Ecología, Campesinado e História*, Madrid, Ed. La Piqueta.

IVO CRUZ, Duarte (1983) *Introdução à História do Teatro Português*, Lisboa, Guimarães Editores.

IVO CRUZ, Duarte (1991) *O Simbolismo no Teatro Português (1890-1990)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve, Volume 124.

JACKSON, Jean (1994) "Chronic pain and the tension between the body as subject and object" in Csordas, Thomas J. (ed) - *Embodiment and Experience - The existential ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press.

JUPP, Victor (2006) *The Sage Dictionary of Social Research Methods*, London, Sage Publications.

KEATING, Michael (2008) "Culture and social science" in **DELLA PORTA, Michaela e KEATING, Michael** - *Approaches and Methodologies in the Social Sciences*, Nova Iorque, Cambridge University Press.

KRACAUER, Siegfried (2001) *Teoria del Cine - La redencion de la realidad física*, Barcelona, Ediciones Paidós

LAQUEUR, Thomas (1990) *Making Sex - Body and Gender from the Greeks to Freud*, England, Harvard University Press.

LEAL, João (2000) *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote

LE BRETON, David (1992) *La Sociologie du Corps*, Paris, Editions Métailié.

LE BRETON, David (2001) *L'Adieu au Corps*, Paris, Editions Métailié.

LE BRETON, David (2003) *Anthropologie du Corps et Modernité*, Paris, PUF, Quadrige

LECOURT, Dominique (2006) *Bachelard, Epistémologie: Textes Choisis*, Paris, PUF

LE GOFF, Jacques (1982) *Mercadores e Banqueiros da Idade Média*, Gradiva, Lisboa.

LE GOFF, Jacques (1987) *A Bolsa e a Vida*, Teorema, Lisboa.

LE MOS MARTINS, Moisés (1990) *O Olho de Deus no discurso salazarista*, Porto, Afrontamento

LE MOS MARTINS, Moisés (1992) "A Dona de Casa e a Caravela Transatlântica: Leitura socio-antropológica do imaginário salazarista" in *Cadernos do Noroeste*, Vol. 5 (1-2), 1992 (191-204)

LÉONARD, Yves (1998) *Salazarismo e Fascismo*, Mem Martins, Inquérito

LEVI, Giovanni - "Les usages de la biographie" in *Annales Esc*, nº6, 1989.

LIMA DOS SANTOS, Maria de Lourdes (1983) *Para uma Sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*, Lisboa, Editorial Presença / ICS.

LIMA DOS SANTOS, Maria de Lourdes (et al) (1998) *As Políticas Culturais em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais

LIMA, Marinús Pires (1981), *O inquérito sociológico*. Lisboa, Presença

LÍVIO, Tito (2009) *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965) Um Marco na História do Teatro Português*, Lisboa, Editorial Caminho

LOUÇÃ, Francisco (2011) *Portugal Agrilhoado: A Economia cruel na era do FMI*, Lisboa, Bertrand

LYOTARD, Jean-François (1986) *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70.

LUCKMAN, Thomas (1996) *Teoria de la Accion Social*, Barcelona, Paidós

MACHADO PAIS, José (1995) *Inquérito aos artistas jovens portugueses*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

MACHADO PAIS, José (2007) *Sociologia da Vida Quotidiana*, Lisboa, Imprensa das Ciências Sociais.

MACHADO, Júlio César (1991/edição original de 1875) *Os Teatros de Lisboa*, Lisboa, Editorial Notícias.

MAFFESOLI, Michel (1993) *El Conocimiento Ordinário*, México, FCE.

MAFFESOLI, Michel (1997) *Elogio de La Razon Sensible: Una Vision Intuitiva del Mundo Contemporâneo*, Ediciones Paidos Ibérica, Barcelona.

MANUEL MACHADO, Álvaro (1986) *Les Romantismes au Portugal – Modeles etrangers et orientations nationales*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian

MARCUSE, Herbert (1964) *The One Dimensional Man*, Ark Paperbacks.

MARTOCQ, Bernard (1985) *Manuel Laranjeira et son temps (1877-1912)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian

MERLEAU-PONTY, Maurice (1999) *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes.

MARTIN, Emily (1992) *The Woman in the Body*, Boston, Beacon Press.

MARTINS, Mário (1986) *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve, Volume 8

MARTINS, Mário (1987) *O Riso, o Sorriso e a Paródia na Literatura Portuguesa de Quatrocentos*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve, Volume 15.

MATTOSO, José (2001) *História de Portugal, Volume 6 – A Segunda Fundação* (coordenação de Rui Ramos), Lisboa, Editorial Estampa

MAUSS, Marcel (1921) «L'expression obligatoire des sentiments» (rituels oraux funéraires australiens)», *Journal de Psychologie*, 18, 1921.

MAUSS, Marcel (1934) «Les techniques du corps» Artigo originalmente publicado no *Journal de Psychologie*, XXXII, ne, 3-4, 15 Março - 15 Abril, 1936. *Comunicação apresentada à Société de Psychologie, a 17 Maio de 1934.*

MARCUSE, Herbert (1993) *El Hombre Unidimensional*, Barcelona, Planeta Agostini

MARIN, Louis (1975) “La célébration des oeuvres d'art”, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1975, Volume 1, Numéro 5, p. 50 – 64

MARSHALL, Catherine e ROSSMAN, Gretchen (1999) *Designing Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage Press

MATOS, Helena (2010) *Salazar, A construção do mito (1928 – 1933)*, Lisboa, Temas e Debates

MATOS, Helena (2010) *Salazar, A Propaganda (1934 – 1938)*, Lisboa, Temas e Debates

MEAD, George Herbert (1999) *Espiritu, Persona e Sociedad*, Barcelona, Ediciones Paidós.

MELO, Daniel (2001) *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Lisboa, ICS

MENDES, João (1980) *Teoria Literária*, Lisboa, Editorial Verbo

MENDES, João (1982) *Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Editorial Verbo

MERTON, Robert (1948/1968). *Social Theory and Social Structure*. New York: The Free Press.

MERTON, Robert (1996) *On Social Structure and Science*. (P. Sztompka, Ed.) Chicago: The University of Chicago Press.

MOURÃO, Paula: António Nobre, in <http://cvc.instituto-camoes.pt/figuras/anobre.html>

NAZARETH, J.MANUEL (2010) *Demografia, a Ciência da População*, Barcarena, Editorial Presença

NESS, Sally Ann (1992) *Body, Movement and Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

NÓVOA, António (1990) “A Educação Nacional” in *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* coord. Fernando Rosas, Lisboa, Editorial Presença



O'NEILL, Brian (1984) *Proprietários, Lavradores e Jornaleiros. Desigualdade Social numa aldeia transmontana, 1870-1978*, Lisboa, Publicações Dom Quixote

ORTIGÃO, Ramalho (2006) *Farpas Escolhidas – Selecção e introdução de Ernesto Rodrigues*, Lisboa, Verbo

OSNES, Beth (2001) *Acting: an international encyclopedia*, Santa Barbara/California, Library of Congress

PAIS DE BRITO, Joaquim (1996) *Retrato de uma aldeia com espelho: Ensaio sobre Rio de Onor*, Lisboa, Publicações Dom Quixote

PEDRO, António (2001) *Escritos Sobre o Teatro*, Lisboa, Edições Cotovia

PEIXOTO, Fernando (2006) *História do Teatro Europeu*, Lisboa, Edições Sílabo

PEIXOTO, Rocha (1908) “Survivances du régime communautaire en Portugal (Abrégé d’une monographie inédite) in *Rocha Peixoto, Obras I*, Póvoa de Varzim, Edições da Câmara Municipal da Póvoa de Varzim.

PEREIRA, José Carlos Seabra (1998) “Recensão Critica a «Estética Naturalista / Estudos Críticos», de Júlio Lourenço Pinto” in *Revista Colóquio / Letras*, Recensões Criticas Nº 147/148, Jan. 1998, pp 365/367

PINHARANDA, João (2005) “A Arte Portuguesa no Século XX” in Costa Pinto, António (coord) *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Edições Dom Quixote

PINTO RIBEIRO, António (2001) “Artes sem revolução” in *O País em Revolução*, coordenação de J.M. Brandão de Brito, Lisboa, Editorial Notícias

POIRIER, Jean (ed) (1998) *As Técnicas do Corpo, Volume 2 da História dos Costumes*, Lisboa, Editorial Estampa.

POIRIER, Jean (1995) *Historias de Vida*, Oeiras, Celta Editora

POLLACK, Michael (1981) “Une sociologie en acte des intellectuels”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1981, Volume 36, Numéro 1, p. 87 – 103

QUEIROZ, Eça de (2001) *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Livros do Brasil

QUIVY, Raymon (1992) *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva

RAMOS DO Ó, Jorge (1990) “Salazarismo e Cultura” in *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* coord. Fernando Rosas, Lisboa, Editorial Presença

RAPOSO, Paulo (1993) *Teatro Popular Português*, in *Tradições*, ed. Joaquim Pais de Brito. Lisboa: Pomo Edições

REIS, Carlos (org) (2001) *História da Literatura Portuguesa, Volume 5: O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Publicações Alfa

REIS TORGAL, Luís, AMADO MENDES, José e CATROGA, Fernando (1998) *História da História em Portugal, Volume 1*, Lisboa, Temas e Debates

RIBEIRO, Maria Aparecida (2001) “O teatro naturalista: da teoria à prática” in **REIS, Carlos** (org) (2001) *História da Literatura Portuguesa, Volume 5: O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Publicações Alfa

RICOEUR, Paul (1996) *Teoria da Interpretação*, Lisboa, Edições 70.

RITZER, George e GOODMAN, Douglas J. (2003) *Sociological Theory*, Singapore, McGraw Hill

ROCHER, Guy (1968) *Introduction à la Sociologie Générale Vol.1 L'action sociale*, Paris, Editions du Seuil.

ROIG, Adrien (1978) *O Teatro Clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve, Volume 76

RUSSEL BROWN, John (1995) *The Oxford Illustrated History of The Theatre*, Oxford, Oxford University Press.

SAINSAULIEU, Renaud (2001) *Sociologia da Empresa: Organização, Cultura e Desenvolvimento*, Lisboa, Edições Piaget

SANTOS SILVA, Augusto e MADUREIRA PINTO, José (1986) *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.

SANTOS SILVA, Augusto (1997) “O povo nos seus lugares: o clima moral da primeira etnografia portuguesa” in Oliveira Jorge, Vítor e Iturra, Raul – *Recuperar o Espanto: o olhar da Antropologia*, Porto, Edições Afrontamento.

SANTOS SILVA, Augusto (1999) “A Cultura Popular também pode ser conjugada no futuro?” in *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular 1997, Universidade dos Açores*, Ponta Delgada, Nova Gráfica

SANTOS, Boaventura de Sousa “Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira” in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 38, Dezembro de 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1995a) *Toward a New Common Sense*, Routledge.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1995b) *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, (4ª edição) Porto, Afrontamento.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1997a) *Pela mão de Alice: o Social e o Político na Pós-Modernidade* (6ª edição), Porto, Afrontamento.

SANTOS, Boaventura de Sousa - "Por uma concepção multicultural dos Direitos Humanos" in *Revista Crítica de Ciências Sociais* n° 48, Junho de 1997 (b).

SANTOS, Boaventura de Sousa (1998a) *Reinventar a Democracia* (1ª edição), Coleção Fundação Mário Soares, n°4, Lisboa, Edições Gradiva.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1998b) *Um Discurso sobre as Ciências*, (10ª edição), Porto, Edições Afrontamento.

SANTOS, Boaventura de Sousa - "Porque é tão difícil construir uma Teoria Crítica?" in *Revista Crítica de Ciências Sociais* n° 54, Junho de 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2000) *A Crítica da Razão Indolente*, Porto, Edições Afrontamento.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2011) *Portugal: Ensaio Contra a Autoflagelação*, Coimbra, Edições Almedina

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar (2010) *História da Literatura Portuguesa*; Porto, Porto Editora

SARAIVA, José Hermano (1991) *História de Portugal* (3 volumes), Lisboa, Edições Alfa

SARDICA, José Miguel (2000) in *Catálogo da Exposição Portugal 1900*, Lisboa, Edições Calouste Gulbenkian

SHAPIN, Steven (1999) *A Revolução Científica*, Lisboa, Difel

SCHUTZ, Alfred (1992) *The Phenomenology of The Social World*, Illinois, Northwestern University Press.

SHILLING, Chris (1993) *The Body and Social Theory*, London, Sage Publications.

SIMMEL, Georg (2008) *Filosofia da Moda e Outros Escritos*, Lisboa, Edições Texto e Grafia.

SIMMEL, Georg (2009) *Sociologia do Dinheiro e Outros Ensaio*s, Lisboa, Edições Texto e Grafia.

SILVA, Manuel Carlos (2009) *Classes Sociais – Condição Objectiva, Identidade e Acção Colectiva*, Ribeirão, Edições Húmus

SILVEIRA, Maria de Aires (1986) "Nogueira da Silva, o ilustrador satírico do romantismo português" in *Revista Colóquio Artes* n° 70, Setembro de 1986, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SOLMER, Antonino (2003) *Manual de Teatro*, Lisboa, Temas e Debates.

SOUSA, Tude de (1907) “Regímen pastoril dos Povos da Serra do Gerez” *Portugália II*, fascículo 3.

STOER, Stephen e ARAÚJO, Helena Costa (1987) “A Contribuição da Educação Para a Formação do Estado Novo: Continuidades e Rupturas (1926-1933) ” in *O Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarcia, 1926-1959, Vol. II V.A.*, Lisboa, Edições Fragmentos.

STONES, Rob (2009) “Theories of Social Action” in **TURNER, Bryan S.** (2009) *Social Theory*, West Sussex, Wiley-Blackwell Publication

SYNNOTT, Anthony (1993) *The Body Social*, London and New York, Routledge

TALCOTT- PARSONS, Edward (1951) *The Social System*, New York, The Free Press of Glencoe, Macmillan

TAR, Zoltan (1977) *A Escola de Francoforte*, Lisboa, Edições 70

TEIXEIRA LOPES, João (2000) “Públicos, Palcos e Amigos” in *Cadernos de Ciências Sociais n°19/20* de Janeiro de 2000, Porto, Edições Afrontamento.

TELMO GOMES, Rui (org.) (2004) *Públicos da Cultura: Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa* (2003), Lisboa, Observatório das Actividades Culturais

TERKIN, Raymonde (1990) “Le Theatre traditional, c'est quoi?” in *O Teatro e a Representação do Real*, Lisboa, Edições Colibri

TEYSSIER, Paul (1978) *Gil Vicente - O Autor e a Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Colecção Biblioteca Breve, Volume 67

TOURAINE, Alain (1965) *Sociologie de l'action*, Paris, Editions du Seuil

TOURAINE, Alain (1996) *O Retorno do Actor*, Lisboa, Edições Piaget.

TUCHERMAN, Ieda (1999) *Breve História do Corpo e de seus Monstros*, Lisboa, Veja.

TURNER, Bryan (1992) *Regulating Bodies - Essays in Medical Sociology*, London, Routledge.

TURNER, Bryan (1996) *The Body and Society - Explorations in Social Theory*, London, Sage.

TURNER, Bryan (2009) *Social Theory*, West Sussex, Wiley-Blackwell Publication

TURNER, Jonhatan (2001) *Handbook of Sociological Theory*, New York, Springer



TURNER, Victor (1982) *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Paj Publications

VALE DE ALMEIDA, Miguel (1997) "No princípio era o Corpo" in *Recuperar o Espanto: O Olhar da Antropologia*, Vítor Oliveira Jorge e Raul Iturra, Porto, Edições Afrontamento.

VALENTE, José Carlos (1999) *Estado Novo e Alegria no Trabalho: Uma História Política da FNAT (1935-1958)*, Lisboa, Edições Colibri/INATEL

VALVERDE, Paulo (1997) "O Corpo e a busca de lugares de perfeição: Escritas Missionárias da África Colonial Portuguesa, 1930-60" in *Etnográfica-Revista do CEAS, Volume 1, nº1*.

VALVERDE, Paulo (1998) "Carlos Magno e as Artes da Morte: Estudo sobre o Tchiloli da ilha de São Tomé" in *Etnográfica-Revista do CEAS, Volume II, nº2*.

VALVERDE, Paulo (1999) "O Fado é o Coração: o Corpo, as Emoções e a performance do Fado" in *Etnográfica - Revista do CEAS, Volume III, Nº1*.

VASQUES, Eugénia (1999) "O Teatro Português e o 25 de Abril" - uma História ainda por contar, Revista Camões nº5

VASQUES, Eugénia (2003) *Teatro*, Lisboa, Quimera

VERGER, Annie (1982) "L'artiste saisi par l'Ecole", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1982, Volume 42, Numéro 1 p. 19 – 32

VIEIRA, Joaquim (2008) *Mocidade Portuguesa*, Lisboa, Esfera dos Livros

VIEIRA, Joaquim (2010) *Portugal Século XX – Crónica em Imagens*, Maia, Temas e Debates

VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1987) "Ópera como estetização da política e propaganda do Estado" in *O Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarcia, 1926-1959, Vol. II V.A.*, Lisboa, Edições Fragmentos.

WEBER, Max (1982) *Ensaio de Sociologia*, Rio de Janeiro, LTC Editora – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A.

WEBER, Max (2004) *Economia e Sociedade – Fundamentos da Sociologia Compreensiva: Volume 2*, Brasília, Editora Universidade de Brasília

WILKINSON, Sue (2006) "Analysing Interaction in Focus Groups" in **DREW, Paul et al** (2006) *Talk and Interaction in Social Research Methods*, London, Sage

WINKIN, Yves (1981) *La Nouvelle Communication*, Paris, Editions du Seuil

ANEXOS



Preparação do ensaio



Ensaio



Ensaio



Conversa entre actores no fim do ensaio



Encenador ouve os actores



Montagem colectiva em digressão



Espectáculo



Agradecimentos finais



Aspecto do público



Sorteio de presunto e garrafa de uísque

teatro de vila real

www.teatrodevilareal.com

APOIO AO TEATRO AMADOR

OFITEFA
OFICINA DE TEATRO DE FAVAIOS

APRESENTA:

**EU,
MANUEL
INÁCIO,
QUERO
SER
SANTO!**

Uma comédia de costumes

Autoria e encenação:
Ricardo Ferreira de Almeida

Produção:
OFITEFA – Oficina de Teatro de Favaio

Interpretação:
Carlos Ribeiro, Maria João Pinto,
Cristina Moreira, António Luís Fonseca,
José Manuel Correia, Cordália Areias
e José Carlos Cardoso.

SEXTA 11 | JUNHO | 22H00 | PEQUENO AUDITÓRIO

teatro de vila real Vila Real Câmara Municipal CULTURAL VILA REAL

DOLCE VITA

teatros

Cartaz de peça de teatro



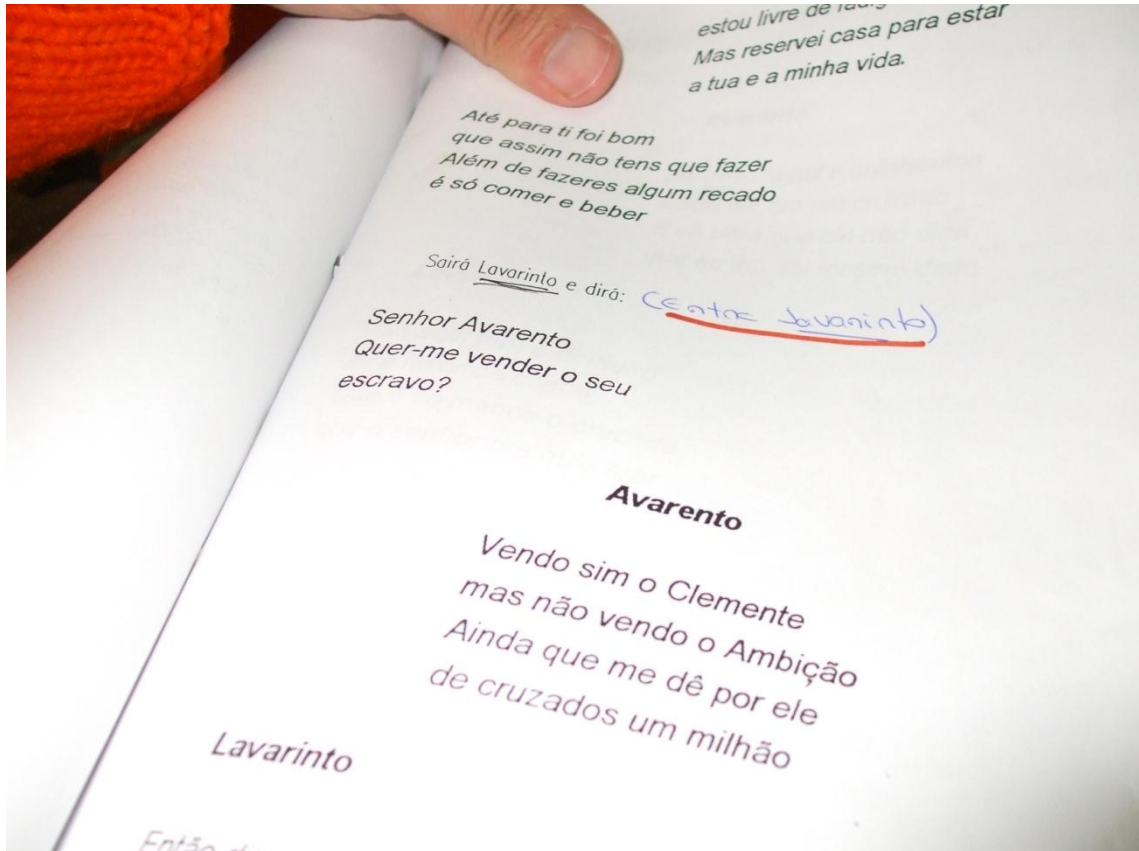
Animação musical antes dos “Entremezes”. De notar, um actor já caracterizado, ao centro.



Actor homem vestido de mulher.



O Velho Avaro e o criado preto.



Peça de teatro "O Velho Avaro"



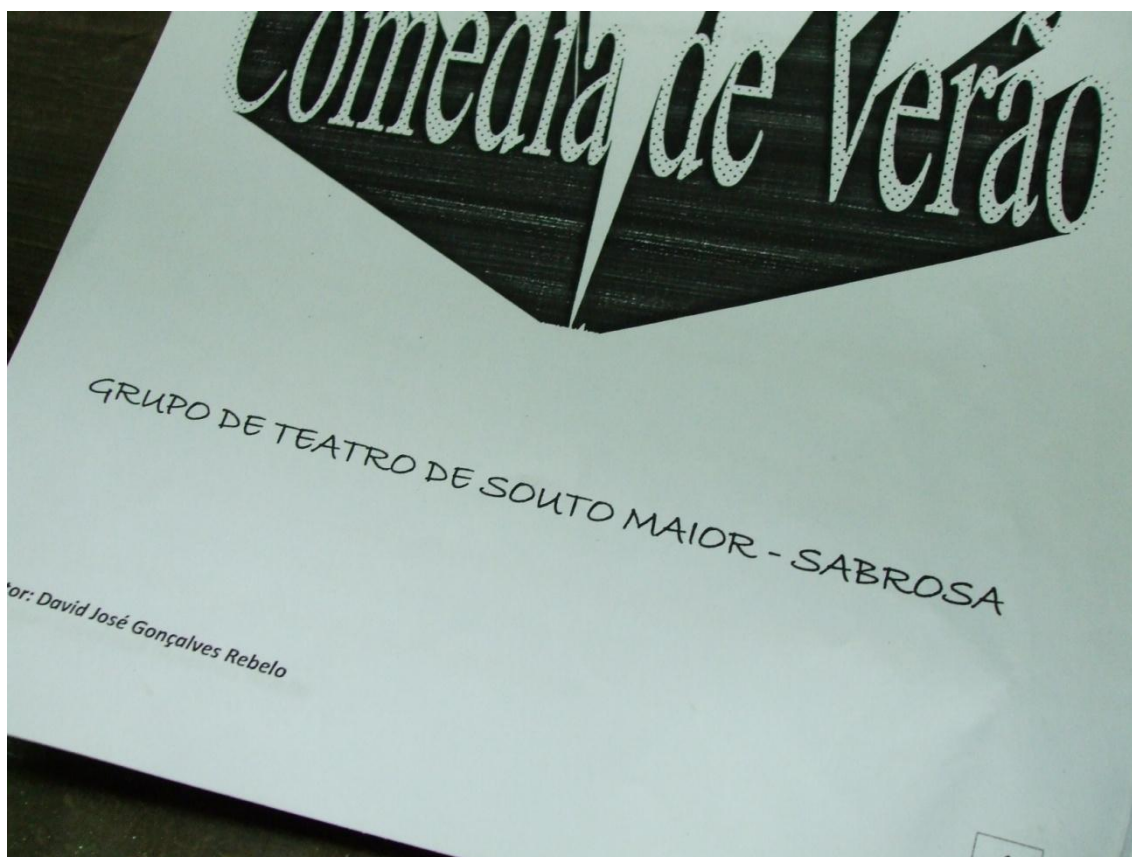
Lanche colectivo no final do espectáculo, que reuniu elenco e entidades organizadoras.



Montagem da peça "Leonardo, O Pescador"



Elenco reunido em torno de uma mesa usada em cena.



O texto da "comédia", anterior ao "drama".



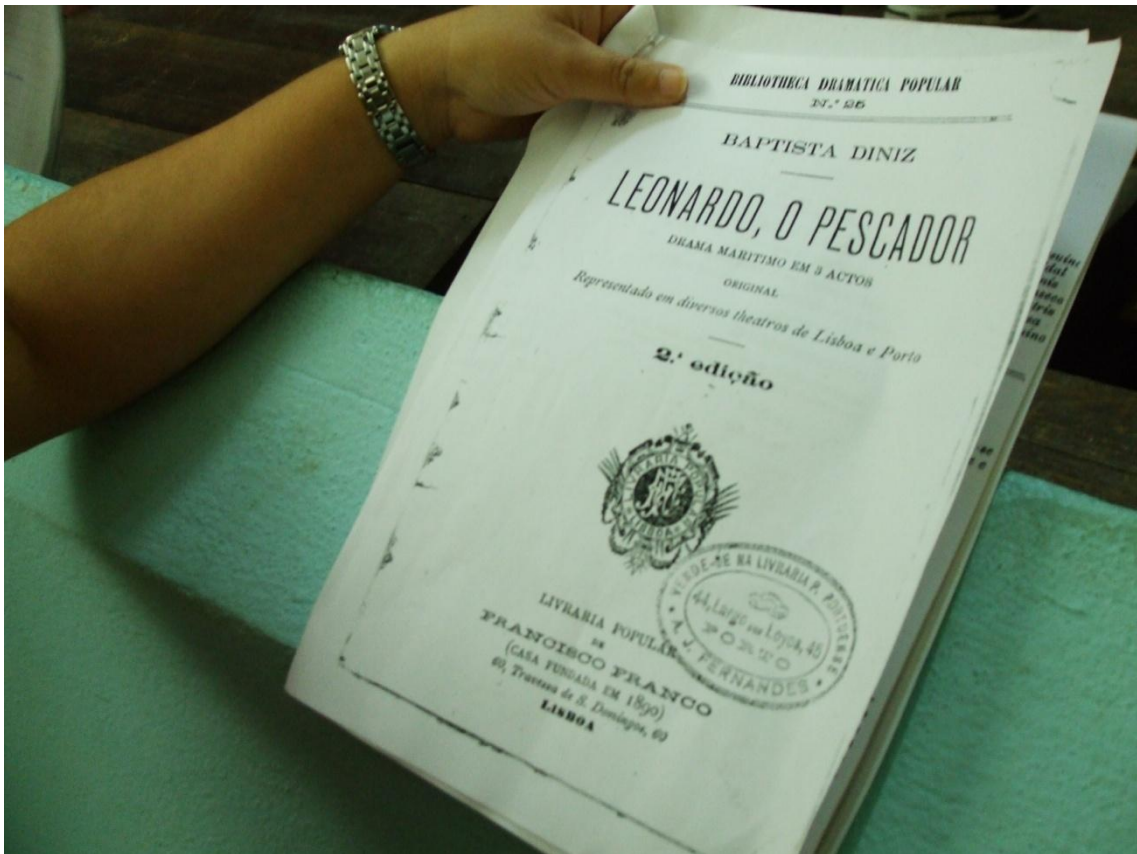
Ensaio da “comédia”.



Pormenor da “comédia”, a cadeira de uma deficiente usada para fazer rir.



Ensaio do "drama".



Fotografia do texto do "drama", "Leonardo, O Pescador", de Baptista Dinis.



Preparação dos actores, antes do espectáculo.



O espectáculo, "Leonardo, O Pescador".



Movimento dos actores, em ensaio. Quem fala movimenta-se; quem espera para dar a contracena, aguarda.



Movimento dos actores, em ensaio. Actor, de mãos atrás das costas, aguarda a sua deixa.



Bilhete para “Uma casa de Doidos” e “Uns comem os figos”.



Cartaz à entrada da sala de espectáculos.



A bilheteira.



Momento musical, anterior ao espectáculo de teatro.



A cena.



Aspecto do público.



Ensaio, com ensaiador a dirigir os actores



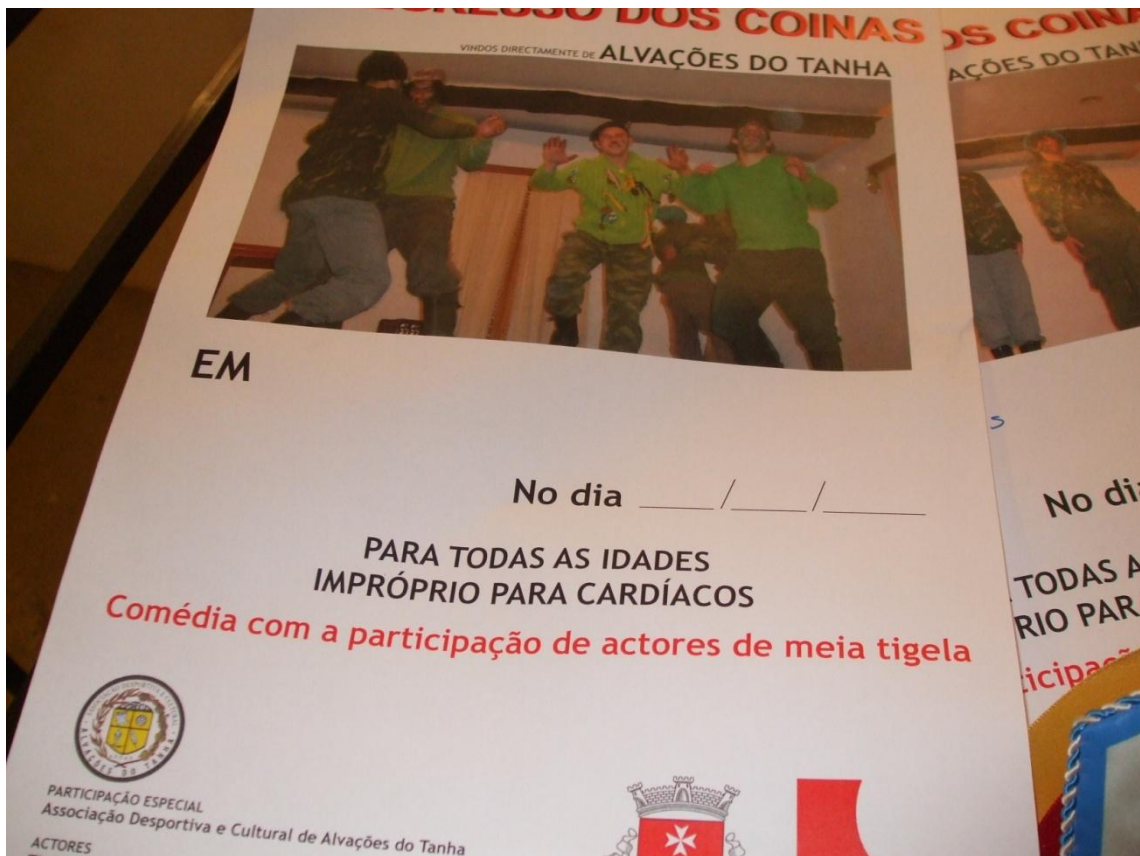
Ensaio, com actores a acompanharem a leitura do texto.



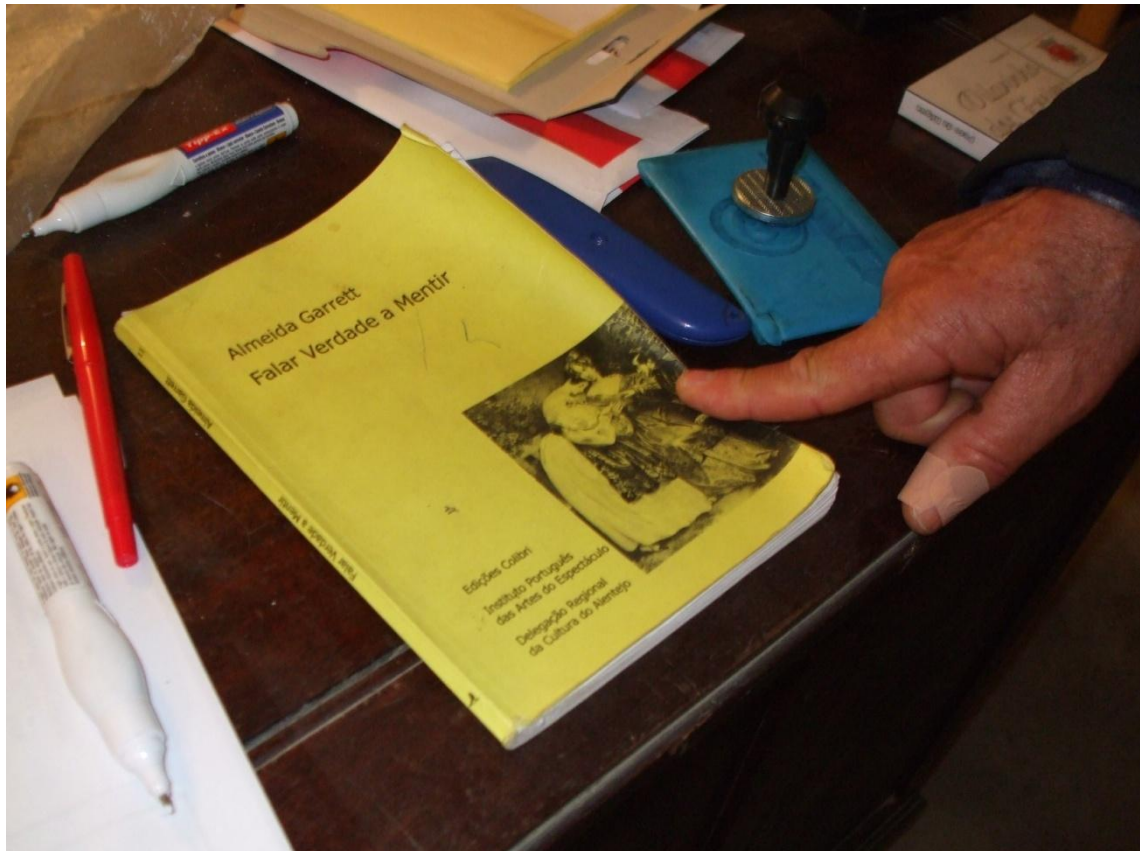
Pormenor do espectáculo



Agradecimentos finais e convite para lanche final.



Cartaz a anunciar espectáculo de “Os Coinas”



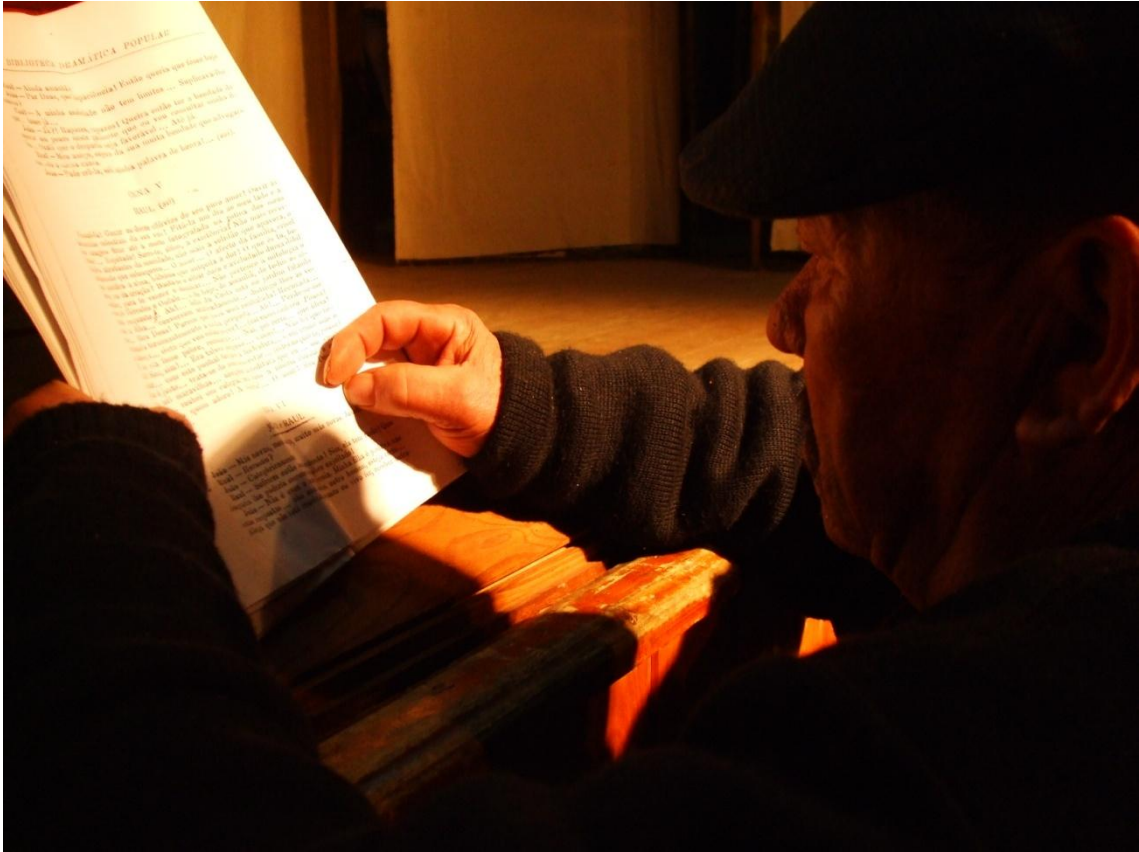
Responsável do grupo de teatro, mostra-nos um livro de Garrett.



Responsáveis, mostram a bandeira do rancho folclórico.



Merenda, para a qual fomos convidados.



Ensaaiador, dirige a partir do lugar do ponto.



Actriz, preparando-se para o espectáculo.



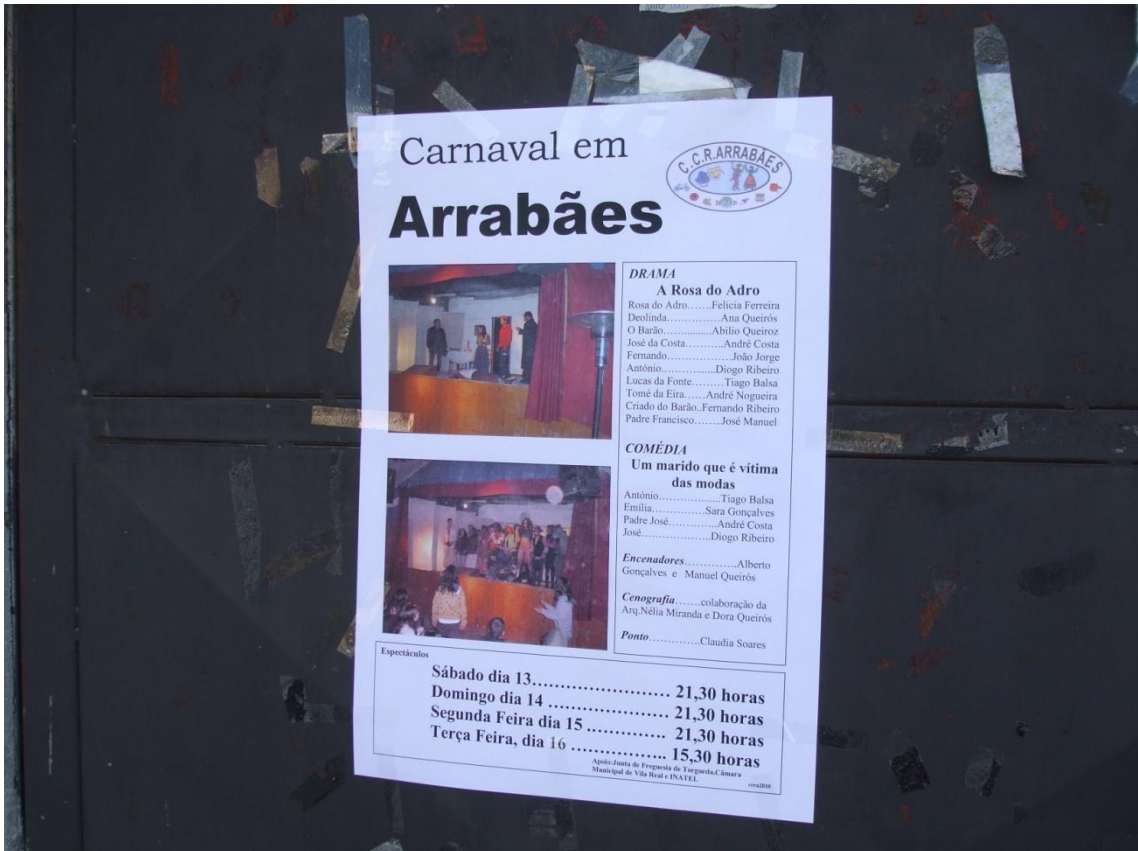
Aspecto do público.



Actor, dirigindo-se ao público.



Pormenor de um espectáculo, o “drama”.



Um cartaz, à porta da sala de espectáculos.